Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Pós-graduação em Literatura Portuguesa

Haidê Silva

A metaficção historiográfica no romance *Os cus de Judas,* de Antonio Lobo Antunes

São Paulo
2007

Haidê Silva

A metaficção historiográfica no romance *Os cus de Judas,* de Antonio Lobo Antunes

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas: Área de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Lílian Lopondo.

São Paulo
2007

Ficha catalográfica

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

Silva, Haidê.

A metaficção historiográfica no romance Os cus de Judas de Antonio Lobo Antunes. /Haide Silva; orientadora Profa. Dra. Lílian Loponto. São Paulo, 2007. 148f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Folha de Aprovação

Haidê Silva

A metaficção historiográfica no romance os cus de Judas de Antonio Lobo Antunes

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor.
Área de concentração: Literatura Portuguesa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr._____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição:_____Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição:_____Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição:_____Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição:_____Assinatura:_____

Para Heloísa

Agradecimentos

Agradeço à professora Lílian Lopondo pela paciência em todos esses anos de orientação que começou no mestrado em 1996.

Agradeço também à professora Márcia Zamboni Gobbi da Unesp pelo incentivo ainda durante a graduação e o estágio no Departamento de Literatura Portuguesa.

Agradeço a todos os professores da USP com os quais tive contato, seja enquanto cursava as disciplinas, em congressos, seminários, encontros ou qualquer outra ocasião na qual eles sempre se demonstraram acessíveis e contribuíram com sugestões de leituras significativas para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço também à minha família pela compreensão com que contribuíram para que eu pudesse me dedicar a esse trabalho de forma mais tranqüila. E agradeço especialmente ao meu companheiro Israel pelo apoio em todos esses anos de quase dedicação exclusiva à Tese de Doutoramento.

Resumo

Silva, Haidê. **A metaficção historiográfica no romance Os cus de Judas de Antonio Lobo Antunes.** 2007, 148 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

O principal objetivo deste trabalho é demonstrar que no romance *Os cus de Judas,* de Antonio Lobo Antunes, o momento histórico que corresponde à guerra colonial na África no começo dos anos 70, é questionado por meio da ficção, com a finalidade de esclarecer que não existe uma única verdade a respeito do passado, revisitado neste romance para que possa, finalmente, ser compreendido sob uma nova perspectiva, o que sugere que as verdades são muitas e o registro histórico documentado constitui apenas mais uma delas.

O trabalho será realizado na seguinte ordem: primeiro apresentaremos e discutiremos a teoria a respeito do discurso da História e da Ficção. Depois disso, faremos uma análise comparando os cronotopos discutidos por Bakhtin e os encontrados no romance de Lobo Antunes, para finalmente verificarmos como os cronotopos são atualizados em *Os cus de Judas* e de que forma eles contribuem para que possamos explicar a relação entre ficção e história e também para discutirmos aquilo que Linda Hutcheon denomina metaficção historiográfica.

Palavras-chave:cronotopos; história; literatura; Lobo Antunes; metaficção-historiográfica.

Abstract

Silva, Haidê. **A metaficção historiográfica no romance Os cus de Judas de Antonio Lobo Antunes.** 2007, 148 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo

The main objective of this assignment is to show that in the novel *Os cus de Judas* by Antonio Lobo Antunes , the historical moment, which is related to the colony war in Africa in the beginning of the 1970, is coming back through the fiction, in order to make clear that there isn't only one true about the past, seen again in this novel to make possible for us to understand it in a new point of view, and it suggest that there is a lot of true possibilities and the historical documents are only one of them.

This assignment is going to be doing in this order: in the first time, we are going to show and discuss the theory about the speech that differ History and Literature. Secondly we are going to analyze and compare the chronotopes from Bakhtin with the ones finding in Lobo Antunes's novel and finally we are going to verify that the chronotopes are actualized in the *Cus de Judas* and that they are important for us to explain the relationship between History and Literature and to discuss what Linda Hutcheon call historiografic-metafiction.

Keywords: chronotopes; history; literature; Lobo Antunes; historiografic-metafiction.

SUMÁRIO

Apresentação.....09

Capítulo I
O discurso da história e o discurso da ficção.....13

Capítulo II
O cronotopo de aventuras..... 33

Capítulo III
O cronotopo da estrada..... 47

Capítulo IV
O cronotopo da tomada de consciência autobiográfica.....57

Capítulo V
O cronotopo de Rabelais.....68

Capítulo VI
O cronotopo da sala de jantar/visitas e o cronotopo da soleira.....79

Capítulo VII
A inversão histórica e a metaficção historiográfica.....87

Capítulo VIII
Considerações Finais.....142

Bibliografia......145

Apresentação

> Nenhum autor luso hoje traduz melhor essa alma trágica que, ao contrário da propaganda oficial que "vende" um Portugal cada vez mais europeizado, o que projeta é um país sem futuro, fechado em seu mundo de colonizador que não soube aproveitar as oportunidades da História. Pois é assim que vêem o seu próprio país os personagens de Lobo Antunes, uma gente que acordou para os valores da liberdade, da democracia, da cultura e do progresso durante a guerra colonial na África no começo dos anos 70. E que, passada a euforia da Revolução dos Cravos, o que constata é que, depois de três décadas, ainda quem manda são aqueles (ou os filhos daqueles) que despacharam Lobo Antunes e a sua geração para uma guerra estúpida. O mundo que Lobo Antunes reproduz, de uma classe média lisboeta decadente, não poderia ser mais sufocante, mais sofrido, mais desesperado. (...) Uma epopéia às avessas, um hino à violência, à demência, à covardia, à mesquinhez, à hipocrisia, à ganância e à vacuidade dos sonhos medíocres. (GONÇALVES, 2001)

Inspirada no artigo acima, este trabalho tem por objetivo verificar a relação entre Ficção e História mediante a análise dos cronotopos presentes no romance *Os Cus de Judas*, do escritor português contemporâneo Antonio Lobo Antunes. Acreditamos que os cronotopos assumem importância fundamental para a análise das relações entre ficção e história na obra, uma vez que o autor se utiliza desta para examinar historicamente os prejuízos (psicológicos, econômicos, sociais, culturais, etc), causados à população portuguesa, principalmente aos que foram obrigados a participar, direta ou indiretamente, da guerra nas colônias africanas. E os cronotopos serão analisados porque estão relacionados à multiplicidade de espaços presentes na narrativa: o centro - Lisboa - e a periferia – Angola.

A geração que sobreviveu à guerra e que depositou suas esperanças na Revolução dos Cravos na realidade não colheu os frutos dessa revolução porque não fazia parte da classe social que estava no poder. No romance escolhido para análise, o autor registra a história desses heróis miseráveis, para os quais não existe lugar na

História do país. Ou seja, a ficção de Lobo Antunes registra a história que a História Portuguesa despreza.

A Literatura Portuguesa pós-Revolução dos Cravos tem demonstrado o empenho de escritores contemporâneos dedicados a uma produção literária que possa compensar as lacunas deixadas pela História durante o período de repressão. Neste sentido, a importância da nossa pesquisa se justifica pela necessidade de demonstrar que a ficção portuguesa, no geral, e a obra de Lobo Antunes, em particular, constitui um material que permite o diálogo com a história na medida em que focaliza, de um ponto de vista crítico, as guerras que antecederam a libertação das colônias portuguesas na África.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho partirá das teorias bakhtinianas acerca do cronotopo no romance para examinar a obra *Os cus de Judas*, no qual Lobo Antunes se dedica de forma exclusiva à questão da guerra pela libertação de Angola. Acreditamos que o exame dessa obra é fundamental para o desenvolvimento de nosso projeto de pesquisa porque ela constitui o material necessário para estabelecer a relação Ficção/História, ou seja, o diálogo com a História portuguesa no período que corresponde à ditadura militar, passando pela Revolução dos Cravos até a guerra pela libertação da última colônia portuguesa na África.

Ainda a respeito do material teórico que embasará nossa pesquisa, utilizaremos obras cujos autores discutem de forma aprofundada o problema da relação ficção e história, tentando delimitar os limites de cada uma. O capítulo destinado à metaficção historiográfica tem contribuição especial da obra *Poética do Pós-modernismo*, de Linda Hutcheon.

No capítulo I, discutiremos as principais teorias que fundamentam o nosso trabalho e que servem de base para a discussão acerca da diferença entre os discursos da história e da ficção.

No capítulo II, faremos uma exposição da teoria bakthiniana a respeito do cronotopo de aventuras no romance grego para em seguida verificarmos como esse cronotopo pode ser encontrado e atualizado no romance de Lobo Antunes.

No capítulo III, faremos uma exposição da teoria bakhtiniana a respeito do cronotopo da estrada, encontrado no segundo tipo de romance clássico que Bakhtin denomina romance de Apuleio e Petrônio e o tempo de metamorfose que conduz esse cronotopo e que também é responsável pela transformação do herói que passa pela culpa-castigo-redenção para depois retomar o curso normal de seu caminho da vida. Verificaremos que no romance de Lobo Antunes esse cronotopo é atualizado na medida em que a personagem sofre de fato uma metamorfose, sofre também a culpa-castigo mas não atinge a redenção.

No capítulo IV, examinaremos o cronotopo da tomada de consciência biográfica e autobiográfica para verificar como esse tipo de cronotopo é encontrado e atualizado no romance *Os cus de Judas*. Pretendemos demonstrar que o narrador reconta a sua história e conseqüentemente a história do passado português. Com isso, ele se aproxima daquilo que Linda Hutcheon (1991) denomina "metaficção historiográfica", ou seja, romances pós-modernos que costumam questionar o passado histórico e literário a partir do presente e através da ficção.

No capítulo V, investigaremos o "cronotopo de Rabelais" a fim de verificar se esse cronotopo pode ser encontrado no romance *Os cus de Judas,* de que forma ele é atualizado no romance pós-moderno e como contribui para a relação ficção/história.

No capítulo VI, investigaremos como os cronotopos da sala de jantar/visitas e o cronotopo da soleira são atualizados no romance de Lobo Antunes.

No capítulo VII, estudaremos a "inversão histórica" e investigaremos se isso acontece no romance de Lobo Antunes, de que forma, e como contribui para estabelecermos a relação ficção/história na obra que é objeto de nosso trabalho. E também, exporemos e trataremos do problema da inversão história e da teoria de Linda Hutcheon a respeito do que ela conceitua como pós-modernismo e metaficção historiográfica e investigaremos em que medida essa teoria nos ajuda a compreender melhor a revisão histórica promovida pela personagem no romance *Os cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes.

E finalmente, o capítulo VIII será destinado às considerações finais.

Capítulo I

O discurso da História e o discurso da Ficção

Georges Duby, em *História e Nova História*, afirma que "há, sem dúvida, uma enorme diferença entre a história e o romance, na medida em que a ficção histórica está forçosamente ligada a algo que foi verdadeiramente vivido, mas, no fundo, a forma de abordagem não é muito diferente. O historiador conta uma história que forja recorrendo a um certo número de informações concretas. (DUBY, p. 11)

Essa afirmação sugere que a narrativa histórica não é totalmente confiável, uma vez que apenas uma parte das informações pode ser comprovada; o que não é documentado, embora conste do relato histórico, provavelmente é fruto da imaginação do historiador ou são informações produzidas com a finalidade de atender aos interesses daqueles que financiam a pesquisa histórica e se beneficiam dela.

Mesmo quando Duby afirma que a principal diferença entre História e Ficção se deve ao fato de que esta não precisa ser documentada, aponta para a ausência de limites entre uma e outra; segundo ele, a abordagem dos fatos não é diferente e, portanto, o produto final, tanto do historiador quando do romancista, é uma obra de ficção. Para ele, apesar das diferenças quanto à forma de apresentar os fatos, ambas podem ser consideradas ficção.

Quanto à exigência de documentação dos fatos como principal pré-requisito da História, o pensador brasileiro Benedito Nunes, em *O Tempo na Narrativa*, considera o recurso aos documentos, que avalizam a reconstrução do passado, como o primeiro divisor entre história e ficção. Reforça ainda que é real esse passado abordado pela História, a qual ele define como "ciência factual que deve formular enunciados explicativos acerca dos eventos singulares" (NUNES, 1995, p. 42)

Além do recurso aos documentos, um outro aspecto delimitador entre História e Ficção seria, segundo ele, a alternância do tempo verbal empregado no presente ou no pretérito, dependendo da ênfase na reconstituição do passado que o autor deseja compartilhar com o leitor.

No que toca aos tempos verbais, diz ainda o mesmo autor, que o pretérito da narrativa histórica só indica o passado quando os fatos respectivos forem verdadeiros, mas esse mesmo passado pode ser atualizado sem que tenhamos de narrá-lo. Além disso, podemos narrar o que não é passado. Já na ficção, o pretérito perfeito só é romanesco na aparência; é preciso tomá-lo por um presente com recuo estético (...) o presente (...) por um falso pretérito, que permite efetuar o recuo estético em forma de aproximação dramática" (NUNES, 1995, p. 43)

Se a narrativa ficcional conta o irreal como se ele fosse passado e se o passado subsiste na forma de pretérito, isso faz parte do disfarce fictício do autor real, já que uma voz fala contando aquilo que se realizou para ela, e ingressar na leitura é "incluir, no pacto entre leitor e autor, a crença de que os acontecimentos reportados pela voz narrativa pertencem ao passado desta voz" (Ib: 44)

Bakhtin, por sua vez, entende o romance como gênero em devir, que, assim como a própria língua, não está acabado e, portanto, ainda é capaz de evolução. Para ele, é no romance que está o homem e sua linguagem, pois foi esse gênero que trouxe a representação do homem comum, nas suas ações quotidianas, na sua instabilidade, etc.

Na verdade, Bakhtin vê a literatura como a liberdade de expressão que nem sempre é possível no mundo extraliterário. Nesse sentido, enquanto obra de arte, ela é um espaço aberto em que, mediante o diálogo, é possível confrontar diferentes concepções filosóficas e ideológicas, não com o objetivo de eliminar as divergências, constituindo um discurso uniforme, mas no sentido de registrar as diferenças,

enfatizando-as e esclarecendo que elas não podem mais ser reprimidas pela cultura oficial. A literatura constitui, assim, uma alternativa para o diálogo entre as opiniões divergentes.

De acordo com as palavras de Bakhtin, é possível concluir que a principal diferença entre Literatura e História está no fato de a obra de ficção permitir a liberdade de expressão que não pode ser atingida na História, já que muitos são os excluídos do discurso histórico.

Em resumo, Bakhtin entende o romance como um meio através do qual o homem tem a possibilidade de libertação das amarras tradicionais que o prendem àquilo que foi consagrado, durante muito tempo, pela cultura oficial, a qual concebeu sempre o registro exclusivo daquilo que enaltece alguns poucos homens, peças fundamentais para a manutenção da cultura vigente.

A partir do momento em que a arte é entendida como liberdade, abre-se a possibilidade para o registro de culturas até então desprezadas justamente por não terem valor ou interesse para a cultura oficial, a qual se utilizava da produção artística apenas para registrar o que considerava serem os seus grandes feitos.

Para Bakhtin, a liberdade na expressão artística significa a expressão de várias ideologias pois o autor é um ideólogo e a literatura, enquanto representação da realidade mas não reflexo dela, envolve o leitor nesse processo de formação ideológica.

Quanto à relação entre a literatura e a realidade extraliterária, Bakhtin propõe um processo dialógico, por intermédio do qual o “extrínseco” e o “intrínseco” trocam constantemente de lugar, havendo, desse modo, a inter-relação da literatura com outros textos, inclusive o histórico, porque cada enunciado concreto, prático ou poético, é um ato social, no fundo um evento histórico.

A inter-relação dos textos literários com outros textos ocorre justamente porque todo e qualquer texto é uma produção histórica; não há diferenças entre Ficção e História: ambas se aproximam por constituírem um ato social, um acontecimento histórico.

A inter-relação entre Literatura e realidade extraliterária está presente em *Os cus de Judas*, conforme verificaremos posteriormente, na medida em que as personagens dialogam com os acontecimentos, seja a ditadura militar, a Revolução dos Cravos ou a guerra nas colônias africanas. A personagem compara o que aprendeu na escola, particularmente nas aulas e nos livros de História, com a realidade que encontrou em Angola, e conclui que a verdade não coincidia com os fatos:

> a idéia de uma África portuguesa, de que os livros de História do liceu, as arengas dos políticos e o capelão de Mafra me falavam em imagens majestosas, não passava afinal de uma espécie de cenário de província a apodrecer na desmedida vastidão do espaço, projetos de Olivais Sul que o capim e os arbustos rapidamente devoravam, e um grande silêncio de desolação em torno, habitado pelas carrancas esfomeadas dos leprosos. As Terras do Fim do Mundo eram a extrema solidão e a extrema miséria, governadas por chefes de posto alcoólicos e cúpidos a tiritarem de paludismo nas suas casas vazias, reinando sobre um povo conformado, sentado à porta das cubatas numa indiferença vegetal. (ANTUNES, 1984, p.102-104)

No capítulo em que examina a obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Robert Stam afirma que "a concepção de "intertextualidade" (...) permite-nos ver todo texto artístico como um diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. (...) A maneira como os autores tratam o discurso de suas personagens, ou a maneira como elas próprias tratam o discurso das demais personagens é análoga aos processos discursivos da vida cotidiana e revela o ethos de uma cultura e de uma sociedade. Um dos aspectos que mais se destacam em Bakhtin diz respeito à questão do grau de liberdade concedido às palavras dos outros (...) enquanto filósofo da liberdade, Bakhtin defende a livre circulação das palavras, sem opressões hierárquicas. (...), a

liberdade e a energia, em detrimento do discurso oficial e do poder monológico." (STAM, 1992, p. 34-35)

O que essa afirmação de Robert Stam acrescenta é que, além do diálogo intertextual, ainda existe a possibilidade de aproximação com a realidade do público leitor, uma vez que a representação das falas das personagens, em discurso direto, está próxima do diálogo que ocorre no dia-a-dia de cada um de nós. Esta proximidade com a realidade constitui um instrumento relevante para a análise de toda uma estrutura social. E Bakhtin, enquanto filósofo da liberdade, se propõe justamente a analisar o grau de liberdade concedido ao discurso do outro, porque ele mesmo defende a liberdade absoluta das palavras, o que significa a liberdade de expressão das idéias, sejam elas a favor ou contra o discurso oficial.

Além disso, Bakhtin é totalmente contrário à existência de uma hierarquia dialógica. Ele defende a multiplicidade de discursos, sem privilégio de nenhum, de modo que todos tenham a mesma importância na formação do público leitor.

Um historiador cujas idéias vêm contribuir no sentido de esclarecer a construção narrativa de Antonio Lobo Antunes é Peter Burke. Em *A Escrita da História* (1992), Burke afirma que a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o paradigma tradicional. Para ele, o paradigma dito tradicional pode ser concebido como uma das maneiras de abordar o passado, e não a única, como costumava ser visto.

Em prol da simplicidade e da clareza, os contrastes entre a antiga e a nova história podem ser resumidos em seis pontos:

1. De acordo com o paradigma tradicional, a história refere-se essencialmente à política, preterindo ou considerando periféricos outros tipos de história, como a história da arte e a história da ciência, por exemplo. Por outro lado, o interesse da nova história abrange toda e qualquer atividade humana; segundo Burke, "o que era previamente

considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço". (BURKE, 1992, p.10-11)

Ocorre, pois, a "democratização" da História, na medida em que permite ao historiador tratar de assuntos até então marginalizados, como por exemplo, o depoimento oral e o testemunho de pessoas do povo. A partir dessa nova concepção, o historiador não precisa mais se preocupar em pesquisar apenas assuntos considerados importantes.

Além disso, a quebra do paradigma tradicional também dessacraliza aquilo que era "imutável" e aponta para novas possibilidades de construção cultural e social, admitindo que a história não é estática e está sujeita a variações tanto no tempo quanto no espaço.

O autor afirma que a base filosófica da nova história é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente constituída. Compartilham dessa idéia muitos historiadores e antropólogos, o que ajuda a explicar a recente convergência entre essas duas disciplinas. Esse relativismo também destrói a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico na história. (BURKE, 1992, p. 11-12)

Se a base filosófica da Nova História é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente constituída, torna-se necessária, então, a interdisciplinaridade entre História e Ciências Sociais, a qual até então estudava compartimentadamente o processo de constituição da realidade social.

Dessa forma, no que diz respeito à constituição da "realidade" social, não existe um assunto mais importante do que outro e, portanto, a análise do processo considera todos os fatos com o mesmo grau de importância.

2. Os historiadores tradicionais pensam na história essencialmente como uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a Nova História está mais preocupada com a análise estrutural dos fatos.

Isso significa que, enquanto os historiadores tradicionais se preocupam em narrar, os adeptos das idéias da Nova História se voltam para a análise da estrutura dos acontecimentos, o que implica a questão da já referida, interdiciplinaridade, na medida em que esse tipo de análise supõe um estudo minucioso dos acontecimentos históricos, que não pode acontecer isolado de todo o processo de constituição da realidade social ou cultural, produzida durante um certo período de tempo em uma determinada sociedade. A análise também implica o estudo dos motivos que causaram a variação da realidade constituída por essa sociedade.

3. A história tradicional oferece uma visão "de cima", no sentido de que se tem sempre concentrado nos feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou, ocasionalmente, figuras eclesiásticas. Ás demais é destinado um papel secundário. Vários novos historiadores estão preocupados com a história vista "de baixo", em outras palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência na mudança social. A história da cultura popular tem recebido bastante atenção. Os historiadores da Igreja estão começando a estudar sua história vista tanto de baixo, quanto de cima. Os intelectuais também têm deslocado sua atenção dos grandes livros ou das grandes idéias – seu equivalente aos grandes homens – para a história das mentalidades coletivas ou para a história dos discursos ou "linguagens", a linguagem da escolástica, por exemplo, a linguagem forense.

4. Segundo o paradigma tradicional, a história deveria ser baseada em documentos, o que implica que o período anterior à invenção da escrita foi posto de lado como "pré-história". Entretanto, o movimento da "história vista de baixo", por sua vez, expõe as

limitações dos registros oficiais que, em geral, expressam basicamente o ponto de vista oficial. Na verdade, muitas vezes tais documentos são limitados e não constituem fontes seguras de pesquisa porque expressam um único ponto de vista, que na maioria dos casos se distancia, e muito, da realidade. Para reconstituir as atitudes dos hereges e dos rebeldes, por exemplo, tais registros necessitam ser suplementados por outros tipos de fonte.

A Nova História abre, então, um leque de possibilidades para que outras fontes sejam consultadas, como por exemplo, o testemunho de pessoas do povo :

> e no que se refere a si confesso-lhe que ignoro por completo do que está a falar, não percebo nada dessa história de Salazares e Estado Novo e ministros e namoradas de ministros e ruas Castilhos, mas se prefere entrar por aí claro que era sargento na época da revolução, que antes de ter sido sargento fui furriel, é natural, furriel condutor e não entendo que interesse possa ter para um livro a maneira de pensar de um furriel de trinta anos acabado de chegar de cabo, é certo que me chamo Tomás, é certo que me colocaram há imensos anos no Terreiro do Paço mas em lugar de falarmos não quer antes que lhe traga uma cadeira e um guarda-sol de praia para gozarmos a tarde, ouvem-se os pavões da mata, nem precisamos de falar, e no momento em que o escuro impedir de nos distinguirmos um ao outro você mete os seus papéis e as suas gravações na pasta que não há utilidade em desenterrar o passado e desampara-me a loja sem fazer perguntas, esquece tudo e nunca me viu na vida, deixe o Salazar que já bateu a bota em descanso, deixe o ministro que apodrece por aí num hospital qualquer em descanso... (ANTUNES, 1997, p. 345-346)

De acordo com Peter Burke, as idéias veiculadas pelos adeptos da Nova História aproximam Ficção e História, no sentido de que as preocupações contidas nas idéias da Nova História são semelhantes às de alguns romancistas, às de Lobo Antunes, inclusive, que faz questão de registrar em sua obra literária que é fruto de pesquisa e de entrevistas cujo objetivo é valorizar as testemunhas, independente da classe social a que pertençam. No romance *O Manual dos Inquisidores*, do qual retiramos o fragmento acima, Tomás, o motorista do ditador Salazar, é procurado pelo narrador que é um escritor, para que o seu relato seja mais uma voz no interior da obra. Tomás,

acostumado pelo sistema de repressão a um tratamento inferior, não percebe a importância de seu depoimento, que o narrador se propõe a gravar como parte do material de pesquisa para a elaboração do seu livro.

Em *Os cus de Judas*, a história da guerra não é registrada do ponto de vista dos portugueses que, durante anos, usaram a História sempre a seu favor. Dessa vez, a história é relatada do ângulo de um médico psiquiatra, que acumula as funções de narrador e de personagem. O médico conta oralmente, num ambiente de informalidade, um bar em Lisboa, a sua história de jovem português enviado para a guerra. E enquanto o faz também conta a história da guerra do ponto de vista daqueles que participaram diretamente dela e isso é muito importante porque como a guerra em Angola não serviu para assegurar a heroicidade do povo português, a História oficial não se ocupou dela e, portanto, parece que a guerra nunca existiu.

> Por que camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe como é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis, revela a curva adormecida de uma nádega, um perfil de bruços no colchão os nossos corpos confundidos num torpor sem mistério. Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos e que a vodca anima de um frenesi postiço e caprichoso, e as três da manhã vêem-me chegar aos bares ainda abertos, navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre, a equilibrar com dificuldade na boca o peso fingido de um sorriso. (ANTUNES, 1984, p. 57)

5. De acordo com a História tradicional e segundo o filósofo e historiador R.G. Collinwood, “quando um historiador pergunta Por que Brutus apunhalou César?, ele quer dizer O que Brutus pensou, o que fez com que ele decidisse apunhalar César?. Esse modelo de aplicação histórica foi criticado por historiadores mais recentes em

vários campos, principalmente porque ele falha na avaliação da variedade de questionamentos dos historiadores, com freqüência preocupados, tanto com os movimentos coletivos, quanto com as ações individuais, tanto com as tendências, quanto com os acontecimentos". (BURKE, 1992, p. 14).

6. Segundo a História tradicional, a História é objetiva. A tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos ou, como apontou Ranke em uma frase muito citada, dizer "como eles realmente aconteceram". (BURKE, 1992, p. 14). Sua modesta rejeição das intenções filosóficas foi implementada pela posteridade como um presunçoso manifesto à história sem tendências viciosas. Em uma famosa carta ao seu grupo internacional de colaboradores da Cambrigde Modern History, publicada a partir de 1902, seu editor, Lord Acton, insistiu em que "o nosso Waterloo deve ser tal que satisfaça do mesmo modo a franceses e ingleses, alemães e holandeses" (BURKE, 1992, p. 15) e que os leitores deveriam ser incapazes de dizer onde um colaborador iniciou e outro continuou.

Se os documentos em que os historiadores se baseiam para empreender a reconstituição do passado são limitados porque não representam, de fato, o registro integral de todos os acontecimentos, como seria possível ao historiador garantir o acesso aos materiais que complementariam esses registros?

Parece-nos, então, que a história oficial nunca conseguiu atingir a objetividade a que se propôs. Mesmo que o dever do historiador seja registrar os fatos como eles realmente aconteceram, como prega a história oficial, nem sempre isso é possível, porque a necessidade de adotar apenas uma perspectiva compromete a objetividade dos fatos.

O comentário da personagem Luís, médico veterinário responsável pelo tratamento dos animais na quinta do ministro, é um exemplo de que os meios de

comunicação, principalmente os jornais, fabricavam as verdades de acordo com os interesses daqueles que tinham o poder para determiná-las:

> na manhã em que o senhor ministro telefonou para ir à quinta ajudar uma vitela a parir, eu que estive em Palmela três semanas antes e não encontrei nenhum animal grávido, mas aquilo que um protegido do professor Salazar afirma, por mais estranho que seja, ou é verdade ou os jornais vão garantir amanhã que é verdade o que equivale ao mesmo, e se a gente os contraria dá com os costados na polícia, de farol na cara e um chefe de brigada a convencer-nos com estalos evangelizadores, de que lado se acham o interesse do país, a virtude e a razão. (ANTUNES, 1997, p. 158)

A surpresa do veterinário se deve ao fato de que o ministro o manda chamar para fazer o parto da cozinheira, com quem costumava resolver os seus problemas sexuais, e não de uma vitela, como havia dito por telefone. Perplexo, o médico prefere fazer logo o parto e não contrariar o ministro porque já sabia que este poderia transformar em verdade qualquer coisa que fosse do seu interesse. Se os acontecimentos podem ser falseados antes de publicados nos jornais, isso significa que quando o historiador for pesquisar ele provavelmente terá acesso a informação de um determinado ponto de vista, portanto, ele deve se posicionar de forma crítica em relação às fontes consultadas.

Desnecessário dizer que a descentralização do foco narrativo é outro elemento que contribui para a aproximação ficção/história nos romances de Lobo Antunes, pois muda em concordância com a nova perspectiva histórica, na medida em que pretende registrar a história vista de baixo, ou seja, preocupada em registrar a opinião de pessoas comuns e suas experiências na mudança social, portanto, o ponto de vista deve variar de acordo com os testemunhos sobre os acontecimentos.

No romance *Os cus de Judas*, o foco narrativo não é descentralizado. Nós temos um narrador que conta a história em primeira pessoa a uma interlocutora que não

interfere no que está ouvindo. No entanto, entendemos que, por se tratar da história contada do ponto de vista de alguém que sofreu diretamente as conseqüências da guerra, a narrativa, apesar de não confrontar pontos de vista, conforme ocorre em outros romances do autor, é um testemunho de que a verdadeira história da guerra em Angola está muito longe de ser conhecida. Por isso, indignado com o descaso do Estado português, com o desprezo da sociedade, da família e dos amigos, e além de tudo isso, atormentado pela memória dos companheiros mortos, o narrador decide contar a sua história mesmo que seja na informalidade de um bar.

Edward Hallet Carr, em *Que é história?* (2002) afirma que quando tentamos responder à pergunta Que é história? a resposta inevitavelmente reflete a nossa própria posição no tempo e a visão que temos da sociedade em que vivemos. O capítulo I, "O historiador e seus fatos" é iniciado com uma citação de Croce, na qual ele afirma que "o historiador é necessariamente um selecionador" e que toda história é uma "história contemporânea", uma vez que "a história consiste em ver o passado com os olhos do presente e à luz de seus problemas e o trabalho principal do historiador não é registrar mas avaliar": "os fatos da história não existem para qualquer historiador até que ele os crie" (CARR, 2002, p. 56-57)

Carr acredita que História é interpretação e que podemos visualizar e atingir nossa compreensão do passado somente com os olhos do presente. O historiador pertence à sua época e a ela se liga pelas condições de sua existência humana. As palavras de que usa têm conotações presentes das quais ele não pode se divorciar. O historiador pertence não ao passado mas ao presente e sua função não é amar o passado ou emancipar-se do passado, mas dominá-lo e entendê-lo como a chave para a compreensão do presente.

O autor conclui o primeiro capítulo afirmando que o historiador faz parte do presente e os fatos pertencem ao passado. O historiador e os fatos históricos são necessários um ao outro. O historiador sem seus fatos não tem raízes e é inútil; os fatos sem seu historiador são mortos e sem significado. Portanto, a primeira resposta à pergunta "Que é história?" é que ela se constitui de um processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o presente e o passado. Carr chega então à sua primeira definição de história como um processo de interação, ou seja, um diálogo entre o historiador localizado no presente e os fatos no passado.

No segundo capítulo, "A Sociedade e o Indivíduo", Carr enfatiza que "não chegaremos a qualquer compreensão real, quer do passado quer do presente, se tentarmos operar com o conceito de um indivíduo abstrato permanecendo fora da sociedade." (CARR, 2002, p. 70-71)

O autor entende que o historiador é um ser humano individual que como os outros indivíduos também é um fenômeno social e é nesta situação que ele aborda os fatos do passado histórico. O historiador é parte da história e o ponto em que ele se encontra no presente determina seu ângulo de visão sobre o passado; portanto, "não se pode compreender ou apreciar completamente o trabalho do historiador a menos que se aprenda antes o ponto de vista que determinou a sua abordagem" e que está "enraizado num background social e histórico" pois, "o historiador, antes de começar a escrever história, é o produto da história". (CARR, 2002,: p. 75)

Carr acredita que o indicador mais significativo do caráter de uma sociedade é o tipo de história que ele escreve ou deixa de escrever porque o pensamento dos historiadores, como de outros seres humanos, é modelado pelo ambiente do tempo e lugar. Por isso, o autor recomenda o seguinte: antes de estudar a história, estude o historiador e antes de estudar o historiador, estude seu meio histórico e social. O

historiador é também um produto da história e da sociedade; e é sob este duplo aspecto que o estudante de história deve aprender a considerá-lo. Sendo assim, o autor conclui que temos o direito de reservar a palavra "história" ao processo de exame do passado do homem em sociedade porque os fatos da história são "fatos sobre as relações de indivíduos entre si em sociedade e sobre as forças sociais que, a partir das ações individuais, produzem resultados que nem sempre concordam e, às vezes, se opõem aos resultados que pretendiam." (IB: p. 87)

Daí o papel do grande homem na história, ou seja, o grande homem de uma época é aquele que sabe pôr em palavras a vontade de sua época, aquele que diz à sua época qual é a sua vontade e a realiza. O que ele faz é o centro e a essência de sua época; ou seja, ele atualiza sua época.

E a história, significando tanto o exame conduzido pelo historiador quanto os fatos do passado que ele examina, é um processo social em que os indivíduos estão engajados como seres sociais; portanto, o processo recíproco de interação entre o historiador e seus fatos é um diálogo não entre indivíduos abstratos e isolados, mas entre a sociedade de hoje e a sociedade de ontem. A história é o registro daquilo que uma época encontra em outra, digno de nota. O passado é inteligível para nós somente à luz do presente; só podemos compreender completamente o presente à luz do passado. Capacitar o homem a entender a sociedade do passado e aumentar o seu domínio sobre a sociedade do presente é a dupla função da história.

No terceiro capítulo, "História, Ciência e Moralidade", o autor afirma que por maiores que sejam as diferenças entre as ciências matemáticas e naturais ou entre ciências diferentes dentro dessas categorias, uma distinção fundamental pode ser traçada entre estas ciências e a história, e que essa distinção torna falso chamar história pelo nome de ciência. Essas objeções são as seguintes:

1. A história lida exclusivamente com o que é único, a ciência com o geral;

2. A história não dá lições;

3. A história é incapaz de prever;

4. A história é necessariamente subjetiva, pois é o homem que se observa a si próprio;

5. A história, diferentemente da ciência, envolve problemas de religião e moralidade.

A história preocupa-se com a relação entre o particular e o geral. Como historiador, não se pode separá-los ou dar precedência a um sobre o outro, da mesma maneira que não se pode separar o fato da interpretação. Portanto, aprender a partir da história nunca é simplesmente um processo num só sentido. Estudar o presente à luz do passado significa também estudar o passado à luz do presente. A função da história é promover uma compreensão mais profunda de ambos – o passado e o presente – por meio da inter-relação entre eles. A interação entre o observador e o que é observado, entre o cientista social e seus dados, entre o historiador e seus fatos, varia continuamente e esta parece ser uma feição distinta da história e das outras ciências sociais. História é movimento e movimento implica comparação. Então, o historiador sério é aquele que reconhece o caráter de todos os valores historicamente condicionados.

No capitulo "A causa na História", o autor afirma que o estudo da história é um estudo de causas. O historiador, como qualquer outra pessoa, acredita que as ações humanas têm causas que podem ser averiguadas e que a sua função especial, enquanto historiador, é a de investigar estas causas.

Entendemos que a história começa com a seleção e a ordenação dos fatos pelo historiador para que se tornem fatos históricos, que nem todos os fatos são fatos históricos, mas a distinção entre fatos históricos e não históricos não é rígida ou constante. Devemos entender agora que um processo semelhante está em

funcionamento na abordagem das causas pelo historiador. A relação entre este e sua causas tem o mesmo caráter duplo e recíproco que a relação entre o historiador e seus fatos. As causas determinam sua compreensão do processo histórico e a interpretação determina sua seleção e ordenação das causas. A hierarquia das causas, a importância relativa de uma causa ou conjunto de causas, é a essência de sua interpretação. A história é, portanto, um processo de seleção em termos de significação histórica. A história começa com o legado da tradição; tradição significa a transferência dos hábitos e lições do passado para o futuro. Registros do passado começam a ser mantidos em benefício das gerações futuras. "Julgo que os bons historiadores, quer pensem sobre isto quer não, têm o futuro em seu sangue. "Além da pergunta "por quê"?, o historiador também faz a pergunta "para onde?" (CARR, 2002, p. 141-142).

No capítulo "História como Progresso", o autor admite que a aquisição social é a fonte do progresso da história e que a essência do homem como um ser racional é que ele desenvolve suas capacidades potenciais acumulando a experiência de gerações passadas e portanto, a história é o progresso através da transmissão de habilidades adquiridas de uma geração a outra. A idéia de progresso que o autor defende não tem começo e fim finitos e por isso, ele acredita que "a história não é somente um registro do progresso, mas uma "ciência progressiva". (CARR, 2002, p. 148-149)

Diante disso, o autor se posiciona da seguinte maneira: "se me fosse dado formular leis para a história, uma dessas leis seria a de que o grupo que desempenha o papel principal no progresso da civilização num período determinado dificilmente desempenhará papel semelhante no período seguinte, justamente pelo fato de que estará excessivamente imbuído de tradições, interesses e ideologias do período anterior para ser capaz de adaptar-se às exigências e condições do novo período. Assim, pode muito bem acontecer que um período de decadência para um grupo possa ser compreendido

como um avanço para outro. O progresso não significa, nem pode significar, progresso igual e simultâneo para todos" (CARR, 2002, p. 150).

O autor enfatiza então, que o conteúdo essencial do progresso em termos de ação histórica se deve ao historiador; é ele quem aplica às suas ações sua hipótese de progresso e interpreta-as como progresso, pois, é um pressuposto da história que o homem é capaz de tirar proveito da experiência de seus antecessores e que o progresso na história baseia-se na transmissão de bens adquiridos, o que inclui tanto os bens materiais quanto a capacidade de dominar, transformar e utilizar o meio ambiente. "A crença no progresso significa não uma crença no processo automático ou inevitável, mas no desenvolvimento gradativo das potencialidades humanas. O progresso é um termo abstrato; os fins concretos almejados pela humanidade surgem de tempos em tempos no curso da história, sendo provenientes de algo que se situe fora dela. Não acredito na perfeição do homem ou num futuro paraíso terrestre. Por outro lado, não sei como a sociedade pode sobreviver sem tal concepção de progresso. Toda sociedade civilizada impõe sacrifícios à geração do presente em benefício de gerações do futuro. Justificar estes sacrifícios em nome de um mundo melhor no futuro é a contrapartida secular da sua justificação em nome de algum objetivo divino". (CARR, 2002, p. 152-153)

Além do problema do progresso, devemos também levar em conta a questão da objetividade na história. O autor argumenta que "a história não pode se harmonizar com uma teoria do conhecimento que coloque sujeito e objeto separadamente e que reforce uma separação rígida entre o observador e a coisa observada". Ou seja, "os fatos da história não podem ser puramente objetivos, desde o momento em que eles se tornam fatos da história em virtude do significado que lhes dá o historiador". Portanto, "a objetividade na história não pode ser uma objetividade de fato, mas somente de relação,

da relação entre fato e interpretação, entre passado, presente e futuro. O conceito de verdade absoluta também não é apropriado ao mundo da história"; pois, somente o futuro pode fornecer a chave para a interpretação do passado; somente neste sentido podemos falar de uma objetividade final da história. Que o passado ilumina o futuro e o futuro ilumina o passado é, ao mesmo tempo, a justificação e a explicação da história". (CAR, 2002, p.153-156)

Quando elogiamos o historiador por ser objetivo ou quando afirmamos que um historiador é mais objetivo que o outro, queremos dizer, segundo Carr, duas coisas: primeiro que ele "tem capacidade de colocar-se acima da visão limitada de sua própria situação na sociedade e na história" e segundo, que ele "tem capacidade de projetar sua visão no futuro de modo a adquirir uma percepção mais profunda e mais duradoura do passado do que poderia ser alcançado pelos historiadores cuja perspectiva está inteiramente limitada pela sua própria situação imediata" (CARR, 2002, p. 156)

O autor reitera que quando disse numa conferência anterior que "a história é um diálogo entre o passado e o presente, deveria antes ter dito que é um diálogo entre os acontecimentos do passado e os fins futuros, que progressivamente emergem. A interpretação que o historiador faz do passado, sua seleção daquilo que é significativo e relevante, desenvolve-se com o aparecimento progressivo de novos objetivos" (CARR, 2002, p. 157).

Sintetizando o que foi exposto neste capítulo, podemos concluir que os teóricos mencionados, cada um à sua maneira, concordam que as fronteiras entre o discurso da História e o discurso da Ficção são bem flexíveis. Todos admitem que ambas são discursos sociais produzidos por seres humanos que não estão fora da sociedade que descrevem e dessa forma, só podem produzir algo relacionado à compreensão subjetiva que têm do presente pois é apenas a partir desse ponto que podem avaliar os

acontecimentos passados e portanto, decidir o que pode e o que não deve ser considerado fato histórico.

Como historiador é necessário fazer muitas escolhas que determinam justamente a concepção de mundo do historiador, que tem a responsabilidade de selecionar os fatos e de revelar a importância deles para a sociedade. No que se refere ao romancista, todos concordam que este, apesar de estar quase nas mesmas condições que o historiador, goza de mais liberdade, pelo menos se considerarmos as concepções de literatura de Bakhtin, que a considera um lugar de liberdade, de livre expressão de ideologias, livre da repressão da sociedade, ou seja, lugar onde a voz daquilo que Linda Hutcheon denomina "ex-cêntricos" pode ser ouvida. Não devemos nos esquecer, portanto, que o LUGAR de onde se focalizam os acontecimentos traz embutida uma concepção de mundo.

Por fim, há que salientar que todos os teóricos mencionados neste capítulo concordam que tanto a Literatura quanto a História são discursos produzidos pelo homem e que ambas dialogam com o passado a partir do presente e se reavaliam, reconstroem, ou dão importância a um acontecimento em detrimento de outro. Portanto, se privilegiam uma verdade em lugar de outra, isso se deve justamente à forma como o historiador ou o romancista compreende a sociedade na qual está inserido porque ambos são produtos da história antes de qualquer outra coisa.

Se a Literatura pode ser considerada uma forma de rever o passado porque tem mais liberdade de expressão do que a história e pode dar voz aos que sempre estiveram à margem da história, como no romance *Os cus de Judas*, no qual a personagem principal é um soldado português que expressa o seu ponto de vista sobre a guerra em Angola, isso também está relacionado às idéias da Nova História, para a qual o autor afirma que a base filosófica é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente

constituída. Dessa forma, tanto o historiador quanto o romancista são responsáveis pela construção ou revisão da realidade social culturalmente constituída pela sociedade que de certa forma representa ou na qual está completamente inserido. Em termos de responsabilidade, acreditamos que ambos devem ser responsáveis por aquilo que selecionam como acontecimento histórico digno de ser registrado, ou pelas vozes que coloca em confronto com o objetivo de problematizar o passado para que este possa ser revisto à luz do presente.

Capítulo II

O cronotopo de aventuras

> O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a contemplação artística viva não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores.(BAKHTIN, 1993, p. 349)

Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, afirma que "em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente". (1993, p. 349). O autor denomina cronotopo (tempo-espaço) a interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura e entende o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura. Como a assimilação do cronotopo real e histórico em literatura flui de forma complexa e intermitente, existem em literatura fenômenos de tempo profundamente variados. O autor se propõe a demonstrar tal relação com base no desenvolvimento das diferentes variedades de gênero do romance europeu, começando pelo chamado romance grego.

Segundo Bakhtin, na Antiguidade havia três tipos clássicos de cronotopos do romance, que eram extraordinariamente produtivos e flexíveis e por isso determinaram o desenvolvimento de todo romance de aventura até a metade do século XVIII. O autor inicia a sua análise a partir desses três tipos clássicos (o romance de aventuras e de provações, o romance de aventuras e de costumes e o romance biográfico) para depois

desenvolver as suas variações no romance europeu e revelar o que foi criado a partir deles. Bakhtin concentra toda a atenção no problema do tempo porque este é o princípio condutor do cronotopo e é o elemento que possui relação direta e objetiva com ele.

O primeiro tipo de romance clássico é o "romance de aventuras e de provações", que também é conhecido como romance grego ou sofista e se desenvolveu durante os séculos II ao VI da nossa era. Geralmente o enredo desses romances segue um esquema básico:

> Um par de jovens em idade de casamento. A origem deles é desconhecida, misteriosa. Eles são dotados de beleza rara. São também excepcionalmente castos. Encontram-se inesperadamente; via de regra numa festa solene. Apaixonam-se repentina e instantaneamente, de um amor insuperável, como coisa do destino ou uma doença sem cura. Entretanto o casamento entre eles não pode ser realizado de imediato. Encontram entraves que retardam e impedem o enlace. Os apaixonados são separados, procuram-se, encontram-se; novamente se perdem, novamente se encontram. São freqüentes os entraves e as aventuras dos apaixonados; rapto da noiva na véspera do casamento, discordância dos pais, que destinam outro noivo ou outra noiva aos apaixonados, fuga dos namorados, uma viagem, tempestade no mar, naufrágio, salvação espetacular, ataque de piratas, cativeiro e prisão, atentado contra a castidade do herói e da heroína, sacrifício da heroína como oferta de purificação, guerras, combates, venda como escravos, mortes fictícias, disfarces, reconhecimento não reconhecimento, traições imaginárias, atentados à castidade e à fidelidade, falsas acusações de crime, processos e provas judiciais contra a castidade e a fidelidade dos apaixonados. Os heróis encontram seus pais (se eles não eram conhecidos). Têm importante papel os encontros com amigos ou inimigos inesperados, adivinhas, vaticínios, sonhos proféticos, pressentimentos, poções para dormir. O romance termina com a feliz união dos apaixonados em matrimônio. (BAKHTIN, 1993, p. 214)

De acordo com a proposta de Bakhtin, a ação do enredo do romance grego ou sofista desenrola-se num fundo geográfico amplo e variado, às vezes são dadas descrições detalhadas de algumas particularidades desse espaço geográfico e outras curiosidades e raridades. Também são incluídas no romance reflexões sobre diferentes temas mas o que de fato tem peso na constituição desses romances são os discursos das personagens que são construídos de acordo com as regras da retórica convencional.

Bakhtin acredita que o romance grego utilizou e fundiu em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura clássica, o que originou um gênero novo com um tempo também particular, ou seja, o tempo do romance de aventuras num cronotopo completamente novo: um mundo estrangeiro no tempo de aventuras.

A essência do tempo de aventuras nos romances gregos é chamada por Bakhtin de "hiato extratemporal" entre o ponto de partida da ação do enredo, quando acontece o primeiro encontro do herói com a heroína, e o ponto de chegada, com a feliz união dos dois em matrimônio. Esse é o tempo em que todas as ações do romance se desenrolam. São os acontecimentos essenciais na vida dos heróis, mas que não alteram e não acrescentam nada em suas vidas, ou seja, esse tempo não deixa nenhum vestígio no caráter e na vida dos heróis:

> Esse tempo do romance grego desconhece a duração do crescimento biológico elementar. Os heróis se encontram em idade de casamento no início do romance e com a mesma idade, ainda bonitos e juvenis, casam-se ao final. O tempo, no decorrer do qual eles vivem uma quantidade das mais inacreditáveis aventuras, não é medido nem levado em conta no romance. (...) Esse tempo de aventuras extraordinariamente intenso mas indeterminado na idade dos heróis, não é absolutamente computado. Aqui também o hiato extratemporal entre os dois momentos biológicos é o despertar do amor e a sua realização. (BAKHTIN, 1993, p. 216)

Não existe localização histórica no tempo de aventuras; ele é composto por uma série de breves segmentos temporais que se inserem e se cruzam pelos temas específicos de repente e justamente. Se alguma coisa acontecesse um minuto antes ou um minuto depois, ou seja, se não houvesse o acaso, não haveria enredo e nem o que escrever no romance. O tempo de aventuras é bastante tenso, um minuto mais cedo ou mais tarde pode ser fatal para a sobrevivência dos heróis, cuja vida está sempre em perigo. O tempo de aventura é governado pelo acaso:

> Os elementos do tempo de aventuras encontram-se nos pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos, da seqüência normal da vida, casual ou final, nos pontos onde essa seqüência interrompe-se e dá lugar à intrusão de forças não humanas: destino, deuses, vilões. É exatamente a essas forças e não aos heróis que pertence toda a iniciativa no tempo de aventuras. Naturalmente, são os próprios heróis que agem no tempo de aventuras (...) mas eles agem, como pessoas físicas, por assim dizer, a iniciativa não lhes pertence; até mesmo o amor lhes é enviado inesperadamente pelo todo-poderoso Eros. Simplesmente tudo acontece com as pessoas durante esse tempo (...) o verdadeiro homem de aventuras é o homem do acaso; como homem com quem aconteceu algo, ele ingressa no tempo de aventuras. Pois a iniciativa nesse tempo não pertence às pessoas. (BAKHTIN, 1993, p. 220)

O tempo de aventuras precisa de muito espaço para se realizar; a ligação entre o espaço e o tempo é puramente técnica, mecânica e o acaso está indissoluvelmente ligado ao espaço, medido pelos diferentes graus de proximidade e distância.

> ... Raptos, fuga, perseguição, cativeiros, desempenham papel enorme no romance grego. Por isso ele precisa de grandes espaços, de terra e de mar, de países diferentes. O mundo desses romances é grande e variado. Mas também a dimensão e a diversidade são inteiramente abstratas. (...) As peripécias aventurosas do romance grego não têm quaisquer ligações substanciais com as particularidades de cada país que figura no romance, com sua estrutura sócio-política, sua cultura, sua história. Todas essas particularidades não entram de forma alguma na peripécia aventurosa como elementos determinante pois ela é determinada e completada (...) exatamente pela coincidência ou pela não coincidência fortuitas em dado lugar do espaço. (BAKHTIN, 1993, p. 224)

O cronotopo de aventuras caracteriza-se pela ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo e pela sua possibilidade de transferência no espaço. Nesse cronotopo, a iniciativa e o poder pertencem apenas ao acaso. Se o grau de determinação e concretude desse mundo não fosse extremamente limitado, o poder do acaso seria substancialmente limitado e as aventuras seriam localizadas e ligadas ao seu movimento no tempo e no espaço.

O mundo do romance grego é um mundo estranho onde tudo é indeterminado e desconhecido. Os heróis estão aí pela primeira vez e, portanto, não conhecem nenhuma convenção e não têm nenhuma ligação substancial com o lugar para onde foram levados, só conhecem as coincidências, fortuitas ou não, que os levaram para lá. É por isso que os heróis descrevem os países de forma isolada, pois não conhecem as peculiaridades do espaço novo e isso também não é necessário para o enredo do romance, uma vez que todos os lugares e objetos são apresentados de forma incoerente.

O cronotopo dos romances gregos – um mundo estrangeiro num tempo de aventuras - encerra a imagem de um homem passivo e absolutamente imutável, pois todas as ações dos heróis reduzem-se apenas a um momento obrigatório no espaço. O movimento do homem no espaço fornece as principais unidades de medida do espaço e do tempo, é um homem vivo que se move no espaço conduzido pelo destino, ele sofre o jogo do acaso mas se resguarda inalterado, mantendo uma absoluta identidade consigo mesmo. Essa singular identidade é o centro organizador da imagem do homem e está ligada à idéia de homem das sociedades primitivas, predominantemente folclórica e encontrada até hoje nos contos populares.

As aventuras do romance grego são organizadas como provações do herói e da heroína. São colocados à prova a castidade, a fidelidade, a dignidade, o destemor, a coragem e a inteligência dos heróis. O acaso espalha perigo e tentações no caminho dos heróis das quais eles devem se livrar com honra para provar que merecem o amor porque são dignos. O tempo grego de aventuras não deixa traços nem no mundo nem nas pessoas. O equilíbrio inicial, rompido pelo acaso, restabelece-se no fim. Esse tipo de romance cria um ideal de homem personificado pelos heróis que passaram pela provação, ou seja, cavaleiros sem medo e sem mácula. O cronotopo do romance grego é o mais abstrato entre todos os outros grandes romances, o eixo principal é o amor e as

provações internas e externas às quais este amor se submete. O homem é um indivíduo particular e privado; portanto, "não são só os acontecimentos da vida privada que se submetem e se compreendem pelos fatos sociais, mas o inverso; os acontecimentos sócio-políticos adquirem significado no romance graças somente à sua relação com os acontecimentos da vida particular". (BAKHTIN, 1993, p. 232-233)

No romance *Os cus de Judas* o tempo de aventuras continua sendo o principal responsável pela separação dos heróis mas com uma peculiaridade: ali os heróis se apaixonaram um pelo outro e se casaram antes de a personagem principal embarcar para a guerra em África, rompendo, pois, com a tradição do tempo de aventuras:

> Eu tinha me casado, sabe como é, quatro meses antes de embarcar, em agosto, numa tarde de sol de que conservo uma recordação confusa e ardente, a que o som do órgão, as flores nos altares e as lágrimas da família emprestavam um não sei quê de filme de Bunuel enternecido e suave, depois de breves encontros de fim de semana em que fazíamos amor numa raiva de urgência, inventando uma desesperada ternura em que se adivinhava a angústia da separação próxima, e despedimo-nos sob a chuva, no cais, de olhos secos, presos um ao outro num abraço de órfãos. E agora, a dez mil quilômetros de mim, a minha filha, maça do meu esperma, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de atrizes nuas, trazida pela cegonha da vozinha nítida do furriel de Gago Coutinho, explicando, alfa, bravo, rômio, alfa, charlie, omega, o abraço do batalhão. (ANTUNES, 1984, p. 61)

Se a essência do tempo de aventuras no romance grego corresponde àquilo que Bakhtin denomina "hiato extratemporal", ou seja, não interfere na vida do herói, que retoma o equilíbrio inicial, no que se refere ao romance *Os Cus de Judas*, as coisas não são bem assim. A personagem do romance vive um tempo de aventuras que o transforma e que transforma a sua vida em todos os sentidos. Quando embarcou para a guerra em Angola, a família acreditava que a tropa o faria "homem" mas, já ao desembarcar no país estrangeiro, a personagem começa a sofrer algumas transformações em seu caráter que, segundo as suas próprias palavras são negativas:

> De fato, e consoante as profecias da família, tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza, e que me parece escutar, sabe?, de tempos em tempos, à noite, ao voltar para casa, numa rua deserta, ecoando nas minhas costas numa cascata de troça. (ANTUNES, 1984, p. 24-25)

Além das alterações no que diz respeito ao caráter, as personagens (o narrador, sua ex-mulher e a mulher com quem se encontra no bar) também passam por mudanças físicas, relacionadas aos sinais de passagem do tempo, ou seja, ao envelhecimento natural biológico, não mencionado no romance grego:

> Descanse, é tarde já,, será sempre tarde para nós, o excesso de lucidez impede-nos os estúpidos e calorosos impulsos da paixão, o meu cabelo ralo e os seus pés-de-galinha, impossíveis de disfarçar sob a delicadeza do sorriso, defendem-nos do entusiasmo de estar vivos, do sonho sem malícia, do puro contentamento sem mancha de acreditar nos outros.(ANTUNES, 1984, p.119-121)

O equilíbrio inicial, rompido pelo tempo de aventura, ou seja, a guerra em Angola, não é retomado no final:

> diante de um juiz desinteressado, ocupado a palpar cautelosamente um furúnculo do pescoço, o meu casamento terminará sem grandeza nem glória, após vários meses lancinantes de reencontros e separações, que me retalharam de angústia os destroços de um longo inverno de aflição. Separamo-nos, sabe como é, numa paz feita de alívio e de remorso, e despedimo-nos no elevador como dois estranhos, trocando um último beijo em que morava ainda um resto indigerido de desespero. (ANTUNES, 1984, p. 94-95)

O tempo de aventuras em Lobo Antunes também se liga a um mundo estrangeiro, ou seja, a África, particularmente Angola, e o tempo de aventura nesse mundo estrangeiro corresponde aos vinte e cinco meses (a partir de 1971), que a personagem viveu lá como médico da tropa que os governantes portugueses enviaram para reprimir as tentativas de independência da última colônia portuguesa que

reivindicava liberdade. Mas, ao contrário do que acontece no romance grego, no tempo de aventura que encontramos no romance surge a localização histórica, ou seja, a guerra em Angola interfere significativamente na vida da personagem; por isso essa localização histórica é bem definida, mesmo quando reconstituída oito anos mais tarde e através da memória. A personagem se lembra e descreve detalhadamente os lugares pelos quais passou, o calor, a precariedade das instalações no hospital improvisado, a miséria da população local, a dor dos colegas feridos e o quanto se sentiu impotente diante de tudo isso. Tal descrição minuciosa de tanto sofrimento explica a transformação pela qual a personagem passa e que a impede de voltar ao trabalho e de relacionar-se com os outros, em particular com as mulheres, após o término da guerra e o retorno a Portugal.

A exemplo do romance grego, os elementos do tempo de aventura encontram-se nos pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos: quando foi recrutado para a tropa, o médico psiquiatra deixou a casa paterna, o aconchego da família e a esposa e, assim, teve o curso normal de sua vida suspenso durante o tempo em que viveu na colônia:

> também vim para aqui porque me expulsaram do meu país a bordo de um navio cheio de tropas desde o porão à ponte e me aprisionaram em três voltas de arame cercadas de minas e de guerras, me reduziram às garrafas de oxigênio das cartas da família e das fotografias da filha, Angola era um retângulo cor-de-rosa no mapa da instrução primária, freiras pretas a sorrirem no calendário das Missões, mulheres de argolas no nariz, Mouzinho de Albuquerque e hipopótamos, o heroísmo da Mocidade Portuguesa a marcas passo, sob a chuva de abril, no pátio do liceu. (ANTUNES, 1984, p.125)

O narrador do romance *Os cus de Judas* ingressa no tempo de aventuras da mesma forma que o herói do romance grego: como homem a quem aconteceu algo, a convocação para a tropa; no entanto, ele não tinha a menor idéia do que estava por enfrentar porque os conhecimentos que possuía a respeito das colônias portuguesas na

África se limitavam àquilo que aprendeu na escola. Com o passar do tempo e com as exigências da guerra, a personagem conhece melhor o ambiente para o qual foi enviado e os inimigos que deveria combater. À medida que o tempo passa, a personagem vai tomando consciência da estupidez da guerra e vai se revoltando contra o Estado português que o enviara para morrer naquelas condições, defendendo interesses que considerava absurdos.

> A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por um barbante brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo... (ANTUNES, 1984, p. 21)

Em *Os cus de Judas*, a personagem descreve detalhadamente os espaços que percorreu enquanto médico da tropa no país estrangeiro, enfatizando a miséria da população nativa e o sofrimento dos soldados portugueses diante das condições de combate que em nada os favoreciam:

> O comboio que fugiu conosco daquela Cruz Quebrada africana e da sua coroa de guindastes oxidados e gaivotas pernaltas acabou por depositar-nos numa espécie de quartel ao largo de Luanda, casernas de cimento a arderem no calor, onde o suor crepitava na pele como bolhas de fervura. Nos alojamentos dos oficiais, cercados de bananeiras de grandes folhas franjadas idênticas a asas de arcanjos em ruína, os mosquitos atravessavam a rede das janelas para produzirem no escuro, em conjunto, um rumor insistente e agudo em que o meu sangue, sorvido em bochechos rápidos e finalmente liberto de mim, cantava. (...) Jantávamos na cidade em esplanadas sórdidas repletas de soldados, entre cujos joelhos circulavam de cócoras engraxates miseráveis, lançando-lhes às botas soslaios veementes de paixão, ou indivíduos sem pernas que estendiam timidamente manipansos esculpidos a canivete, equivalentes às Torres de Belém de plástico do meu país natal. Sujeitos brancos sebentos, de pasta sob o braço, trocavam dinheiro português por dinheiro angolano num vagar sabido de agiotas... (ANTUNES, 1984, p. 23-25)

O narrador descreve as instalações do quartel em Luanda como um lugar inadequado para a acomodação dos soldados portugueses. E para piorar a situação, os locais procurados pelos soldados para as refeições, na cidade, não eram diferentes do quartel, ou seja, a sujeira e a miséria estavam em toda parte , inclusive na população.

> Gago Coutinho, a trezentos quilômetros ao sul do Luso e junto à fronteira com a Zâmbia, era um mamilo de terra vermelha poeirenta entre duas chanas podres, um quartel, quimbos chefiados por sobas que o Governo português obrigava a fantasias carnavalescas de estelas e de fitas ridículas, o posto da PIDE, a administração, o café do Mete Lenha e a aldeia dos leprosos; uma vez por semana eu sacudia o badalo do sino de capela pendurado no meio de um círculo de cubatas aparentemente desertas, no silêncio carregado de ruído que África tem quando se cala, e dezenas de larvas informes principiavam a surgir, manquejando, arrastando-se, trotando, dos arbustos, das árvores, das palhotas, dos contornos indecisos das sombras, larvas de Bosch de todas as idades em cujos ombros se agitavam, como penas, franjas de farrapos, avançando para mim à maneira dos sapos monstruosos dos pesadelos das crianças, a estenderem os cotos ulcerados para os frascos do remédio. (ANTUNES, 1984, p.33-34)

Com Gago Coutinho a situação não é diferente: o quartel, a população miserável e doente, a referência crítica que o narrador faz aos sobas impostos pelo governo português, a presença da PIDE, a ineficiência de sua medicina, tudo isso é descrito pelo narrador como se já fizessem parte da sua rotina e testemunhasse a impotência do soldado português diante dos acontecimentos.

> Ninda. Os eucaliptos de Ninda nas demasiadamente grandes noite do Leste, formigantes de insetos, o ruído de maxilares sem saliva das folhas secas lá em cima, tão sem saliva como as nossas bocas tensas no escuro: o ataque começou do lado da pista de aviação, no extremo oposto à senzala, luzes móveis acendiam-se e apagavam-se na chama num morse de sinais. A Lua enorme aclarava de viés os pré-fabricados das casernas, os postos de sentinela protegidos por sacos e toros de madeira, o retângulo de zinco do paiol; à porta do posto de socorros, estremunhado e nu, vi os soldados correrem de arma em punho na direção do arame, e depois as vozes, os gritos, os esguichos vermelhos que saíam das espingardas a disparar, tudo aquilo, a tensão, a falta de comida decente,

> os alojamentos precários, a água que os filtros transformavam numa papa de papel-cavalinho indigesta, o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, (...) Internados em enfermarias desconjuntadas, vestidos com o uniforme dos doentes, passeávamos na cerca de areia do quartel os nossos sonhos incomunicáveis, a nossa angústia informe, os nossos passados vistos pelo binóculo ao contrário das cartas da família e dos retratos guardados no fundo das malas sob a cama, vestígios pré-históricos a partir dos quais poderíamos conceber, como os biólogos examinando uma falange, o esqueleto monstruoso da nossa amargura. (ANTUNES, 1984, p. 44)

Em Ninda, finalmente o narrador se depara com uma situação de enfrentamento inevitável nos momentos de guerra, o que, associado às condições precárias de alojamento e de enfermaria descritos anteriormente, o fazem refletir sobre o absurdo da guerra e principalmente sobre o fato de os soldados portugueses se encontrarem quase sem passado e perspectiva de futuro.

A personagem se empenha na descrição minuciosa do espaço geográfico porque as peripécias aventurosas têm ligações substanciais com as particularidades de cada país, com sua estrutura sócio-política, sua cultura e sua história e de certa forma explicam o futuro ao qual foi destinada.

> Porque foi nisto que me transformei, que me transformaram, Sofia: uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos defuntos, o riso sádico e mudo dos defuntos, o repulsivo riso gorduroso dos defuntos, e a apodrecer por dentro, à luz do uísque, como apodrecem os retratos nos albuns, magoadamente, dissolvendo-se devagarinho numa confusão de bigodes. (ANTUNES, 1984, p. 136- 137)

O tempo de aventuras em *Os cus de Judas* encerra a imagem de um homem passivo diante dos acontecimentos (a guerra, a repressão da ditadura de Salazar, etc) , mas não absolutamente imutável como o herói do romance grego. A passividade da personagem não acontece por falta de consciência a respeito do momento histórico no qual está inserido. Ao contrário, sofre o jogo de um destino, ou seja, não concorda com

a guerra mas também não reage e sequer considera a possibilidade de desertar como sugerem os panfletos do MPLA, justamente porque tem consciência de que é a melhor coisa a fazer naquele momento, pois sabe que se trata de um período de repressão no qual qualquer atitude contrária ao regime de ditadura militar imposto pelo Estado Novo português colocaria em risco não só a sua própria vida mas também a de seus companheiros:

> A essa hora, na minha cidade castrada pela polícia e a censura, as pessoas coagulavam-se de frio nas paradas dos ônibus, a soprarem adiante da boca o vapor de água dos balões das legendas de uma história em quadrinhos que o Governo proibia (ANTUNES, 1984, p. 41-43)

Como conseqüência, a personagem não permanece inalterada, pois perde a sua identidade durante os quatro anos em Angola porque o confronto com a violência da guerra o fez perceber que foi criado num mundo insólito, cujos interesses que deveria defender com a própria vida, se fosse necessário, lhe parecia insignificantes. Ao término da guerra, o soldado português que suportou calado todas as injustiças justamente para que pudesse retornar a Portugal a salvo, já não sabe mais a que mundo pertence:

> O medo de voltar ao meu país comprime-me o esôfago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui, a estes outonos de chuvas e de missas, estes demorados inversos despolidos como lâmpadas fundidas, estes rostos que reconheço mal sob as rugas desenhadas, que um caracterizador irônico inventou. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, um recôncavo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada. (ANTUNES, 1984, p.158- 160)

O tempo de aventuras deixa traços no mundo e nas pessoas: os espaços pelos quais a personagem passa foram destruídos em conseqüência da guerra:

> Conhece Malanje? (...) Malanje, sabe como é, é hoje o monte de destroços e de ruínas em que a guerra civil a tornou, uma terra irreconhecível pela estúpida violência inútil das bombas, um campo raso de cadáveres, de costelas fumegantes de casas, e de morte. (...) Malanje, percebe, é hoje o monte de destroços e de ruínas em que a guerra civil a tornou, uma cidade devastada, desaparecida, um templo de Diana de paredes escuras e de muros derrubados, mas em 73, no início de 73, era a terra dos diamantes, dos que enriqueciam e engordavam à custa do contrabando dos diamantes, à custa da camanga, do comércio furtivo das pedras: todas as pessoas traziam frasquinhos de reagentes na algibeira, os negros, a população branca, a polícia, a PIDE, os administrativos, os professores, a tropa, e à noite, na cintura suja das senzalas, comprava-se o minério a quem chegava do rio ou da fronteira com uma cintilação de vidro embrulhada em pedaços de pano, protegido pelas facas atentas dos cúmplices. (ANTUNES, 1984, p.155-156)

O narrador descreve minuciosamente Malanje antes e depois da guerra, enfatizando a destruição do espaço em conseqüência da violência, da defesa de interesses obscuros, capazes de transformar um espaço de riqueza, destinado à exploração de diamantes, em um amontoado de destroços e de cadáveres.

A própria personagem tem a vida interrompida e nunca mais retomada, pois o equilíbrio inicial, marcado pela família, o cinema, a medicina, o casamento recente, é rompido com a convocação para a tropa.

> as minhas filhas crescem numa casa de que cada vez menos me recordo, de móveis bebidos pelas águas de sombra do passado, as mulheres que encontrei depois abandonei-as ou abandonaram-me numa tranqüila decepção mútua em que não houve sequer lugar para este tipo de ressentimento que é como que o sinal retrospectivo de uma espécie de amor, e envelheço sem graça num andar demasiado grande para mim, observando, à noite, da secretária vazia, as palpitações do rio, através da varanda fechada cujo vidro me devolve o reflexo de um homem imóvel, de queixo nas mãos, em que me recuso a reconhecer-me, e que teima em fitar-me numa obstinação resignada. Talvez que a guerra tenha ajudado a fazer de mim o que sou hoje e que intimamente recuso: um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefonema ninguém espera, tossindo de tempos em tempos para se imaginar acompanhado, e que a diarista acabará por encontrar sentado na cadeira de balanço em

> camisola interior, de boca aberta, roçando os dedos roxos no pelo cor-de-novembro da alcatifa**.** (ANTUNES, 1984, p. 49-50).

O soldado português que retorna com o término da guerra não se parece com o herói do romance grego; ao contrário, *Os cus de Judas* trazem um cavaleiro com medo e com mácula, sufocado pelo remorso de não ter reagido contra a repressão do Estado Novo, incapaz de se livrar das lembranças da destruição causada pela guerra, e principalmente, da imagem dos companheiros mortos. É por esses motivos que a personagem percorre os bares de Lisboa, de madrugada, na esperança de encontrar uma mulher com quem possa compartilhar o seu desespero e aliviar o peso da memória.

As principais características do tempo de aventura que Bakhtin encontrou no romance grego são retomadas por Lobo Antunes mas apresentam diferenças que reatualizam o cronotopo aproximando-o da realidade do romance contemporâneo.

Capítulo III

O cronotopo da estrada

Bakhtin denomina o segundo tipo de romance antigo de "romance de aventuras e de costumes", cuja base de análise é o *Asno de Ouro* de Apuleio. Em seguida, o autor se propõe a tratar das particularidades das outras variantes desse romance que chegaram até nós.

Nesse cronotopo ocorre a associação do tempo de aventuras com o de costumes, mas isso não acontece de forma mecânica, pois tanto o tempo de aventuras quanto o de costumes se transformam radicalmente, originando um cronotopo completamente novo e nitidamente diverso do grego.

Segundo Bakhtin, "O enredo do *Asno de Ouro* não é absolutamente um hiato extratemporal entre dois momentos de uma série da vida real. Ao contrário, a carreira do herói (Lúcio) é justamente, em seus momentos decisivos, o enredo desse romance. Mas à representação dessa carreira são inerentes duas particularidades com as quais determina-se também o aspecto específico do tempo nesse romance. Essas particularidades são: 1. a carreira do herói é apresentada no invólucro de uma metamorfose. 2. a própria carreira liga-se com o caminho real das peregrinações e da vida errante do herói pelo mundo sob a forma de um asno". (BAKHTIN,1993, p. 234-235)

A metamorfose e a identidade estão profundamente unidas na imagem do homem. A metamorfose tornou-se um modo de interpretação e de representação do destino particular do homem e graças à influência da tradição folclórica, ela envolve o destino do homem em seus momentos de crise e por isso é tão significativa. "Com base na metamorfose é criado o tipo de representação de toda a vida humana em seus

momentos essenciais de ruptura e de crise: como um homem se transforma em outro" . (BAKHTIN, 1993, p. 237).

O tempo de aventuras do segundo tipo é um tempo de acontecimentos excepcionais e fora do comum, também determinado pelo acaso mas com uma particularidade que o distancia profundamente do romance grego, ele deixa uma marca profunda no homem e em sua vida. Nesse tempo é a ação humana, muitas vezes imprudente, que desencadeia o jogo do acaso; portanto, o herói é culpado por atrair para si o poder do acaso. O herói também é responsável pela sua primeira imagem de jovem leviano e imprudente. A conclusão dessa série de aventuras não depende do poder do acaso porque os sonhos e as visões, que no romance grego serviam apenas para avisar os heróis do que estava por vir para que eles se conformassem com o destino certo, nesse segundo tipo de romance têm a finalidade de indicar aos heróis como proceder para modificar seus destinos, ou seja, forçam os heróis a determinadas ações. No final do romance o herói não só confirma a sua identidade mas também constrói uma nova imagem, a de alguém purificado e regenerado. Essa série de aventuras não é apenas provação e pode ser interpretada como um castigo e uma redenção que mudam a primeira imagem do herói.

O tempo de aventuras é a base desse segundo tipo de romance mas ao lado dele também atua o tempo da vida cotidiana, que se combina no todo do romance com o tempo de aventuras à medida que ocorre a fusão do curso da vida do homem, em seus principais momentos de crise, com o seu caminho real e espacial, ou seja, com as suas peregrinações. Ocorre então a metáfora do "caminho da vida" que exerceu papel enorme na história desse gênero e cuja base é o folclore. "A realização da metáfora do caminho da vida, com suas diversas variantes, desempenha um papel importante em todos os tipos de folclore. Pode-se mesmo dizer que o caminho no folclore nunca é uma

simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida; o cruzamento é sempre um ponto que decide a vida do homem folclórico; a saída da casa paterna para a estrada e o retorno à pátria são, freqüentemente, as etapas etárias da vida (parte moço, volta homem); os signos da estrada são os signos do destino, etc. Por isso o cronotopo romanesco da estrada é tão concreto e circunscrito, tão impregnado de motivos folclóricos (BAKHTIN, 1993, p. 241-242)

No cronotopo da estrada o espaço é concreto, preenchido pelo sentido real da vida, e entra numa relação essencial com o herói e com o seu destino. A concretude desse cronotopo permite o desenvolvimento da vida corrente do herói a qual se desenrola à parte da estrada, nos seus caminhos laterais. A personagem principal e os principais acontecimentos que decidem sua vida estão fora da vida cotidiana, da qual ela não participa e também não é determinado por ela.

O tempo da vida cotidiana distingue-se do tempo cíclico que é o tempo de aventuras, pois ele é completamente isento de unidade e de integridade; está fragmentado em pedaços independentes que envolvem os episódios isolados da vida cotidiana. Cada episódio está polido e acabado, mas ele é isolado e satisfaz a si mesmo. O mundo do cotidiano é disperso, fragmentado e privado de laços substanciais; não está impregnado por uma série temporal com a sua conformidade e necessidade específica. Por isso, "os fragmentos temporais dos episódios da vida cotidiana estão dispostos como que perpendicularmente à série principal que sustenta o romance: culpa-castigo-redenção-purificação-beatitude. (...). O tempo da vida corrente não é paralelo à série principal e não se entrelaça com ela, entretanto, cada fragmento seu (...) é perpendicular à série principal, cruzando com ela em ângulo reto" (BAKHTIN, 1993, p. 248)

A associação do tempo de aventuras e o de costumes acontece no romance em questão à medida que o narrador, que também é personagem da história que conta, mistura em seu discurso fatos que correspondem ao momento presente da narrativa, ou seja, que dizem respeito ao tempo de sua vida cotidiana, com acontecimentos relacionados ao seu passado particular e também ao passado histórico de Portugal: a guerra empreendida pela metrópole portuguesa para conter os movimentos de libertação das colônias africanas durante o Estado Novo de Salazar e de seu sucessor Marcelo Caetano.

Antes do embarque para Angola, o jovem pertencia a uma família portuguesa tradicional, de médico psiquiatra recém formado, recém casado e provavelmente com um futuro promissor pela frente, mas o contato com a violência da guerra o fez passar por um processo de transformação durante o tempo em que viveu na colônia, cujas conseqüências foram o seu embrutecimento como ser humano, conforme explica o próprio narrador:

> Nós não éramos cães raivosos quando chegamos aqui disse eu ao tenente que rodopiava de indignação furiosa, não éramos cães raivosos antes das cartas censuradas, dos ataques, das emboscadas, das minas, da falta de comida, de tabaco, de refrigerantes, de fósforos, de água, de caixões, antes de uma berliet valer mais do que um homem e antes de um homem valer uma notícia de três linhas no jornal, Faleceu em combate na província de Angola, não éramos cães raivosos mas éramos nada para o Estado de sacristia que se cagava em nós e nos utilizava como ratos de laboratório e agora pelo menos nos tem medo, tem tanto medo da nossa presença, da imprevisibilidade das nossas reações e do remorso que representamos que muda de passeio se nos vê ao longe, evita-nos, foge de enfrentar um batalhão destroçado em nome de cínicos ideais em que ninguém acredita, um batalhão destroçado para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime, (ANTUNES, 1984, p.108)

No fragmento acima, a personagem explica o processo de transformação pelo qual um homem se converte em outro nos momentos de crise. Fica muito claro que a guerra e suas conseqüências, a morte, a miséria, a violência dos combates, o jogo de

interesses, o ser humano desvalorizado, todos esses fatores aliados à política de repressão do Estado Novo, são os verdadeiros responsáveis pelo fato de homens se transformarem em seres irracionais, cuja presença assusta a mesma sociedade que os mandou para a guerra.

Dessa forma, a metamorfose tão esperada e encorajada pela família

> De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anônima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte. (ANTUNES, 1984, p. 12-13)

na realidade não se concretizou, pois a saída da casa paterna com a finalidade de voltar homem, no sentido de amadurecido e apto a arcar com as responsabilidades impostas pela sociedade, nunca fez parte dos projetos da personagem, que ainda aguarda o momento de amadurecimento que nunca chega:

> posso ainda considerar-me um homem para mais tarde, e adiar indefinidamente o presente até apodrecer sem nunca haver amadurecido, de olhos brilhantes de juventude e de malícia como os de certas velhas de aldeia. Pelas janelas sem cortinas vejo, deitado na cama, os operários que constroem o prédio em frente principiam a trabalhar muito mais cedo do que eu, (...) E somente eu, único habitante desta casa deserta, me permito generosamente os doces langores da preguiça porque apenas desibernarei à noite, no bar onde nos encontramos, debaixo destes candeeiros Arte Nova e destas cenas de caça, de nariz mergulhado na vodca com laranja de um café da manhã tardio. (ANTUNES, 1984, p. 109-110)

Mesmo que o resultado tenha sido exatamente o contrário do esperado, o fato é que a transformação pela qual a personagem passou durante o tempo de aventura deixou marcas profundas em sua vida. Se a metamorfose está diretamente ligada à identidade e à imagem do homem, podemos dizer que ao término da guerra a

personagem retorna a Portugal completamente perdida, sem identidade, e não sabe mais que lugar ocupar no mundo:

> Pertenço sem dúvida a outro sítio, não sei bem qual, aliás, 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 rinque de patinação sob as árvores, entre os guinchos dos bichos e a campainha do vendedor de sorvetes. (ANTUNES, 1984, p. 26-27)

Como se a perda da identidade não fosse o bastante, a personagem retorna ao seu país de origem com a auto-estima abalada, insatisfeita com o rosto que vê no espelho do banheiro, inconformada com o desempenho covarde e até mesmo com vergonha de não ter correspondido às expectativas dos companheiros de guerra. Vê-se obrigada a enfrentar o fracasso do passado e a falta de perspectiva para o futuro:

> ... Talvez que a guerra tenha ajudado a fazer de mim o que sou hoje e que intimamente recuso: um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefonema ninguém espera, tossindo de tempos em tempos para se imaginar acompanhado, e que a diarista acabará por encontrar sentado na cadeira de balanço em camisola interior, de boca aberta, roçando os dedos roxos no pelo cor-de-novembro da alcatifa. (ANTUNES, 1984, p. 50)

Nesse tempo de aventura e de costumes não é a ação humana imprudente do herói que desencadeia o jogo do acaso, mas a ação dos políticos do Estado Novo. Mesmo assim, o fato de ter sido convocado para a tropa contra a sua vontade não alivia a culpa e nem retira o herói do jogo do acaso: com ou sem culpa, o herói é castigado pela participação na guerra pois quando retorna a Portugal não consegue retomar o trabalho, a vida conjugal já estava prejudicada porque a lembrança dos mortos e o remorso que sente por não ter reagido àquela situação não o deixam em paz, comprometendo o seu relacionamento com a esposa, filhas, amigos e também a sua atividade profissional.

> Pela minha parte, sabe como é, não peço tanto à vida: as minhas filhas crescem numa casa de que cada vez menos me recordo, de móveis bebidos pelas águas de sombra do passado, as mulheres que encontrei

> depois abandonei-as ou abandonaram-me numa tranqüila decepção mútua em que não houve sequer lugar para este tipo de ressentimento que é como que o sinal retrospectivo de uma espécie de amor, e envelheço sem graça num andar demasiado grande para mim, observando, à noite, da secretária vazia, as palpitações do rio, através da varanda fechada cujo vidro me devolve o reflexo de um homem imóvel, de queixo nas mãos, em que me recuso a reconhecer-me, e que teima em fitar-me numa obstinação resignada. Talvez que a guerra tenha ajudado a fazer de mim o que sou hoje e que intimamente recuso: um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefonema ninguém espera, tossindo de tempos em tempos para se imaginar acompanhado, e que a diarista acabará por encontrar sentado na cadeira de balanço em camisola interior, de boca aberta, roçando os dedos roxos no pelo cor-de-novembro da alcatifa. (ANTUNES, 1984, p. 49-50).

> A vida contra a corrente possui também, no entanto, as suas desvantagens: os amigos afastaram-se pouco a pouco de mim, incomodados pelo que consideravam uma ligeireza de sentimentos vizinha da vagabundagem libertina. A família recuava diante dos meus beijos como de um acne peganhento. Os colegas de profissão propagaram jubilosamente a minha perigosa incompetência, depois, é claro, de se referirem de passagem a um radioso futuro malbaratado em orgias de mafioso com um bailarina francesa do Cassino Estoril, esfuziante de plumas, em cada joelho de bode. Os próprios doentes desconfiavam das minhas olheiras excessivas e do hálito equívoco em que flutuava um resto óbvio de álcool. Cada vez mais fui prolongando as madrugadas e encurtando os dias**,** na esperança de que uma noite perpétua me lançasse um pudico véu de sombra nas bochechas esverdeadas; esta cidade absurda, onde os azulejos multiplicam e devolvem a mínima parcela de claridade num jogo de espelhos em fim, e onde os objetos vogam suspensos na luz como nos quadros de Matisse, obrigava-me a tropeçar de quarto em quarto à maneira de uma borboleta entontecida, passando uma palma mole pela lixa repelente da barba. (ANTUNES, 1984, p. 110)

A capacidade de relacionamento da personagem ficou tão prejudicada em conseqüência da guerra, que nem mesmo o divórcio conseguiu resolver o seu problema. Passou a encontrar muitas mulheres mas não conseguiu se acertar com nenhuma delas:

> De tempos em tempos, mulheres encontradas por acaso no canto de sofá de uma reunião de amigos, como quem descobre trocos inesperados no bolso do casaco de inverno, sobem comigo no elevador para uma rápida imitação do deslumbramento e da ternura de que conheço já de cor os mínimos detalhes, desde o desenvolto uísque inicial ao primeiro soslaio de desejo suficientemente longo para não ser sincero, até o amor acabar

> no chapinhar do bidê, onde as grandes efusões se desvanecem à custa de sabonete, raiva e água morna. (ANTUNES, 1984, p. 78)

Os sonhos e as visões que, nas obras analisadas por Bakhtin, servem para alertar o herói sobre as possibilidades de mudar o seu destino, no romance de Lobo Antunes provocam o tormento da personagem que, quando consegue dormir, e que apenas a aproximação da noite já é suficiente para aprofundar o seu desespero:.

> Compreenda-me: pertencemos a uma terra em que a vivacidade faz as vezes do talento e onde a destreza ocupa o lugar da capacidade criadora, e creio com freqüência que não passamos de fato de débeis mentais habilidosos consertando os fusíveis da alma à custa de expedientes de arame. Inclusive o estar aqui consigo talvez não passe de um expediente de arame que me salve da maré-baixa de desespero que me ameaça, *desespero de que não conheço a causa, percebe, e que à noite me enrola no visco do seu todo, me afoga de aflição e receio, me molha o beiço de cima de um bigode de suor, me faz tremer os joelhos um contra o outro em castanholas de dentadura postiça de porteiro adormecido. Não, a sério, o crepúsculo chega e o coração acelera-se, palpo-o no pulso, as vísceras comprimem-se, a vesícula dói-me, os ouvidos zumbem, qualquer coisa de indefinível e prestes a romper-se palpita, tenso, no meu peito: um dia destes, o porteiro dá comigo estendido nu no chão do banheiro, um fio de pasta de dentes e de sangue no canto da boca, as pupilas subitamente enormes contemplando nada, a cheirar mal, sem cor, inchado de gases.* Você lê no jornal, não acredita, volta a ler, verifica o nome, a profissão, a idade, e passadas duas horas esqueceu-se e virá aqui, como de costume, ancorar o seu silêncio numa enseada de copos, tilintar em cada mínimo gesto as pulseiras indianas que recordam uma Londres mítica perdida no nevoeiro do passado (ANTUNES, 1984, p. 30-31). Grifos meus.

Portanto, o herói é castigado mas não obtém a redenção, pois, no final, não confirma a sua identidade anterior e não constrói uma nova imagem de purificação e regeneração, ao contrário, a imagem do homem que temos é a de um homem fracassado, para o qual não há mais perspectivas de futuro.

> ... já vivemos demais para correr o risco idiota de nos apaixonarmos, de vibrarmos nas tripas e na alma exaltações de aventura, de nos demorarmos tardes a fio diante de uma porta fechada, de ramo de flores em riste, ridículos e tocantes, a engolir cuspes aflitos de José Matias. O tempo trouxe-nos a sabedoria da incredulidade e do cinismo, perdemos a franca simplicidade da juventude com a segunda tentativa de suicídio,

> em que acordamos num bando de hospital sob o olho celeste de um S. Pedro de estetoscópio, e desconfiamos tanto da humanidade como de nós mesmos, por conhecermos o egoísmo azedo do nosso caráter oculto sob as enganadoras aparências de um verniz generoso. Não é em si que não acredito, é em mim, na minha repugnância em me dar, no meu pânico de que me queiram, na minha inexplicável necessidade de destruir os fugazes instantes agradáveis do quotidiano, triturando-os de acidez e ironia até os transformar no Cerelac da chata amargura habitual. O que seria de nós, não é, se fôssemos, de fato, felizes? Já imaginou como isso nos deixaria perplexos, desarmados, mirando ansiosamente em volta em busca de uma desgraça reconfortadora, como as crianças procuram os sorrisos da família numa festa de colégio? Viu por acaso como nos assustamos se alguém, genuinamente, sem segundos pensamentos, se nos entrega, como não suportamos um afeto sincero, incondicional, sem exigência de troca? A esses, os Camilos Torres, os Guevaras, os Allendes, apressamo-nos a matá-los porque o seu combativo amor nos incomoda, procuramo-los, de bazuca ao ombro, raivosos, nas florestas da Bolívia, bombardeamos-lhes os palácios, colocamos no seu lugar sujeitos cruéis e viscosos, mais parecidos conosco, cujos bigodes nos não trepam pelo esôfago refluxos verdes de remorso. (ANTUNES, 1984, p. 119-120)

O cronotopo da estrada é transformado e atualizado no romance, uma vez que a personagem passa por uma metamorfose, naquele momento de guerra, que a aproxima de um animal que age por instinto para defender-se do perigo iminente.

> Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, de violência insensata e imbecil nas tripas, de modo que nos divertíamos mordendo-nos como animais se mordem nos seus jogos, nos ameaçávamos com as pistolas, nos insultávamos, furibundos, numa raiva invejosa de cães, nos espojávamos, latindo, nos charcos da chuva, misturávamos comprimidos para dormir no uísque da Manutenção, e circulávamos a cambalear pela parada, entoando em coro obscenidades de colégio. Dias antes, três camaradas nossos haviam morrido num acidente de unimogue, uma árvore inesperada saiu da mata e plantou-se, vertical, ao centro da picada, diante da viatura que largara do comércio da Chiquita, a seguir a umas cervejas moles no balcão das fazendas, e encontramos os corpos disseminados no capim, de crânio fraturado, com as formigas vermelhas de África a treparem, obstinadas, pelos braços inertes. Dias antes, os nossos últimos companheiros assassinados partiram, embrulhados em lonas, para as urnas de Malanje, que exalavam um odor repugnante e fétido apesar do chumbo soldado e da madeira, e os rostos defuntos deles, estendidos lado a lado no armazém de gênero do quartel, (ANTUNES, 1984, p. 150-151)

Dessa forma, todos os aprendizados relacionados ao contacto humano em sociedade e principalmente a solidariedade para com os demais foram esquecidos. A personagem assume a culpa e o castigo mas não atinge a redenção, pois perambula de bar em bar, conta a sua história e mesmo assim não consegue retomar o seu caminho na vida, não encontra mais lugar no mundo: é perseguida pela solidão e pela memória da guerra e dos colegas mortos dos quais tenta se livrar em vão.

Nesse contexto, o cronotopo da estrada em *Os cus de Judas* difere do analisado por Bakhtin em dois aspectos: primeiro, no que diz respeito à recuperação da identidade; e segundo, no que se refere à imagem do homem que assumiu a sua culpa, foi castigado e não obteve a redenção. A personagem de Lobo Antunes não recupera a identidade com o término da guerra; paga, do ponto de vista particular, por uma culpa que é coletiva e, mesmo assim, não consegue ser absolvida porque a mesma sociedade que a mandou para a guerra agora a marginaliza. Se os portugueses tivessem ganhado a guerra e mantido o poder econômico sobre a colônia, os soldados seriam recebidos com honra e glória mas como isso não foi possível, os retornados personificam a derrota de uma nação saudosa do passado glorioso, acostumada a ver-se como um país destinado por Deus a conquistar outros povos. Portanto, a imagem de homem que temos em Lobo Antunes é a de um homem derrotado e perdido entre dois mundos: o do português imperialista e o da colônia destruída pela guerra.

Capítulo IV

O cronotopo autobiográfico

O terceiro tipo de romance antigo, o romance biográfico, não foi criado na Antiguidade, mas nela se desenvolveu uma forma biográfica e autobiográfica que exerceram influência em todo o romance europeu. Essas formas antigas estão baseadas em um novo tipo de tempo biográfico e em uma nova imagem do homem que percorreu o seu caminho da vida.

No classicismo grego encontramos dois tipos de autobiografias. O primeiro tipo é o platônico, ou seja, o cronotopo "o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento" (BAKHTIN, 1993, p. 251). Durante esse caminho, o homem passa pela ignorância presunçosa até o conhecimento de si mesmo como forma inevitável de atingir o verdadeiro conhecimento. Nesse primeiro tipo de autobiografia há também o momento de crise e de transformação, quando acontece a ascensão da alma do indivíduo para a contemplação das idéias.

Essas formas clássicas de autobiografias não eram desligadas do acontecimento político social e concreto, ao contrário, eram definidas pelos acontecimentos, eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas. Nesse cronotopo se revela e se publica tanto a vida do herói quanto a dos outros, ou seja, é nesse momento que se presta esclarecimento público sobre a vida privada, é o momento em que se realiza a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão e efetua-se a sua avaliação público-civil .

Esse homem não tem nada para si só, todas as suas ações estão sujeitas ao controle e à avaliação público-estatal. Trata-se da imagem ideal de um modo preciso de vida de um personagem político, da existência do personagem glorificado, na qual a

imagem ideal e a do defunto estão fundidas. Essas imagens geralmente são evocadas no momento culminante da existência. A conscientização do homem apóia-se somente sobre os aspectos de sua personalidade e de sua vida que são voltados para o exterior.

O segundo tipo é constituído pelas memórias romanas elaboradas a partir de outro cronotopo, a família, que lhe dá fundamento e vida. A autobiografia é um documento da consciência familiar e ancestral; é escrita com o objetivo de transmitir as tradições familiares-patriarcais de geração para geração e pelo fato de ser colocada em arquivos faz da consciência autobiográfica um fato público-histórico e nacional. Nesse tipo de autobiografia e biografia romana, o papel dos presságios e suas interpretações são fundamentais porque unem indissoluvelmente o pessoal e o estatal de tal forma que todas as iniciativas e atos do Estado são tomados apenas depois de consultar os presságios, pois os destinos individuais e nacionais se fundem num todo único.

Bakhtin também trata do tempo biográfico em Plutarco, que é o tempo da revelação do caráter. A realidade histórica na qual ocorre a revelação do caráter serve somente de ambiente a essa revelação, fornece os motivos para a manifestação do caráter em atos e palavras mas não tem influência determinante sobre o próprio caráter, apenas o atualiza. A realidade histórica é apenas a arena para a revelação do caráter. O tempo biográfico não é reversível em relação aos acontecimentos da vida que por sua vez são inseparáveis dos acontecimentos históricos. Apenas em relação ao caráter esse tempo é reversível, ou seja, os traços que definem o caráter individual não têm cronologia e mudam de lugar com o tempo. O caráter não cresce e não se altera mas apenas completa-se no final, pois o caminho que revela o caráter não conduz à sua alteração e formação relacionadas com a realidade histórica, apenas apresenta o seu acabamento de acordo com o perfil já esboçado no início.

Posteriormente ao espírito da praça grega, onde se formou a conscientização do homem europeu, surgiu o homem privado e isolado e a solidão deformou a sua imagem de homem público. Surgem então formas autobiográficas onde se manifesta a desagregação do aspecto exterior público do homem e começa a se manifestar a consciência privada do indivíduo isolado e solitário. Essa nova tomada de consciência do homem ocorre justamente em uma atmosfera privada, de alcova.

Segundo Bakhtin, "toda uma série de categorias de autoconscientização e de elaboração de uma vida biográfica começam a perder seu significado público e nacional e passam para um plano privado e pessoal.(...) inúmeros detalhes da vida privada, que fazem com que o homem se sinta em casa começam a servir de apoio a uma consciência de si mesmo, passam a ter significado. A imagem do homem começa a se mover por espaços fechados, privados, quase íntimos, onde ele perde sua plasticidade monumental e sua extroversão totalmente pública." (BAKHTIN, 1993, p. 260-261)

Ocorre então o aumento da importância dos acontecimentos da vida íntima e pessoal, "que tem um peso enorme sobre a vida pessoal do indivíduo, mas que têm significado ínfimo para os outros e absolutamente quase nenhum sentido político-social". (BAKHTIN, 1993, p. 262)

De qualquer maneira, essas formas de biografia e autobiografia antigas exerceram influência enorme tanto na literatura européia quanto no desenvolvimento do romance que temos até os nossos dias.

Em *Os cus de Judas*, o tempo da tomada de consciência autobiográfica ocorre após o retorno da guerra em Angola, quando o narrador resolve narrar a sua história a uma mulher que encontra num bar, à noite, em Lisboa. À medida que o médico psiquiatra vai contando a sua história, surge a oportunidade de rever o seu passado e, procedendo assim, além de questionar a si mesmo ele também questiona a política

implementada pelo Estado Novo português para reprimir o movimento de libertação das colônias portuguesas na África, o que será demonstrado através das análises feitas no desenvolvimento deste capítulo.

O cronotopo da praça pública, que segundo Bakhtin era o lugar onde o homem antigo prestava esclarecimentos públicos de suas atitudes, é substituído por um bar no romance, ou seja, por um ambiente fechado e depois por um ambiente literalmente de alcova, já que a personagem começa a narrar a história no bar e termina na cama. A informalidade do bar se justifica pela classe social a que pertence o narrador de *Os cus de Judas*: o médico psiquiatra recém chegado da guerra não é um político importante e não pretende fazer nenhum esclarecimento público, ele apenas sentiu a necessidade de desabafar o seu desespero com alguém e, para tanto, um bar e um interlocutor para ouvir a história constituem o ambiente perfeito para esse propósito:

> Como este bar e os seus candeeiros Arte Nova de gosto duvidoso, ou seus habitantes de cabeças juntas segredando-se banalidades deliciosas na euforia suave do álcool, a música de fundo a conferir aos nossos sorrisos a misteriosa profundidade dos sentimentos que não possuímos nunca; mais meia garrafa e cuidar-nos-íamos Vermeer, tão hábeis como ele para traduzir, através da simplicidade doméstica de um gesto, a tocante e inexprimível amargura da nossa condição. (ANTUNES, 1984, p. 23-25)

É justamente nessa atmosfera que sugere intimidade entre as pessoas, e ajudado pelo álcool, que a personagem se sente à vontade para iniciar a recapitulação do que foi a sua vida. O médico psiquiatra resolve começar a sua narrativa, explicando à interlocutora as bases de sua origem:

> Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que se multiplicam e refletem umas às outras nas frontarias de azulejos e nos ovais dos lagos, e a ilusão de espaço que aqui conheço, porque o céu é feito de pombos próximos, consiste numa magra fatia de rio que os gumes de duas esquinas apertam, e o braço de um navegador de bronze atravessa obliquamente num ímpeto heróico. Nasci e cresci num acanhado universo de crochê, crochê de tia-avó e

> crochê manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do bibelô, proibiram-me o canto nono de Os Lusíadas e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir. Policiaram-me o espírito, em suma, e reduziram-me a geografia aos problemas dos fusos, a cálculos horários de amanuense cuja caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa de fórmica com esponja em cima para molhar os selos e a língua. (...) Pois imagine que de repente, sem aviso, todo esse mundo em diminutivo, toda essa teia de hábitos tristes, toda essa reduzida melancolia de pisa-papéis em que neva lá dentro, em que neva monotonamente lá dentro, se evaporava, as raízes que a prendem a resignações de almofada bordada desapareciam, os elos que a agarram a pessoas que a aborrecem se quebravam e você acordava numa camioneta, não muito confortável, é certo, e cheia de tropas, é verdade, mas circulando numa paisagem inimaginável, onde tudo flutua, as cores, as árvores, os gigantescos contornos das coisas, o céu abrindo e fechando escadarias de nuvens em que a vista tropeça até cair de costas, como um grande pássaro extasiado. (ANTUNES, 1984, p. 27- 28)

O narrador esclarece que pertence a uma família portuguesa tradicional; assim, o ambiente no qual foi educado, tanto em casa quanto na escola, contribuiu para que o seu conhecimento fosse limitado ao aprendizado dos feitos heróicos dos antepassados portugueses. O desconhecimento geográfico somado ao despreparo para viver longe da autoridade de uma família patriarcal e conservadora justifica a incapacidade de reagir diante de uma situação nova, provocada pela guerra e explica também a mudança de caráter da personagem, ou seja, a metamorfose, já analisada no capítulo anterior.

Talvez a recuperação do contexto no qual fora educado facilite a compreensão e até mesmo justifique os motivos pelos quais a personagem não conseguiu reagir à repressão do Estado Novo português e se limitou a assistir ao sofrimento dos colegas e às injustiças da guerra. Mas isso não basta para que o médico se sinta em paz. Ele deve aos companheiros mortos a história da guerra. E contá-la, mesmo que precariamente, numa mesa de bar e influenciado pela bebida, pode ser uma forma de acertar as contas com o passado, pois sente remorso e vergonha de não ter reagido contra a repressão e a memória dos colegas mortos e da sua própria covardia não permitem que ele durma tranqüilo:

> o medo, percebe, me tolhia o menor gesto de revolta, o meu egoísmo queria regressar inteiro e depressa antes que uma porta de prisão se fechasse, impeditiva, à minha frente, regressar e esquecer e retomar o hospital e a escrita e a família e o cinema ao sábado e os amigos como se nada me tivesse, entretanto, sucedido, desembarcar na Rocha do Conde de Óbidos e declarar dentro de mim Era tudo mentira e acordei, e todavia, entende, em noites como esta, em que o álcool me acentua o abandono e a solidão e me acho no fundo de um poço interior demasiado alto, demasiado estreito, demasiado liso, surge dentro de mim, tão nítida com há oito anos, a lembrança da covardia e do comodismo que cuidava afogados para sempre numa qualquer gaveta perdida da memória, e uma espécie de, como exprimir-me?, remorso, leva-me a acocorar-me num ângulo do meu quarto como um bicho acossado, branco de vergonha e de pavor, aguardando, de joelhos na boca, a manhã que não chega. (ANTUNES, 1984, p. 115-117)

No contexto da batalha, limitado pela educação que recebeu, pela falta de preparo para enfrentar a realidade e com medo da repressão, a personagem ainda não tinha consciência do seu papel social e também não conseguia compreender o significado da guerra

> A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam**,** Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, (...) combinados (...) em nome de interesses, que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia**,** (ANTUNES, 1984, p. 35-36)

Com o distanciamento no tempo e no espaço, a personagem consegue compreender perfeitamente os interesses que levaram o Estado Novo português a empreender tal guerra e dessa forma, questiona o passado a partir do presente, a personagem responsabiliza a nação portuguesa não só pela destruição causada na vida das pessoas mas também por ter arrasado nações inteiras apenas para que fossem

satisfeitos os seus interesses políticos de imperialismo. Nesse contexto, a revolta contra o Estado Novo português é inevitável:

> De pé, à porta da sala de operações, com os cães do quartel a farejarem-me a roupa, gulosos do sangue dos meus camaradas feridos, a lamberem o sangue dos meus camaradas feridos nas nódoas escuras das minhas calças, da minha camisa, dos pêlos claros dos meus braços, *eu odiava, Sofia, os que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola, os senhores sérios e dignos que de Lisboa nos apunhalavam em Angola, os políticos, os magistrados, os policiais, os bufos, os bispos, os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para África*, nos mandavam morrer em África e teciam às nossas voltas melopéias sinistras de vampiros. (ANTUNES, 1984, p. 131-132). Grifos meus.

Além de responsabilizar o Estado português pelas mortes e mutilações dos jovens portugueses enviados para a guerra em Angola, a personagem também questiona a política de repressão implementada pelo Estado Novo para conter os movimentos de libertação das colônias portuguesas na África, e entre os vários erros cometidos, é apontada a substituição dos chefes verdadeiros por chefes nomeados:

> Os fascistas fizeram grandes erros em África, percebe, grandes e estúpidos erros em áfrica, porque o fascismo felizmente é estúpido, suficientemente estúpido e cruel para se devorar a si mesmo, e um deles foi substituir os chefes de sangue, os nobres, altivos e indomáveis chefes de sangue, por sobas falsos, que o povo escarnecia e desprezava em segredo, continuava a obedecer às autoridades verdadeiras ocultas na mata, o soba Caputo, por exemplo, agarrou na imagem de madeira do deus Zumbi, desapareceu na noite, e a sua gente, perplexa, contemplava o nicho vazio numa consternação aflita, recebia as instruções dos tambores que latiam na treva as suas têmporas reboantes de ecos. (ANTUNES, 1984, p. 139- 140).

Talvez se os portugueses tivessem percebido a importância de se manterem os verdadeiros chefes, muitos conflitos com a população nativa das colônias africanas poderiam ser evitados. Mas os portugueses não estavam interessados em evitar o conflito, ao contrário, a política de repressão implementada pelo Estado autoritário era

muito clara a esse respeito: eles estavam decididos a manter o império a qualquer custo. E, de acordo com a personagem, se a guerra acabou

> Se a revolução acabou, percebe?, e em certo sentido acabou de fato, *é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar*, e hora a hora a direita os vai matando de novo, *e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de,* através da impossibilidade de um movimento qualquer, *nos apercebermos de que não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebemos que estamos mortos como eles,* acomodados nas urnas de chumbo que o capelão benzia e de que se escapava, apesar da solda, um odor grosso de estrume, urna do cabo Pereira, urna do Carpinteiro, urna do Macaco, que uma mina assassinou a cinqüenta metros de mim o saco de areia esmagou-lhe as costelas contra o volante no carro tombado de lado, quis fazer massagem cardíaca e o peito era mole e sem ossos e estalava... (ANTUNES, 1984, p. 52-54). Grifo nosso.

Portanto, se a guerra acabou, isso não se deve à vitória dos portugueses ou dos africanos, mas a um fato concreto que só pode ser explicado pela falta de responsabilidade política do Estado Novo português, cuja estratégia de guerra acabou por dizimar tanto os revolucionários quanto os soldados portugueses. Dessa forma, o fracasso do Estado Português não pode ser desvinculado do fracasso dos retornados da guerra, e vice-versa, e ambos são decorrentes de uma política que teimava em manter um imperialismo impossível de sustentar naquele contexto histórico.

Terminada a guerra, os soldados finalmente podem retornar ao país de origem. Mas, antes disso, devem passar por um exame médico:

> A porta de África (...) um médico (...) examina-nos o mijo, a merda, o sangue, para que não infectemos o País do nosso pânico da morte, da lembrança do rapaz louro coberto por um pano no meu quarto, dos eucaliptos de Ninda e do enfermeiro sentado na picada de intestinos nas mãos, a olhar para nós num espanto triste de bicho. Trazemos o sangue limpo, Isabel: as análises não acusam os negros a abrirem a cova para o tiro da PIDE, nem o homem enforcado pelo inspetor na Chiquita, nem a perna do Ferreira no balde de pensos, nem os ossos do tipo de Mangando no telhado de zinco. Trazemos o sangue tão limpo como o dos generais nos gabinetes com ar condicionado de Luanda, deslocando pontos coloridos no mapa de Angola, tão limpo como o dos cavalheiros que enriqueciam traficando helicópteros e armas em Lisboa, a guerra é

> nos cus de Judas**,** entende, e não nesta cidade colonial que desesperadamente odeio, a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola e as populações humilhadas, transidas de fome (ANTUNES, 1984, p. 165-166)

Embora os exames atestem que não há problemas de saúde, o fato de "estar limpo" não impede que a sociedade portuguesa receba os retornados com desprezo, e que a personagem retorne com a auto-estima tão baixa a ponto de sentir vergonha de si mesma e de precisar viver embriagada para se livrar das lembranças da guerra:

> Quereria desesperadamente ser outro, sabe, alguém que se pudesse amar sem vergonha e de que os meus irmãos se orgulhassem, de que eu próprio me orgulhasse ao observar no espelho da barbearia ou do alfaiate o sorriso contente, o cabelo louro, as costas direitas, os músculos óbvios sob a roupa, o sentido de humor à prova de bala e a inteligência prática. Irrita-me este invólucro inábil e feio que é o meu, as frases enroladas na garganta, a falta de lugar para as minhas mãos defronte das pessoas que não conheço e me amedrontam, (...) o homenzinho derrotado que sou**.** (ANTUNES, 1984, p.148-149)

O sentimento de vergonha e de fracasso que persegue os retornados refletem o próprio estado de espírito da nação portuguesa diante de uma derrota que significou a perda de seu império na África. A sociedade despreza os retornados porque eles personificam a derrota da nação. Portanto, se do ponto de vista individual, a tomada de consciência autobiográfica pode ser considerada um ajuste de contas pessoal e subjetivo, do ponto de vista coletivo ela está diretamente relacionada ao contexto histórico do país.

É significativo o fato de o narrador de *Os cus de Judas* ser justamente um retornado da guerra e conseqüentemente excluído da sociedade portuguesa. No romance, a história da guerra em Angola é narrada do ponto de vista do médico da tropa, de alguém que esteve lá, presenciou os acontecimentos e pode contar a sua versão dos fatos. O médico psiquiatra nos conta então a sua verdade sobre os

acontecimentos a qual é apenas mais uma verdade diante de tantas outras que podem surgir sobre a mesma guerra.

Quando a personagem questiona o passado e admite a sua derrota particular, enquanto homem, de certa forma, também está questionando o passado histórico português e apontando algumas atitudes políticas que de acordo com seu ponto de vista foram equivocadas. Ou seja, enquanto conta a sua história, o narrador também conta a história do fracasso do regime autoritário implementado pelo Estado Novo, que comprometeu não só o futuro do país mas também de toda uma geração de portugueses, fazendo-os lutar por uma terra prometida que na verdade nunca existiu a não ser no imaginário português que a criou:

> *a idéia de uma África portuguesa, de que os livros de História do liceu*, as arengas dos políticos e o capelão de Mafra *me falavam em imagens majestosas, não passava afinal de uma espécie de cenário de província a apodrecer na desmedida vastidão do espaço*, projetos de Olivais Sul que o capim e os arbustos rapidamente devoravam, e um grande silêncio de desolação em torno, habitado pelas carrancas esfomeadas dos leprosos. As Terras do Fim do Mundo eram a extrema solidão e a extrema miséria, governadas por chefes de posto alcoólicos e cúpidos a tiritarem de paludismo nas suas casas vazias, reinando sobre um povo conformado, sentado à porta das cubatas numa indiferença vegetal. (ANTUNES, 1984, p. 102-104). Grifo nosso.

O narrador questiona o passado a partir do presente. É apenas no presente da narrativa, depois de oito anos de distanciamento da guerra, que ele consegue recontar e ao mesmo tempo repensar o passado histórico português, questionando a verdade daquilo que aprendeu na escola e que serviu de justificativa para que milhares de jovens portugueses fossem convencidos a lutar em defesa de uma terra que na realidade nunca existiu. Repensando esse passado, o narrador questiona a ditadura do Estado Novo, a guerra para conter os movimentos de independência nas colônias e também todo o passado de glória dos portugueses que contribuiu para que os chefes de estado incentivassem a guerra.

Se nos romances analisados por Bakhtin o cronotopo da tomada de consciência autobiográfica servia ao propósito de prestar esclarecimentos públicos sobre a vida privada do herói, que na maioria dos casos era um político importante, cujas decisões deveriam ser avaliadas em praça pública, em *Os cus de Judas,* esse mesmo cronotopo está relacionado ao tempo em que a personagem decide prestar esclarecimentos sobre a história da guerra em Angola, uma vez que testemunhou os fatos e se dispõe a relatá-los do seu ponto de vista, questionando o passado em busca de explicações que possam justificar a brutalidade da guerra em Angola.

Capítulo V

O cronotopo de Rabelais

As insólitas amplidões espaço temporais no romance de Rabelais são conseqüência de uma ligação particular do homem e de todas as suas ações e peripécias com o mundo espaço-temporal. Essa relação apresenta uma adequação e uma proporcionalidade direta dos valores e dimensões espaço-temporais. Entre um valor e as dimensões espaço-temporais não existe contradição; por isso, tudo o que é bom cresce em todas as relações e em todos os sentidos, o crescimento é inerente à sua própria natureza. A categoria do crescimento é fundamental para o mundo rabelaisiano. "Em Rabelais, de um mundo espaço-temporal adequado, surge um cronotopo novo para um homem novo, harmonioso, inteiro, e de novas formas para as relações humanas. Esta combinação de problemas polêmicos e positivos – problemas de purificação e reconstituição do mundo real e do homem – determina as particularidades do método literário de Rabelais, a originalidade do seu realismo fantástico". (BAKHTIN,1993, p. 283)

Os romances de Rabelais apontam para o fato de que entre as belas coisas deste mundo, estabelecidas e confirmadas pela tradição e consagradas pela religião e pela ideologia oficial, há ligações falsas que alteram a sua natureza verdadeira. Por isso, Rabelais propõe a destruição do velho quadro e a elaboração positiva do novo que em seus romances estão indissoluvelmente entrelaçadas. O riso de Rabelais rompe os laços tradicionais e revela a proximidade rude e direta daquilo que as pessoas separam por meio da mentira. "A separação do que está tradicionalmente ligado e a aproximação do que está tradicionalmente distante e separado é atingida, em Rabelais, por meio da construção de séries muito diversificadas, ora paralelas, ora cruzadas. Com a ajuda delas Rabelais compõe e decompõe. A elaboração das séries é uma particularidade

específica do método literário de Rabelais. Todas as infinitas séries podem ser enquadradas nos seguintes grupos principais: 1. Séries do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico; 2. Séries da indumentária; 3. Séries da nutrição; 4. Séries da bebida e da embriaguez; 5. Séries sexuais (copulação); 6. Séries da morte; 7. Séries dos excrementos. Cada uma destas séries possui sua lógica específica, suas dominantes. Todas as séries se cruzam. Seu desenvolvimento e interseção permitem que Rabelais aproxime ou separe de acordo com as suas necessidades. Quase todos os temas do romance de Rabelais, romance amplo e tematicamente rico, são desenvolvidos segundo tais séries". (BAKHTIN, 1993, p. 285)

Rabelais representa o corpo humano sob vários aspectos. Primeiro, sob um aspecto científico e anatômico-fisiológico; depois, de forma cínica e bufo; em seguida, numa analogia fantástica e grotesca e finalmente, sob um aspecto propriamente folclórico. Em todos os relatos de batalhas e de espancamentos são dadas, simultaneamente ao exagero grotesco, descrições anatômicas precisas dos maus-tratos sofridos pelo corpo humano, das feridas e das mortes. Ao corpo medieval, Rabelais opõe o corpo desenvolvido de forma harmônica pelo esporte, elegante e cultivado do humanista já que a concepção de mundo de Rabelais é a de um mundo harmonioso habitado por um homem também harmonioso.

O tema da criação literária pela embriaguez é relevante e significativo nos romances de Rabelais uma vez que ele insiste em incluir na série da alimentação e da bebida quase todos os episódios importantes do romance. Rabelais propicia a intersecção da série da comida com a série da morte. Ele também entrelaça, muito freqüentemente, a série da comida e da bebida com conceitos e símbolos religiosos. A série ritual e alimentar cruza-se com a dos excrementos e com a série físico-corporal.

Ao lado do exagero grotesco, na série da comida e da bebida, Rabelais apresenta o seu ponto de vista positivo sobre o sentido e a cultura da comida e da bebida, salientando o significado elevado de ambas para a vida humana.

Ao lado da comida e da bebida, as festas pantagruélicas ocupam lugar especial no romance de Rabelais, que entende o pantagruelismo como a arte de ser alegre, sábio e bom. O saber festejar constitui a essência do pantagruelismo. "Mas as festas dos pantagruelistas não são de modo algum banquetes de vadios e glutões que a vida toda fazem patuscada. Apenas o repouso vespertino, depois do dia de trabalho, deve ser consagrado ao banquete. O almoço (no meio do dia de trabalho) deve ser curto, simplesmente utilitário. Rabelais é um partidário radical da transferência do centro de gravidade da comida e da bebida para o jantar". (BAKHTIN, 1993, p. 299)

A série da comida e da bebida é fundamental para a destruição das velhas e artificiais contigüidades entre as coisas e os fenômenos e para a criação de novas contigüidades que tornam o mundo compacto e materializado. Valorizada positivamente por Rabelais, esta série constitui um traço substancial na imagem do homem novo, harmonioso e completo.

A série dos excrementos também ocupa um lugar importante e serve para a criação das mais surpreendentes vizinhanças entre as coisas, os fenômenos e as idéias e para destruir a hierarquia e o quadro materializado do mundo e da vida. A série dos excrementos cruza-se com a série da morte. Bakhtin afirma que na série dos excrementos, "Rabelais constrói uma série de mitos locais que explicam a gênese do espaço geográfico. Cada localidade, desde a sua denominação até as particularidades do relevo, do solo, da vegetação e outros, deve ser explicada por um acontecimento humano que aí ocorreu e que determinou o seu nome e a sua fisionomia. A localidade é uma marca do acontecimento que lhe deu forma. Essa é a lógica de todos os mitos e

lendas locais que interpretam o espaço pela história. Rabelais cria esses mitos locais num plano paródico" (BAKHTIN, 1993, p. 302).

A série do ato sexual, ou das obscenidades, também ocupa um lugar privilegiado e se apresenta em múltiplas variantes: "desde a franca obscenidade até a ambigüidade sutilmente dissimulada, desde a brincadeira e a anedota obscenas até as digressões médicas e naturalistas sobre a potência sexual, o esperma do homem, a eficácia sexual, o casamento, o significado do princípio hereditário." (BAKHTIN, 1993, p. 302).

Em seus romances, Rabelais introduz o espaço geográfico universal na série das obscenidades. "O homem se exterioriza e se esclarece inteiramente pela palavra em todas as manifestações da sua existência. Mas além disso, o homem absolutamente não se deseroifica e nem se rebaixa, não se torna de modo algum um homem de nível inferior. Rabelais heroifica todas as funções da vida corporal – a comida, a bebida, os excrementos, a esfera sexual. A própria hiperbolização de todos esses atos contribui para a sua heroificação: "ela está isenta do senso comum, do colorido ordinário e naturalista" (BAKHTIN, 1993, p. 305)

Além das séries materiais, devemos lembrar que há outra série muito importante: a da morte. No quadro hierárquico do mundo que Rabelais destruía em seus romances, a série da morte deve ser compreendida não como um elemento indispensável da própria vida, depois do qual a vida novamente triunfa e continua, mas como um fenômeno limítrofe que se encontra exatamente na divisão entre esse mundo provisório, perecível, e a vida eterna, como uma porta escancarada para um outro mundo, o mundo do além. Ela não é englobada numa série temporal, mas na fronteira do tempo, não numa série da vida, mas no limite dessa série. Por isso, empenhado na destruição do quadro hierárquico do mundo e construindo um novo no seu lugar,

Rabelais também se empenhou em representar a morte "no seu lugar no mundo real, mostrá-la na série temporal da vida que engloba tudo, mostrar, enfim, que a morte também neste mundo não é de maneira alguma um fim essencial. Isso quer dizer: apresentar o aspecto material da morte englobada na série da vida sempre triunfante, mostrá-la entre outras coisas, sem jamais colocá-la em primeiro plano". (BAKHTIN, 1993, p. 306)

No romance *Os cus de Judas* não encontramos a imagem de um homem novo, equilibrado, em harmonia com o mundo, como Bakhtin afirma existir nos romances de Rabelais; ao contrário, a imagem do homem é a de um velho, desequilibrado, em desarmonia com o mundo em conseqüência da guerra conforme verificamos nos capítulos anteriores. No entanto, podemos encontrar ali a série da criação literária pela embriaguez, a série sexual e também a série dos excrementos.

A série sexual está presente em todo o romance, pois ao que parece, a personagem só consegue pensar e recuperar a memória do passado se estes pensamentos estiverem de alguma forma relacionados à anatomia do corpo feminino, único lugar no mundo no qual consegue descansar e aliviar o seu desespero:

> Eu estava farto, Sofia, e todo o meu corpo me implorava o sossego que apenas se encontra nos corpos serenos das mulheres, na curva dos ombros das mulheres onde podemos descansar o nosso desespero e o nosso medo, na ternura sem sarcasmo das mulheres, na sua macia generosidade, côncava como um berço para a minha angústia de homem, a minha angústia carregada de ódio de homem só, com o peso insuportável da própria morte no dorso. (ANTUNES, 1984, p.130-131)

A série dos excrementos também é importante porque aparece associada, e de forma sarcástica, ao comportamento dos portugueses, quando o narrador sugere que os seus compatriotas deveriam ser lembrados pelo escarro e não pelos feitos heróicos do passado:

> em toda a parte do mundo a que aportamos vamos assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de latas de conservas vazias, numa sutil combinação de escorbuto heróico e de folhas-de-flandres ferrugenta. Sempre apoiei que se erguesse em qualquer praça adequado do País um monumento ao escarro, escarro-busto, escarro-marechal, escarro-poeta, escarro-homem de Estado, *escarro-equestre*, algo que contribua, no futuro, para a perfeita definição do perfeito português: gabava-se de fornicar e escarrava. (ANTUNES, 1984, p. 19-20)

Outra série significativa em *Os cus de Judas* é a da criação literária pela embriaguez: o narrador insiste em contar a sua história particular, que também é a história da guerra em Angola, a uma mulher que frequentemente encontra num bar em Lisboa. Ele vai bebendo cada vez mais e enfatizando que a bebida aproxima a distância entre os tempos e, por isso, facilita a recuperação e talvez até mesmo a compreensão, através da memória, dos acontecimentos do passado que passam fluentemente pelo seu discurso, como se fossem partes do presente da narrativa:

> *Outra vodca? É verdade que não acabei a minha mas neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda:* descíamos do Luso para as Terras do Fim do Mundo, em coluna, por picadas de areia, Lucusse, Luanguinga, as companhias independentes que protegiam a construção da estrada, o deserto uniforme e feio do Leste, quimbos cercados de arame farpado em torno dos pré-fabricados dos quartéis, o silêncio de cemitério dos refeitórios, casernas de zinco a apodrecer devagar, descíamos para as Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilômetros de Luanda, janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia, sentado na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia. (ANTUNES, 1984, p. 32). Grifo nosso.

No fragmento acima a bebida está relacionada a um momento de perturbação, pois embora ainda não tenha terminado de beber o que já estava no copo, a personagem sente uma necessidade compulsiva de pedir outra dose, como se isso pudesse aliviar a ansiedade de narrar o mais minuciosamente possível, à sua interlocutora, as lembranças mais fortes que ainda conservava daquele passado de

guerra.Além disso, tudo o que o bêbado diz pode ser colocado em dúvida. LA põe em dúvida, inclusive, as palavras daquele que narra a história. Isso é muito importante.

> *Já reparou que a esta hora da noite e a este nível do álcool o corpo se começa a emancipar de nós*, a recusar-se a acender o cigarro, a segurar o copo numa incerteza tateante, a vaguear dentro da roupa oscilações de gelatina? O encanto dos bares, não é?, consiste em, a partir das duas da manhã, não ser a alma a liberar-se do seu invólucro terrestre e a seguir verticalmente para o céu no esvoaçar místico de cortinas brancas das mortes do missal, mas a carne que se livra, um pouco espantada, do espírito, e inicia uma dança pastosa de estátua de cera que se funde até terminar nas lágrimas de remorso da aurora, quando a primeira luz oblíqua nos revela, com implacabilidade radioscópica, o triste esqueleto da solidão sem remédio. (...) talvez Fernando Pessoa habite aquele senhor de óculos ao pé do espelho (...) talvez o meu irmão Scott Flizgerald (...) se sente a qualquer momento à nossa mesa e nos explique a desesperada ternura da noite e a impossibilidade de amar, porque, sabe como é, *a vodca confunde os tempos e abole as distâncias,* você chama-se na realidade Ava Gardner e consome oito toureiros e seis caixas de Logans por semana, e, quanto a mim, o meu verdadeiro nome á Malcom Lowry, sou escuro como o túmulo onde jaz o meu amigo, escrevo romances imortais (...) e o meu cadáver será lançado na última página, como o de um cão, para o fundo de um barranco. Viemos todos hoje ocupar a inocente Lapa cor-de-rosa imitada de Carlos Botelho da maré-baixa das nossas bebedeiras silenciosas, à superfície das quais cintila, de quando em quando e by appointmente of Her Majesty the Queen, o reflexo do gênio, e sobre as nossas cabeças urgidas tombas as línguas de fogo de Johnny Espírito Santo Walker; Utrillo, que amarrotava postais ilustrados enquanto pintava, Soutine, o dos meninos do coro e das casas torturadas, Gomes Leal e a sua inocente e tonitruante miséria de menino velho, e nós os dois observando, maravilhados, esta procissão de palhaços sublimes que uma música de circo acompanha.(ANTUNES, 1984, p. 39-40). Grifo nosso.

No fragmento acima a bebida está relacionada a uma sensação de independência do corpo, que sob o efeito do álcool, não obedece aos comandos do cérebro. Se a bebida abole os tempos e a distância, fica mais fácil assumir e confundir as identidades, ou seja, bebendo, a personagem consegue se libertar com facilidade daquilo que de fato é para o que sempre desejou ser. Portanto, a personagem não só bebe para ter coragem de repensar o passado mas também para esquecer os motivos que a fizeram se perder no

caminho de ser alguém importante, reconhecida, e não um simples retornado da guerra que agora perambula de bar em bar.

> 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 nucas 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 nucas e os perfis nunca viram, os estrangeiros do aeroporto ignoravam, e que, portanto, são inexistentes, inexistentes, percebe?... (ANTUNES, 1984, p. 69-70)

No trecho citado, a personagem compara a situação dos retornados da guerra à das pessoas quando saem do bar, ou seja, os retornados voltaram tão embriagados quanto aqueles que passam a madrugada bebendo, com a exceção de que, além da embriaguez, os primeiros ainda carregam o peso da morte enquanto os últimos só ouviram falar delas mas não a presenciaram e é justamente isso que faz a diferença. A personagem testemunhou os acontecimentos e agora está condenada a viver do abandono e do desespero e como não pode enfrentar essa realidade sozinha, perambula pelos bares de Lisboa em busca de uma companhia, uma mulher que possa ouvir a sua história e a bebida que lhe dá coragem, mesmo que provisória, para retomar aquele passado de guerra que tanto a atormenta.

> Quer um uísque? Este banal líquido amarelo constitui, nos tempos de hoje, depois da viagem de circunavegação e da chegada do primeiro escafandro à Lua, a nossa única possibilidade de aventura: ao quinto copo o soalho adquire insensivelmente uma agradável inclinação de convés, ao oitavo, o futuro ganha vitoriosas amplidões de Austerlitz, ao décimo, deslizamos devagar para um coma pastoso, gaguejando as sílabas difíceis da alegria: de forma que, se me dá licença, instalo-me no sofá ao pé de si para ver melhor o rio, e brindo pelo futuro e pelo coma. (ANTUNES, 1984, p. 106-107)

A bebida está relacionada à única possibilidade de aventura nesse momento de crise que a personagem compartilha com a nação portuguesa depois da derrota na

guerra e da perda da última colônia que ainda conservava na África. Ou seja, a embriaguez é a única forma de se transportar de uma realidade cruel para alguns momentos de alegria, nos quais ainda alimenta a ilusão de poder planejar o seu futuro e assim, quem sabe, transformá-lo, mesmo que seja apenas enquanto dure o efeito do álcool.

> Não quer passar à vodca? Enfrenta-se melhor o espectro da agonia com a língua e o estomago a arder, e esse tipo de álcool de lamparina que cheira a perfume de tia-avó possui a benéfica virtude de me incendiar a gastrite e, com conseqüência, subir o nível da coragem: nada como a azia para dissolver o medo ou antes, se preferir, para transformar o nosso passivo egoísmo habitual num estrebuchar impetuoso, não muito diverso na essência mas pelo menos mais ativo (...) Quando estou muito só ou bebi em excesso, um ramalhete de flores de cera de projetos conjugais desata a crescer em mim à maneira do bolor nos armários fechados, e torno-me pegajoso, vulnerável, piegas e totalmente débil; é o momento, aviso-a de se retirar sorrateiramente com uma desculpa qualquer, de se meter no carro num suspiro de alívio, de telefonar depois do cabeleireiro às amigas a narrar-lhes entre risos as minhas propostas sem imaginação. No entanto e até lá, se não vê inconveniente, aproximo um pouco mais a minha cadeira e acompanho-a durante um copo ou dois. (ANTUNES, 1984, p.22- 23)

Além de deixar o narrador mais corajoso, a bebida também permite que ele faça planos conjugais para o futuro, o que geralmente não acontece durante os poucos momentos em que está sóbrio. A sobriedade é marcada pela consciência de que não é mais possível planejar nada. Ou seja, o narrador já desistiu de tentar viver com alguém e se conformou em ter por companhia apenas a lembrança do passado..

De certo modo, a série da criação literária pela embriaguez pode estar relacionada ao fato de que o narrador embriagado se sente mais livre para contar a sua história na informalidade. Não precisa se preocupar tanto com os aspectos que inevitavelmente seriam cobrados se a história fosse narrada em outro contexto. Como se trata de uma história contada do ponto de vista de um ex-cêntrico, ou seja, do ponto de vista de um soldado português que é testemunha da guerra, e como não se trata de

alguém importante e que tenha o poder de escrever ou de exigir que a história oficial seja contada desta forma ou de outra, o nosso médico psiquiatra tem a liberdade de contar a sua história como quiser, a quem quiser e onde quiser. Portanto, começa a narrativa no bar, termina-a em sua casa, com uma mulher, sem planos conjugais futuros, pois acredita que para ele isso já não é mais possível.

Assim, o narrador já não tem nada a perder, uma vez que todos os seus planos de juventude não foram concretizados porque teve a sua vida interrompida em conseqüência da guerra e, por isso, não importa mais em que condições possa narrar a sua história, o importante é que narre e que tenha alguém para escutá-lo. É por isso que a personagem insiste tanto com a sua interlocutora para que lhe escute: "Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós escutávamos a rádio...". (ANTUNES, 1984, p. 51-52).

Justamente por se tratar de um narrador ex-cêntrico, a personagem insiste para que alguém a escute porque deve a história da guerra que presenciou à memória dos colegas mortos. Ou seja, ele sobreviveu e precisa contar, mediante a ficção, a história que não será contada pelos livros de História. De qualquer forma alguém precisa saber que a guerra existiu e que seus colegas morreram diante da covardia de uma ditadura militar que reprimiu e matou a juventude portuguesa em nome de interesses injustificáveis naquele contexto histórico.

Se o cronotopo de Rabelais, analisado por Bakhtin, aponta para o fato de que entre as belas coisas deste mundo, estabelecidas e confirmadas pela tradição, há ligações que alteram a sua natureza e por isso Rabelais propõe, em seus romances, a destruição do velho quadro hierárquico do mundo e a construção do novo em seu lugar, por meio da elaboração de séries diversificadas que já apresentamos e discutimos acima, em *Os cus de Judas*, a série da criação literária pela embriaguez não tem a

intenção de destruir ou de construir algo novo, mas de encorajar o narrador a questionar a história tradicional e a sua própria história, tentando evitar o esquecimento e a mentira. Não há, portanto, no romance analisado, nenhuma pretensão ou preocupação no que se refere a elaboração de um paradigma que devemos seguir para que possamos estabelecer de uma vez, e sem deixar dúvidas, quais são as verdades e as mentiras que constituem a história do passado português ou de qualquer outra nação que tenha vivido um período de repressão equivalente ao Estado Novo em Portugal.

Capítulo VI

O cronotopo da sala de jantar/visitas e o cronotopo da soleira

Segundo Bakhtin, nos romances de Stendhal e de Balzac surge um lugar realmente novo para a realização das peripécias do romance: o salão-sala de visitas. Do ponto de vista temático e composicional, é aí que ocorrem os encontros que já não têm mais o antigo caráter fortuito do encontro da "estrada" ou do "mundo estrangeiro". É nessas salas de visita que agora acontecem os diálogos que revelam os caracteres, as idéias e as paixões dos heróis. A sala de visitas no romance moderno substitui a estrada, os encontros que aconteciam na estrada e também no mundo estrangeiro.

> É lá, na sala de visitas da Restauração e da Monarquia de Julho que se encontra o barômetro da vida política e dos negócios. É lá que as reputações políticas, comerciais, sociais e literárias são criadas e destruídas, as carreiras iniciam e fracassam, estão em jogo os destinos da alta política e das altas finanças, decide-se o sucesso ou o fracasso de um projeto de lei, de um livro, de um ministro ou de uma cortesã-cantora; nela estão representadas de forma bem completa (e reunidas num único lugar e num único tempo) as gradações da nova hierarquia social; finalmente, revela-se em formas visíveis e concretas o poder onipresente do novo dono da vinda – o dinheiro. (BAKHTIN,1993, p.: 352)

Há ainda um outro cronotopo que segundo Bakhtin é impregnado de intensidade com forte valor emocional, o cronotopo da soleira, que pode se associar ao tema do encontro, porém, é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida, pois o significado da palavra soleira está relacionado, de forma metafórica, ao momento de ruptura, de crise, da decisão que transforma a existência ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limite.

Ainda segundo Bakhtin, na literatura o cronotopo da "soleira" é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais freqüência, implícita. E exemplifica com os romances de Dostoievski:

> Em Dostoievski, por exemplo, o limiar e os cronotopos da escada, da antesala, do corredor, que lhe são contíguos, e também os cronotopos da rua e da praça, que lhes seguem, são os principais lugares da ação nas suas obras, são os lugares onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida. Nesse cronotopo o tempo é um instante que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico. (BAKHTIN, 1993, p. 354)

Bakhtin insiste que os cronotopos analisados por ele têm significado temático pois são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. Nos cronotopos são feitos e desfeitos os nós dos enredos e a eles pertence o significado principal gerador do enredo.

Além do significado temático, aos cronotopos também são atribuídos significados figurativos: no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ou seja, pode-se relatar, informar o fato, dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Tal cronotopo também serve de ponto principal para o desenvolvimento das "cenas" no romance, quando outros acontecimentos de ligação, que se encontram longe do cronotopo, são dados em forma seca de informação e de comunicação.

> O cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Esse é o significado figurativo do cronotopo. (BAKHTIN, 1993, p. 356)

O cronotopo da sala de visitas, ou sala de jantar, aparece em *Os cus de Judas*, relacionado a mais de um momento da vida da personagem, e acreditamos que tem significados precisos. Quando relacionada às lembranças da infância, a sala de jantar representa um lugar destinado à exposição de fotografias e outros objetos simbólicos do passado daquela família tradicional, cujo exemplo a personagem "deveria" seguir:

> Um pêndulo ilocalizável, perdido entre trevas de armários, pingava horas abafadas num qualquer corredor distante, atravancado de arcas de cânfora, conduzindo a quartos hirtos e úmidos, onde o cadáver de Proust flutuava ainda, espalhando no ar rarefeito um hálito puído de infância. As tias instalavam-se a custo no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigranas de crochê, serviam o chá em bules trabalhados como custódias manuelinas, e completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes do meu nascimento após gloriosos combates de gamão e de bilhar em messes melancólicas como salas de jantar vazias, de *Últimas Ceias* substituídas por gravuras de batalhas:
> _ Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem**.** (ANTUNES, 1984, p.12-13)

A sala de jantar/visitas descrita pela personagem, de acordo com a memória que guarda de sua infância, não substitui os encontros da estrada, mas não deixa de significar um encontro simbólico com o passado português. A disposição dos objetos na sala, os armários escuros, os bules trabalhados e principalmente as fotografias dos antepassados na parede, constituem um ambiente necessário para influenciar a personagem a acreditar que a tropa era de fato o seu destino e que portanto, ele deveria dar continuidade ao passado glorioso dos portugueses, sempre dispostos a enfrentar o oceano em busca de novas terras que pudessem sustentar o império.

Nesse contexto, a sala de jantar/visitar proporciona o encontro com o passado que define a submissão do jovem português ao jogo do destino, não de glória mas de insatisfação, conforme já demonstramos nos capítulos anteriores.

Em Angola, a sala de jantar/visitas é o espaço no qual a personagem se reúne com os colegas para passar o tempo naquela atmosfera de guerra, onde dias parecem intermináveis; portanto, a sala é literalmente de espera: todos aguardam ansiosamente o fim da guerra para que possam voltar sãos e salvos ao país de origem:

> Ninda: o milho enconstado ao arame folheava toda a noite as paginas ressequidas, o feiticeiro sorvia o pescoço das galinhas degoladas numa voracidade brutal. O capitão e eu jogávamos xadrez na mesa da sala de jantar, entre migalhas e cascas, avançando um peão interrogativo e reticente semelhante a um dedo que palpa a medo uma borbulha

> infectada, ou conversávamos cá fora, sentados em cadeiras curvas de tábuas de barril, julgando aproximativamente no escuro a posição do outro através do eco devolvido das nossas próprias vozes, (...) e eu perguntava ao capitão O que fizeram do meu povo, O que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três fieiras de arame farpado numa terra que nos não pertence, a morrer de paludismo e de balas cujo percurso silvado se aparenta a um nervo de náilon que vibra, alimentados por colunas aleatórias cuja chegada depende de constantes acidentes de percurso, de emboscadas e de minas, lutando contra um inimigo invisível, contra os dias que se não sucedem e indefinidamente se alongam, contra a saudade, a indignação e o remorso, contra a espessura das trevas opacas tal um véu de luto, e que puxo para cima da cabeça a fim de dormir, como na infância utilizava a bainha do lençol para me defender das pupilas de fósforo azul dos meus fantasmas. (ANTUNES, 1984, p. 48-49*)*

Além de ser um espaço destinado a passar o tempo de forma descontraída, ou seja, jogando xadrez, a sala de jantar também está relacionada a um momento de reflexão, no qual a personagem questiona o verdadeiro significado daquela guerra e dos motivos pelos quais está ali quase a morrer de fome e dependente do acaso, uma vez que não só a comida mas também outros materiais dependiam das precárias condições de transporte. Se comparada à descrição da sala de jantar/visitas que fizemos anteriormente, a sala onde a personagem joga com o capitão em Ninda não se assemelha em nada à outra, ao contrário, é suja, eles jogam "entre migalhas e cascas", mas mesmo assim, é um espaço de questionamento e de reflexão, no qual a personagem e seu companheiro se permitem um diálogo a respeito dos motivos da guerra e do destino do seu povo. A sala em Ninda é um lugar privilegiado, distante dos olhares das tias assegurando o que era certo ou errado e o que deveria ser seguido como exemplo, onde a personagem tem, pela primeira vez, autonomia para pensar por si mesma e perceber a realidade à sua volta. É nesse momento que questiona o destino, a necessidade da guerra, a obrigação de ocupar uma terra que não é sua para defender interesses que não são seus e, em conseqüência disso, ver os colegas padecerem de dor e de fome pois até os transporte dos medicamentos e alimentos dependia do acaso.

De volta a Lisboa, oito anos após o fim da guerra, a sala, agora da própria casa, está relacionada aos momentos de solidão, durante os quais a personagem bebe muito e vê o rio de vez em quando:

> Não, é aqui, no 6º esquerdo, vestíbulo de mármore, olalá, uma alcatifa de cada cor, uma ficha de televisão por compartimento, cinco divisões, três banheiros, duas longas varandas para o cemitério e o Tejo, o sol cor de laranja ao fim da tarde comungado pelos telhados do Areeiro. Sinto-me neste andar, sabe como é, como um avestruz despaisado, e rodo de sala em sala a conversar sozinho, como os velhos, de copo de uísque na mão, recitando aos cubos de gelo os sonetos a preto e branco de Antero que me povoaram a infância de fantasmas cósmicos. (ANTUNES, 1984, p. 105-106).

A personagem descreve cada compartimento como se fosse uma grande sala, um número exagerado de televisões e de banheiros para um homem, cujas companhias são apenas a solidão e a lembrança dos colegas mortos. O vestíbulo é de mármore, frio e solitário. As varandas estão voltadas para o cemitério e o Tejo, representantes de um passado impossível de recuperar. O cemitério abriga os antepassados mortos e o Tejo, maior rio da Península Ibérica, de onde partiram as naus e as caravelas dos descobrimentos portugueses.

O bar também é um ambiente fechado, ou seja, uma espécie de sala na qual é possível o encontro, que já não acontece mais na estrada. O bar é uma sala de visitas ampliada, um ambiente aconchegante, no qual a personagem encontra uma mulher para quem conta a sua história:

> Espere um instante, deixe-me encher o copo. (...) às duas da manhã, quando os corpos se principiam a deslocar como limpa-pára-brisas, o bar é um Titanic que naufraga e as bocas caladas entoam hinos sem som, abrindo-se e fechando-se à laia dos beiços tumefatos dos peixes? Há qualquer coisa, sabe como é, de galeão espanhol submerso nesta sala, povoado de cadáveres à deriva da tripulação que uma claridade sublunar diagonalmente ilumina, cadáveres que flutuam sem aderir às cadeiras, entre duas águas, a ondularem os braços sem ossos num vagar de limos. Até os empregados se tornam demorados, sonolentos, criando raízes no balcão à maneira de corais estupefatos que o barman estimula por vezes a dar-lhes a cheirar o frasco de sais de uma aguardente de pêra,

> salvando-os dessa forma de um coma vegetal. E aqui estamos nós, afogados também, franzindo de tempos em tempos as vieiras das pálpebras, polvos de aquário borbulhando palavras que a música de fundo dissolve num murmúrio em surdina de maré, você a escutar-me com a tranqüila paciência das estátuas (...) você a escutar-me, dizia, e eu contando-lhe da chamada ao rádio para ouvir de Gago Coutinho, palavra a palavra, a notícia do nascimento da minha filha, agarrado às costas da cadeira do cabo de transmissões e a pensar Vai-me dar uma camueca e estou fodido. (ANTUNES, 1984, p. 60-61).

Parece que não há ambiente mais apropriado que o bar, descrito pela personagem quase como uma nau à deriva, para contar uma história que também parece estar submersa na provisoriedade como a da guerra em Angola. É nessa sala confortável, na qual as pessoas se sentem à vontade, sonolentas e embriagadas em conseqüência do consumo exagerado de bebida alcoólica que a personagem, assim como as outras pessoas, sonolenta e embriagada, resolve retomar a história da guerra justamente no momento em que o nascimento de sua filha é anunciado pelo rádio. O bar substitui, portanto, a sala de estar onde a família burguesa se reunia para ouvir histórias, sejam elas dos antepassados ou a leitura de um romance. Em *Os cus de Judas* o bar dispensa a formalidade de uma sala de jantar/visitas e justamente por isso, constitui o ambiente adequado para que o narrador possa contar a sua história, desejando apenas que a sua interlocutora ouça com atenção porque talvez seja a única a conhecer essa "verdadeira" história daquela guerra.

Já o cronotopo da soleira da porta aparece, em *Os cus de Judas*, relacionado ao momento de crise quando a mudança é inevitável e a personagem percebe que jamais será a mesma depois da guerra:

> A Travessa do Vintém das Escolas, o beco, o muro alto da casa, o pátio da fábrica de curtumes onde latia constantemente um cachorro desesperado, o céu cor-de-leite da chuva, os ramos secos da bunganvília sobre o muro: cheguei, vou subir a escada a arrastar a mala atrás de mim, abrir a porta, entrar, dissolver-me nos teus braços há tanto tempo sós, ver nascer a manhã na janela estreita do teto, ao teu lado, assistir à

> chegada de anjo do padeiro, (...) De modo que trepei os degraus com a mala a arrastar atrás de mim à laia de uma cauda incômoda e uma explosão de lágrimas a inchar, enovelada, na garganta, encontrei uma mulher numa cama e uma criança num berço dormindo ambas na mesma crispação desprotegida feita da fragilidade e abandono, e fiquei parado no quarto com a cabeça cheia ainda dos ecos da guerra, do som dos tiros e do silêncio indignado dos mortos, a escutar, sabe como é, os sonos que se entrelaçavam numa rede complicada de hálitos, um tornozelo da minha mulher sobrava, pendente, dos lençóis, e eu comecei a afagá-lo de leve até ela acordar, afastar os cobertores em uma palavra, e me receber inteiro na cova morna do colchão. (ANTUNES, 1984, p. 74-75).

A personagem volta a Lisboa para visitar a esposa e a filha que acabou de nascer, mas no momento em que sobe a escada, entra em casa e finalmente no quarto onde as duas dormem, percebe que o distanciamento causado pelos meses em Angola vai influenciar para sempre a sua relação familiar. Os artigos indefinidos utilizados para designar a esposa e a filha "uma mulher" e "uma criança" parecem denotar que ele não está falando da sua mulher e da sua própria filha, situação que vai se complicar com o retorno definitivo da guerra e que provavelmente é o motivo da separação e conseqüentemente do fim do casamento.

O desequilíbrio emocional da personagem, em conseqüência da guerra, provoca uma crise em seu relacionamento afetivo que não será superada com o retorno a Portugal pois os tiros que a personagem ouve na ocasião da visita vão acompanhá-la pelo resto da vida e inviabilizar qualquer relacionamento seu com as outras pessoas.

A crise, o desequilíbrio que causou a perda de identidade, a baixa auto-estima e a impossibilidade de retomar o curso natural de sua vida provocam mudanças significativas no destino da personagem que, incapaz de reaver o que deixou para trás quando embarcou para a guerra, decide então revisitar o passado para compreender melhor as suas atitudes e até mesmo para tentar se perdoar pelo fato de não ter sido solidário com os colegas, justamente no momento em que eles acreditavam em si.

Retorna ao passado para preencher o presente e desculpar-se com os colegas numa tentativa de aliviar o peso da lembrança dos mortos.

Capítulo VII
A inversão histórica e a metaficção historiográfica

Depois de fazer uma revisão das formas antigas no romance, Bakhtin insiste em que é necessário entender as características gerais de como o tempo é tratado nelas. Segundo ele, precisamos encarar a plenitude do tempo no romance antigo pois "um mínimo dessa plenitude era indispensável em toda representação temporal (ora, a representação literária é temporal). Desse modo, não há a possibilidade do reflexo de uma época fora do curso do tempo, fora da ligação com o passado e o futuro, fora de sua plenitude. Onde não há a marcha do tempo, não há elementos do tempo no sentido pleno e essencial da palavra. A atualidade, tomada fora da sua relação com o passado e o futuro, perde a unicidade, decompõe-se em fenômenos e coisas isoladas, torna-se um conglomerado abstrato". (BAKHTIN, 1993, p. 263)

O romance antigo continha um mínimo de plenitude de tempo. No romance grego o tempo é minimizado e no romance de aventuras e de costumes ele adquire um pouco mais de importância. Mas o que nos interessa de fato é uma particularidade do sentimento do tempo que influenciou de forma decisiva o desenvolvimento das formas e das imagens literárias. Estamos tratando da inversão histórica, concepção segundo "aquilo que já existe é melhor do que o futuro que ainda não existe e nunca existiu. A inversão histórica, no exato sentido da palavra e do ponto de vista da realidade, prefere o passado a tal futuro como algo mais ponderável e firme". (BAKHTIN, 1993, p. 264)

Devemos ainda registrar que "a grandeza, a força e a importância ideais do homem nunca aparecem separadas das dimensões espaciais e da duração temporal, pois tudo o que é significante "pode e deve sê-lo também na relação espaço-temporal. O homem do folclore exige espaço e tempo para a sua realização, insere-se totalmente neles e é aí que se sente à vontade" (BAKHTIN, 1993, p. 266)

Um aspecto significante do folclórico autêntico é que nele o homem é grande e forte por si mesmo e não às custas de outrem. Ele não subjuga outros povos, pelo contrário, ele faz parte deles e os defende de qualquer dominação, lutando sem a necessidade de fazer prisioneiros ou escravos.

Em *Os cus de Judas*, a personagem não se refere ao passado de forma nostálgica. A relação que mantém com o passado é tensa e problematizadora porque não retorna a ele de forma inocente: pretende revisar suas atitudes, questionar a política implementada pelo Estado Novo e deixar registrada a história da guerra.

A melhor lembrança da infância está relacionada ao passeio no jardim zoológico que fazia com o pai aos domingos e que em certa medida os aproximava dos animais. Essa lembrança o faz pensar em muitas possibilidades de realização amorosa que na realidade não se concretizam, pois a ingenuidade da infância foi perdida e já é tarde para tentar recuperá-la:.

> Se fôssemos, por exemplo, 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 insetos que não há, talvez que nos uníssemos, a coberto do escuro, em coitos tão tristes como as noites de Lisboa, quando os netunos dos lagos se despem do lodo do seu musgo e passeiam nas praças vazias ansiosas órbitas ferrugentas. Talvez que finalmente me falasse de si. Talvez que atrás da sua testa de Cranach exista, adormecida, uma ternura secreta pelos rinocerontes. Talvez que, palpando-me, me descubra de repente unicórnio, a abrace, e você agite os braços espantados de borboleta cravada em alfinete, pastosa de ternura. Compraríamos bilhetes para o comboio que circula no Jardim, de bicho em bicho, o seu motor de corda, evadido de um castelo-fantasma de província, acenando de passagem à gruta de presépio dos ursos brancos, tapetes reciclados. Observaríamos oftalmologicamente a conjuntivite anal dos mandris, cujas pálpebras se inflamam de hemorróidas combustíveis. Beijar-nos-íamos diante das grades dos leões, roídos de traça como casacos velhos, a arregaçarem os beiços sobre as gengivas desmobiliadas. Eu afago-lhe os seios à sombra oblíqua das raposas, você compra-me um picolé ao pé do recinto dos palhaços, bofetadas de sobrancelhas 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, 1984, p. 8-9)

Apesar da infância enfadonha, cercada de familiares cujo objetivo era convencê-lo de que houve um passado glorioso ao qual ele deveria dar continuidade, o momento presente não parece ser nada satisfatório e diferente daquele passado. O presente é marcado pelo medo e desespero dos quais ele tenta se livrar passando a noite re(contando) a sua história, bebendo e tentando conseguir de uma mulher alguns momentos de ternura que ele sabe de antemão serem passageiros e ilusórios.

Além disso, se o narrador retoma o passado por meio do presente, isso não significa que um dos tempos é melhor que o outro, mas que ele pretende deixar registrado os acontecimentos que testemunhou para que estes não sejam esquecidos:

> Por que camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe como é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis, revela a curva adormecida de uma nádega, um perfil de bruços no colchão os nossos corpos confundidos num torpor sem mistério. Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos e que a vodca anima de um frenesi postiço e caprichoso, e as três da manhã vêem-me chegar aos bares ainda abertos, navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre, a equilibrar com dificuldade na boca o peso fingido de um sorriso. (ANTUNES, 1984, p. 57)

Não podemos, pois, falar em inversão histórica no romance, mas em problematização dos acontecimentos históricos com o objetivo de questionar o passado, revisando-o à luz do presente. Dessa forma, não existe retorno nostálgico e sim recuperação problematizadora.

Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991) explica que devemos começar a trabalhar com o termo pós-modernismo, entendendo-o como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais. Aquilo que ela chama de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. As contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da "presença do passado".

> Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, (...) O passado cuja presença defendemos não é uma idade de ouro que deva ser recuperada. (...) Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica. (...) é sempre uma reelaboração crítica, nunca um "retorno" nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991, p. 20-21)

Exatamente por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter, o pós-modernismo não pode ser considerado como um novo paradigma, mas pode ser o marco da luta para o surgimento de algo novo. As manifestações dessa luta na arte são marcadas pelo irônico repensar pós-moderno sobre a história, que aparece textualizado em forma de paródia de obras de arte clássicas. No estudo que faz a respeito do pós-modernismo, Linda Hutcheon se propõe a privilegiar o gênero romance, especialmente uma de suas formas, aquilo que ela chama de metaficção historiográfica: "aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. A autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado." (HUTCHEON, 1991, p. 21-22)

O que particulariza a metaficção historiográfica é que ela sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las; não é apenas metaficcional e também não é mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional. Na verdade, a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante. Ela não nega mas contesta a partir do interior de seus próprios pressupostos. O pós-modernismo é provisório, ele se recusa a propor qualquer estrutura ou qualquer narrativa-mestra. Caracteriza-se justamente pela incredulidade em relação às narrativas mestras ou metanarrativas, ou seja, não propõe nenhum paradigma mas procura ensinar que a realidade social do capitalismo recente é estruturada por discursos, no plural, o que equivale a dizer que a separação habitual entre arte e vida já não é válida. E se de certa forma a arte pós-moderna ainda conserva esta separação tradicional é apenas para desmistificá-la. Nesse sentido, e apesar de suas contradições, "a arte pós-modernista pode ser capaz de provocar a mudança a partir de dentro" porque "o pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas e a partir disso, eles obtêm seu valor e sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios" (HUTCHEON, 1991, p. 24)

O pós-modernismo desafiou as instituições, que passaram a ser investigadas: os meios de comunicação, as universidades, os museus, os teatros. A dança pós-moderna contesta o espaço teatral saindo para as ruas. Por isso, Linda Hutcheon acredita que "o importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas é o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si". (HUTCHEON, 1991, p. 26).

Nesse contexto, as novas artes começam a se relacionar com mais proximidade, contrariamente ao que acontecia no passado. As fronteiras entre os gêneros literários

tornaram-se flúidas: já não era possível dizer quais eram os limites entre o romance e a coletânea de contos, entre o romance e o poema longo, o romance a e autobiografia, o romance e a história, o romance e a biografia. É claro que em qualquer um desses casos, as convenções dos dois gêneros se opõem entre si porque não existe fusão simples, que não apresente problemas. No mesmo gênero literário já era possível encontrar diversos tipos de discurso. Mas, segundo Hutcheon, "as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram àquelas existentes entre a ficção e a não ficção e – por extensão – entre a arte e a vida" (HUTCHEON, 1991, p. 27)

A paródia constitui uma forte aliada quando se trata de ultrapassar as fronteiras entre ficção e não ficção, ou seja, entre a arte e a vida, porque ela mantém uma relação intertextual com as tradições e com as convenções dos gêneros. A paródia pós-moderna abriga a descontinuidade no âmago da continuidade e portanto, pode ser considerada uma forma pós moderna perfeita porque incorpora e ao mesmo tempo desafia aquilo que parodia. Além disso, a paródia também pressupõe uma reconsideração a respeito da idéia de origem ou originalidade, o que a torna compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. É por isso que os artistas pós modernos tendem a considerá-la um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou por muito tempo a função da história na arte e no pensamento.

A indagação pós-moderna a respeito da natureza da subjetividade tem como conseqüência o fato de o narrador de uma obra de ficção não ser mais uma entidade coerente e geradora de significados, ao contrário, na ficção os narradores passam a ser múltiplos e difíceis de localizar, são provisórios, limitados e enfraquecidos no que se refere à própria onisciência. Mais uma vez, a continuidade e o fechamento histórico e narrativo são contestados a partir de dentro. Dessa forma, o que era considerado centro

já não é válido e portanto, aquilo que Linda Hutcheon chama de "ex-cêntrico" é imprescindível para o reconhecimento de que a nossa cultura não é tão homogênea como presumíamos. Assim, os diferentes tipos de texto serão valorizados, principalmente aqueles que produzem "rupturas e infrações" porque são justamente eles que nos levam a suspeitar do próprio conceito de arte. Por isso, Linda Hutcheon considera o pós-modernismo como um processo ou atividade cultural em andamento e insiste que para compreendê-lo, precisamos "mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma "poética", uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais". (HUTCHEON, 1991, p. 31-32)

O que uma poética do pós-modernismo proporcionaria seria uma questão de ler a literatura por intermédio dos discursos teóricos que a circundam e não como sendo contígua à teoria. Isto não implica considerar a teoria literária como uma prática intelectual especificamente imperialista que ultrapassou a arte e nem implicaria acusar a arte auto-reflexiva por ter criado uma teoria "que cresceu para dentro", na qual "tendências críticas e literárias específicas se reforçaram mutuamente até chegarem a uma rede hegemônica". A interação da teoria e da prática no pós-modernismo é uma interação complexa de reações compartilhadas a provocações comuns. E o que uma poética do pós-modernismo articularia seriam as sobreposições de interesse entre a forma contraditória da redação da teoria e a de um romance.

Hutcheon afirma que recentemente os críticos começaram a reparar nas semelhanças de interesses entre diversos tipos de teoria e o discurso literário atual, ou seja, pós-moderno. Inclusive, dentro da disciplina da história, também existe uma

crescente preocupação com a redefinição da história intelectual como "o estudo do sentido social conforme sua constituição histórica", o que a aproxima exatamente do que a metaficção historiográfica está fazendo: "no passado, a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo da visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem". E isso tem acontecido porque tanto a história quanto a literatura pós-modernas "rejeitaram o ideal de representação que tanto tempo as dominou. Atualmente as duas encaram o seu trabalho como exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição ou revelação de significados que, em certo sentido, já existiam mas não eram percebidos imediatamente" (HUTCHEON, 1991, p. 34)

Portanto, quando o pós-modernismo afirma que a história não existe a não ser como texto, isso não significa que a história ficou obsoleta, mas que ela está sendo repensada como uma criação humana. O acesso ao passado está totalmente condicionado pela textualidade, ou seja, "não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. E os romances pós-modernos nos dizem algo sobre esse fato e sobre suas conseqüências". (HUTCHEON, 1991, p. 34)

Hutcheon enfatiza que uma poética do pós-modernismo não buscaria situar-se numa posição entre a teoria e a prática em relação à questão da história, mas buscaria uma posição dentro de ambas. No entanto, a autora acredita que qualquer poética do pós-modernismo deve se adaptar ao imenso volume de material que já foi escrito sobre

o assunto. O debate deve começar pelo significado do prefixo "pós", já que a "posição pós" assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que possibilitou a sua existência. Portanto, "a relação do pós-modernismo com o modernismo é tipicamente contraditória; ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos e ideológicos." (HUTCHEON, 1991, p. 36)

Diante dessa relação que mantém com o modernismo, o que o pós-modernismo de fato faz é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele sugere uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente, que a autora chama de presença do passado ou de presentificação desse passado. O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados.

Do mesmo modo, a metaficção historiográfica insere e só depois subverte seu envolvimento mimético com o mundo. Ela não o rejeita nem o aceita simplesmente. Porém ela de fato modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história.

Além disso, uma peculiaridade, que constitui outro paradoxo pós-moderno da metaficção historiográfica é a eliminação da distância entre a arte de elite e arte popular. É possível que este tipo de ficção possa ser ao mesmo tempo best-seller popular e objeto de estudo acadêmico porque se apropria, de forma paródica, das convenções das literaturas populares e de elite, e acabam por utilizar a agressiva indústria cultural para contestá-la a partir de dentro, pois, "a metaficção historiográfica

reconhece claramente que é numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua." (HUTCHEON, 1991,p. 40)

Linda Hutcheon sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. E acrescenta que na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural. E sendo assim, o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo, ele apenas dá ao modernismo uma interpretação livre, examina-o criticamente, procurando descobrir suas glórias e erros. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente. A curiosidade histórica e social aparentemente inesgotável é uma postura provisória e paradoxal que substituem a postura profética e prescritiva dos grandes mestres do modernismo. A crença pós-moderna na mudança dentro da continuidade é proporcionada pelo diálogo entre o passado e o presente, ou seja, entre o velho e o novo, que envolve diretamente o espectador nos processos de significação por meio de referências sociais e históricas recontextualizadas.

Em *Os cus de Judas,* o diálogo com o passado permite que a personagem entenda o que está fazendo em Angola e também compreenda que representava os interesses imperialistas da nação portuguesa; portanto, aquilo que não tinha significado no passado aparece agora recontextualizado e ressignificado à luz do presente. Conforme já foi demonstrado no capítulo IV, quando analisamos o cronotopo da tomada de consciência autobiográfica, a personagem faz uma recapitulação do seu passado com a finalidade de rever sua atitudes e com isso, reavalia também o passado de uma nação que não poupou esforços para reprimir os movimentos organizados em

prol da liberdade de Angola. Diante disso, quando a personagem admite que fracassou enquanto pessoa, pois traiu a confiança dos amigos que a julgavam capaz de lutar contra a repressão, ela também admite a ineficácia do regime autoritário que agiu de forma equivocada, não conseguiu manter os seus interesses, destruiu os lugares e a população nativa e além disso, também é o responsável pela situação dos soldados portugueses retornados da guerra.

Assim, o tempo da tomada de consciência autobiográfica corresponde a um momento de reflexão, no qual a personagem questiona o passado não só para compreender os seus próprios erros, mas também para rever as atrocidades cometidas pelo Estado Novo português.

As interrogações e as contradições do pós-modernismo começam com o relacionamento entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura do presente e a história do passado. E como não se pode voltar ao passado sem haver distância, na ficção pós-moderna essa distância foi assinalada pela ironia, uma vez que aquilo que já foi dito precisa ser reconsiderado e isso só pode ser feito de forma irônica. No entanto, "o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. De forma crítica, ele confronta o passado com o presente e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente são julgados um à luz do outro.

Linda Hutcheon acredita que na ficção o termo pós-modernismo deve ser reservado para descrever a forma mais paradoxal e historicamente complexa que ela chama de "metaficção historiográfica". Esse tipo de ficção, segundo a autora, não é só auto-reflexivamente metaficional e paródica, mas também tem reivindicações com

relação a certo tipo de referência histórica recém problematizada. Ela contesta as "verdades" da realidade e da ficção, considerando que a ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são enfatizadas no romance pós-modernista, que não se limitou a deslocar a ênfase do produtor, ou do texto, para o receptor; ao contrário, ele recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existe.

O contexto de produção do romance pós-modernista, ou da metaficção historiográfica como quer Linda Hutcheon, privilegia uma perspectiva de linguagem que provoca uma reavaliação da reação do indivíduo e sua sociedade, ou seja, o valor e discurso da sociedade. A especificidade do contexto faz parte da localização do pós-modernismo que ultrapassa a auto-reflexividade para situar o discurso num contexto mais amplo. A contextualização discursiva do pós-modernismo, que se aplica à ficção, a arquitetura, ao discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo é fundamentalmente crítica em sua relação com o passado e o presente. Desse modo, o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento mas também de crítica.

Parte do questionamento envolve um revigorante repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não se enquadra na noção de centro, elaborada pelo homem. É um questionamento de valores aceitos por nossa cultura, é um questionamento totalmente dependente daquilo que é por ele questionado e justamente por isso, paradoxal. "Como a própria denominação "metaficção historiográfica" pretende

sugerir, o pós-modernismo continua a ser fundamentalmente contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas. Na ficção, ele combina o "argumento pela poética" (metafição) e o "argumento pelo historicismo" (historiográfica) de forma a inserir uma interrogação mútua dentro dos próprios textos. (HUTCHEON, 1991, p. 66-67).

Assim, o pós-modernismo se desenvolveu a partir de estratégias modernistas: sua experimentação auto-reflexiva, suas ambigüidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica. Mas o pós-modernismo não diz que é impossível e inútil tentar e conseguir estabelecer alguma ordem hierárquica, algum sistema de prioridades na vida. Ele apenas diz que em nosso mundo existem todos os tipos de ordens e sistemas – e que nós os criamos a todos. Essa é a justificação e a limitação dessas ordens e sistemas. Eles não existem "exteriormente", fixos, pressupostos, universais, eternos; são elaborações humanas na história. Isso não os torna nem um pouco menos necessários ou desejáveis, mas condiciona seu valor como "verdade". São o local, o limitado, o temporário, o provisório que definem a "verdade" pós-moderna e a idéia que se apresenta nos romances pós-modernos, ou seja, nas metaficções historiográficas, não é exatamente a de que o mundo não tem sentido, mas de que qualquer sentido existente vem de nossa própria criação.

Na ficção, é a auto-reflexividade que atua para que os paradoxos do pós-modernismo passem a ser visíveis e até definitórios. E dentro dessa perspectiva, o pós-modernismo seria apenas uma manifestação mais auto-consciente e mais aberta do paradoxo básico da forma estética, pois enquanto grande parte da arte utiliza a ironia e a paródia para inserir e criticar os discursos de seu passado, o pós-modernismo é duplamente expressivo em suas tentativas de historicizar e contextualizar a condição enunciativa de sua arte. Constitui, portanto, uma peculiaridade da obra de ficção pós-

moderna, a preocupação com a contextualização enunciativa. Talvez isso explique porque o pós-modernismo diminuiu o hiato entre as formas artísticas altas e baixas utilizando a ironia com relação a ambas. O pós-modernismo é acadêmico e popular, elitista e acessível porque utiliza a técnica de inserir e depois subverter as convenções habituais dos dois tipos de arte. Em suas contradições, a ficção pós-modernista tenta oferecer uma apresentação literária dialética, ou seja, uma representação que perturba os leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência. "Menos do que desgastar nosso "senso de história" e referência, o pós-modernismo desgasta nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência. Ele nos pede que repensemos e critiquemos as noções que temos com relação às duas. O pós-modernismo explora, mas também ataca, elementos básicos de nossa tradição humanista, tais como o sujeito coerente e o referente histórico acessível.

A análise dos cronotopos em *Os cus de Judas* confirma a hipótese de que sua função na obra é a de simultaneamente confirmar e subverter a tradição de seu uso, pois conforme demonstrado nos capítulos anteriores, são reatualizados e recontextualizados, ou seja, se apropria deles para questioná-los a partir de seu próprio uso, semelhantemente ao que ocorre com o fato histórico. São recontextualizados justamente para se ajustem ao metarrelato pós-moderno, ou seja, para a necessidade de rever o passado por meio do presente e para questionar as formas tradicionais de representação artística, principalmente a literatura, através da própria obra literária. É por isso que em *Os cus de Judas* temos um narrrador inconstante, fragmentado, que enfatiza em seu discurso que o referente histórico não é acessível. A narrativa oral e o deslocamento do espaço tradicional para um bar principiam por subverter a obra literária a partir de dentro.

Linda Hutcheon acredita que "o aspecto positivo do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados, reconhecendo declaradamente a "indissolúvel relação entre a produção cultural e suas associações políticas e sociais" (HUTCHEON, 1991, p. 71)

Os discursos pós-modernos afirmam a autonomia e a mundanidade, participam da teoria e da práxis, não tentam negar o indivíduo mas o situam e também não negam que a coletividade pode ser percebida tanto como manipulação quanto como ativismo. E isso só é possível porque o pós-moderno não nega o passado e nem é utópico quanto ao futuro, o que faz é incorporar o passado dentro do próprio nome e procura, parodicamente, registrar as suas críticas com relação a esse passado. O projeto do pós-modernismo é o desafio da certeza, a formulação de perguntas, a revelação da criação ficcional onde antes poderíamos ter aceitado a existência de alguma "verdade" absoluta. O pós-modernismo se caracteriza pela energia proveniente do repensar sobre o valor da multiplicidade e do provisório e por isso, ele não é definido por nenhuma oposição potencialmente paralisante entre o fazer e o desfazer.

Os discursos pós-modernos, tanto os teóricos como os práticos, precisam dos próprios mitos e convenções a que contestam e reduzem. Não entram necessariamente em acordo com a ordem ou a desordem, mas questionam as duas, cada uma em termos da outra. O pós-modernismo investiga os motivos pelos quais existem os mitos e as convenções, não busca uma visão total, ele se limita a questionar como as visões são fabricadas. "O pós-modernismo é o processo de fazer o produto; é ausência dentro da presença; é a dispersão que precisa da concentração para ser dispersão; é o idioleto que quer ser, mas sabe que não pode ser, o código-mestre; é a imanência que nega a

transcendência, e no entanto anseia por ela. Em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do "e/e", e não a do "ou/ou". (HUTCHEON, 1991, p. 74).

Em *Os cus de Judas*, a personagem questiona a educação repressora e ¨¨patriótica¨ que limitou os seus conhecimentos geográficos e a fez acreditar que devia seguir o exemplo dos antepassados, frequentemente apontados pelas tias como de coragem e heroísmo. A personagem compara a essa visão com a realidade que presenciou em Angola e conclui que o mundo que o português criou e pelo qual o fez lutar, na realidade era um mundo de miséria, chefiado por pessoas miseráveis e que não representavam nenhum perigo que justificasse a violência da guerra.

> *a idéia de uma África portuguesa, de que os livros de História do liceu*, as arengas dos políticos e o capelão de Mafra *me falavam em imagens majestosas, não passava afinal de uma espécie de cenário de província a apodrecer na desmedida vastidão do espaço,* projetos de Olivais Sul que o capim e os arbustos rapidamente devoravam, e um grande silêncio de desolação em torno, habitado pelas carrancas esfomeadas dos leprosos. As Terras do Fim do Mundo eram a extrema solidão e a extrema miséria, governadas por chefes de posto alcoólicos e cúpidos a tiritarem de paludismo nas suas casas vazias, reinando sobre um povo conformado, sentado à porta das cubatas numa indiferença vegetal. (ANTUNES, 1984, p. 102-104). Grifo nosso.

A personagem questiona então a visão de uma África portuguesa como o lugar ideal e apresenta a sua visão, a do soldado português que esperava uma coisa da guerra e encontrou outra. È claro que não pretende com isso sobrepor uma visão à outra mas deixar evidente que elas podem e devem ser questionadas porque são fabricadas para atender interesses específicos. No caso da nação portuguesa, a visão de uma África próspera foi elaborada para incentivar os soldados a lutar para recuperar uma terra importante e no que diz respeito ao soldado português, a visão que apresenta de Angola é utilizada para questionar a necessidade da guerra, uma vez que a população miserável não apresentava risco algum à metrópole portuguesa.

A arte pós-moderna que Linda Hutcheon examina é histórica e política. Ela não pode ser definida como se eliminasse a representação e a substituísse pela materialidade textual. Ela não aceita sem questionamentos o ato de a criação ficcional ser compreendida como uma resistência humanista contra o caos. Aquilo que a autora chama de pós-modernismo na ficção "usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar as transparências dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu status de discurso, de elaboração humana." (HUTCHEON, 1991,p. 78-79)

O discurso do narrador de *Os cus de Judas* é também histórico e político. Do ponto de vista histórico, é um discurso elaborado com a intenção de registrar a história da guerra em Angola utilizando o testemunho do soldado português. E é sem dúvida político, porque também está empenhado em discutir as conseqüências políticas daquela guerra.

> Em Mangando e Marimbanguengo, vi a miséria e a maldade da guerra, a inutilidade da guerra nos olhos de pássaros feridos dos militares, no seu desencorajamento e no seu abandono, o alferes em calções espojado pela mesa, cães vadios a lamberem restos na parada, a bandeira pendente do seu mastro idêntica a um pênis sem força, vi homens de vinte anos sentados à sombra, em silêncio, como os velhos nos parques, e disse ao furriel enfermeiro, que desinfetava o joelho com tintura, É impossível que um dia destes não tenhamos por aqui uma merdósia qualquer, porque, sabe como é, quando homens de vinte anos se sentam assim à sombra, num tão completo desamparo, algo de inesperado, e estranho, e trágico acontece sempre, até que me vieram informar do rádio Um tipo deu um tiro em Mangando, e eu corri para o carro onde a escolta me aguardava a aprontar-se ainda, e seguimos aos saltos para o norte pela picada que a chuva destruíra. (ANTUNES, 1984, p. 140- 141)

O narrador explica a transformação dos soldados portugueses discutindo os motivos que a impulsionaram. Do seu discurso depreendemos que os motivos são de ordem política, ou seja, foi a irresponsabilidade, a desorganização e os desmandos dos

ditadores do Estado Novo que destruíram uma geração de portugueses para garantir a manutenção do regime e o privilégio de uma minoria. A censura, a falta de comida, a violência, a desvalorização do ser humano, a falta de consideração com os soldados mortos, etc, tudo isso fez com que os soldados se transformassem em seres perigosos, agora marginalizados porque personificam a derrota e provocam medo.

Portanto, o que a metaficção historiográfica faz explicitamente é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de qualquer garantia sólida de sentido, qualquer que seja sua localização no discurso. Assim como aconteceu com a ficção pós-moderna, a historiografia recentemente tem concentrado seus esforços no sentido de tornar problemática a natureza da narrativa histórica, ou seja, os historiógrafos contemporâneos vêm questionando a natureza do conhecimento narrativo na disciplina de história de forma semelhante ao que vem sendo feito pela metaficção historiográfica.

O narrador de *Os cus de Judas* tem consciência de que não pode confiar no registro histórico oficial porque não é de interesse da sociedade portuguesa que a história da derrota na guerra em Angola seja de conhecimento público. Portanto, ele sabe que se não retomar o passado, ou seja, se não contar a sua versão dos acontecimentos que presenciou, os companheiros mortos serão esquecidos, ele mesmo têm a impressão de não existir, e por isso se empenha na construção de um discurso improvisado, fragmentado pela situação informal de mesa de bar e pelo consumo excessivo de bebida. É justamente por esse motivo que o narrador insiste para seja ouvido com atenção:

> Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo, a voz do cabo de transmissões que chamava, que pedia, voz perdida de naúfrago esquecendo-se da segurança do código, o capitão a subir às pressas para a Mercedes com meia dúzia de voluntários e a sair o arame a derrapar na areia ao encontro da emboscada, escute-me tal como eu me debrucei para o hálito do nosso primeiro morto na desesperada esperança de que respirasse ainda, o

> morto que embrulhei num cobertor e coloquei no meu quarto, era a seguir ao almoço e um torpor esquisito bambeava-me as pernas (ANTUNES, 1984, p. 51)

No capítulo "Historizando o pós-moderno: A problematização da História", Linda Hutcheon afirma que "certamente a natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico não foi descoberta pelo pós-modernismo. Nem o questionamento do status ontológico e epistemológico do "fato" histórico ou a suspeita de aparente neutralidade e objetividade do relato. Mas a concentração dessas problematizações na arte pós-moderna não é algo que possamos ignorar." (HUTCHEON, 1991, p.121-122)

A autora acredita que falar em provisoriedade e indeterminação não é negar o conhecimento histórico e enfatiza que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Portanto, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. E isso não deve ser considerado um "desonesto refúgio para escapar à verdade", por parte do pós-modernismo, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos.

Em *Os cus de Judas* a personagem retoma o passado, questionando-o e demonstrando que os acontecimentos poderiam ser revistos sob outro aspecto, como por exemplo, do ponto de vista do testemunho dos soldados portugueses. Como se sente inconformado e insatisfeito consigo mesmo, seu discurso enfatiza de forma significativa aquilo que para ele tem muito valor e não pode ser esquecido:

> nunca os eucaliptos de Ninda se me afiguraram tão grandes como nessa tarde, grandes, negros, altos, verticais, assustadores, o enfermeiro que me ajudava repetia Caralho caralho caralho com pronúncia do Norte, viemos de todos os pontos do nosso país amordaçado para morrer em Ninda, do nosso triste país de pedra e mar para morrer em Ninda,

> Caralho caralho caralho repetia eu com o enfermeiro no meu sotaque educado de Lisboa, (...) escute-me como eu escutava o rápido latir aflito do meu sangue nas têmporas, o meu sangue intato nas têmporas, pelos buracos da varanda via o capitão a passear de um lado para outro apertando o viático de um copo de uísque contra o peito, falando sozinho, cada um conversa sozinho porque ninguém conseguia conversar com ninguém, o meu sangue no copo do capitão, tomai e bebei ò União Nacional, o corpo do morto crescia no quarto até rebentar as paredes, alastrar pela areia, alcançar a mata em busca do eco do tiro que o tocou, o helicóptero transportou-o para Gago Coutinho como quem varre lixo vergonhoso para debaixo de um tapete, (...) o furriel arrumou os instrumentos cirúrgicos na caixa cromada, (...) sentou-se ao meu lado nos degraus do posto de socorros, (...) os eucaliptos de Ninda não cessavam de aumentar, estamos os dois aqui sentados agora como ele e eu nesse tempo, abril de 71, a dez mil quilômetros da minha cidade, da minha mulher grávida, dos meus irmãos de olhos azuis cujas cartas afetuosas se me enrolavam nas triplas em espirais de ternura, foda-se, disse o furriel que limpava as botas com os dedos, pois é, disse eu, e acho que até hoje nunca tive um diálogo tão comprido com quem quer que fosse. (ANTUNES, 1984, p. 51-52).

O trecho acima exemplifica a primeira impressão que a personagem teve em Angola numa situação de combate que resultou na morte de um de seus companheiros. A ênfase de seu discurso prioriza o tratamento dado ao transporte do soldado morto e a emoção diante das cartas da família e da impossibilidade de acompanhar a gravidez de sua esposa.. É, portanto, a impressão da personagem diante dos acontecimentos que determina o que é significativo na revisão do passado,. A seleção do que é significativo depende, portanto, de valores subjetivos, uma vez que cabe ao historiador decidir o que é significativo, e ele o faz considerando os seus próprios valores, portanto, de forma subjetiva. Por isso, quando elege um acontecimento histórico como prioritário em detrimento de outros, pode estar nos afastando daquilo que de fato é significativo. Ou seja, pode estar nos impedindo de conhecer de fato o passado.

Dessa forma, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos: reinsere os contextos históricos como sendo significantes e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Em sua revisão crítica e

dialógica das formas, dos contextos e dos valores do passado, o historicismo pós-moderno está voluntariamente livre da nostalgia. A ficção pós-moderna contesta as convenções da historiografia e da forma do romance. O empreendimento pós-moderno ultrapassa as fronteiras da teoria e da prática, muitas vezes envolvendo uma na outra e uma pela outra, e muitas vezes a história é o cenário dessa problematização. Hoje em dia, o que faz com que a história , a teoria e a arte pós-modernas tenham certas preocupações em comum é a questão da natureza e do status das informações de que dispomos sobre o passado. Há uma espécie de suspeita radical em relação ao ato da historiografia, pois existe uma visão do passado, recente e remoto, que leva em conta os atuais poderes e limitações da escrita desse passado. E muitas vezes o resultado é uma determinada provisoriedade e uma determinada ironia declaradas com relação a esse passado.

> se regressasse vertical, jurava eu a mim mesmo num fervor de peregrino de Compostela, afadigar-me-ia a construir, a partir do meu nada confuso, a digna estátua de bronze do marido e do filho ideais, talhado segundo o modelo das pagelas dos mortos no missal da avó, criaturas repletas de qualidades e virtudes à Santa Teresinha e das quais conhecia apenas os sorrisos resignados. Talvez até que me inscrevesse nos escoteiros a fim de pastorear, de apito, calções e autoridade paciente, um grupo de adolescentes borbulhosos através do Museu dos Coches, ou vagueasse pelas esquinas à cata de anciões de bengala com dificuldades em atravessar. Far-me ia irmão do Santíssimo, clarinete de filarmônica, colecionador de dentaduras postiças no intuito de expulsar do insuportável sossego dos serões o meu eterno e deletério desejo de evasão. Calaria para sempre a vozinha interior que na cabeça me reclama, teimosa, proezas de Zorro. E ao termo de dolorosa enfermidade suportada com resignação cristã e confortado com os sacramentos da Santa Madre Igreja, ingressaria por meu turno no panteão do missal da avó a juntar-me a uma extensa galeria de chatos bondosos, apontado como exemplo a netos indiferentes, que considerariam com enfado a absurda mornidão da minha existência. (ANTUNES, 1984, p. 41-43)

O fragmento acima evidencia que o desespero diante da guerra e da iminência da morte era tanto que a personagem está até mesmo disposta a representar o papel

social que sempre a constrangeu caso consiga sobreviver e retomar a vida monótona em família. O passado sempre desprezado pela personagem, aparece nesse momento em que a morte é certa como a única possibilidade de futuro que o aguarda em Portugal, caso supere a violência da guerra.

Os teóricos da arte pós-moderna reconhecem que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio, precisa ser reavaliado: mas com ironia, e não com inocência. O ceticismo com relação aos textos históricos nos proporcionou não apenas mudanças na disciplina da história, mas o "Novo Historicismo", conforme ele é hoje denominado, nos estudos literários.

Em *Os cus de Judas*, o narrador é testemunha viva da história que conta, ou seja, ele não pesquisou nenhum documento sobre a história da guerra em Angola mas comprova-os com o que conta, o seu próprio testemunho e a lembrança dos colegas que lutaram com ele. Embora sua história tenha um caráter provisório,uma vez que se constitui em UMA das perspectivas a respeito dos fatos, é contada no bar e num momento de embriaguez, ou seja, não obedece aos paradigmas de registro histórico, ela é fundamental para que se questione justamente os meios pelos quais os registros históricos são elaborado.

A nova história literária não é uma tentativa de preservar e transmitir um cânone ou uma tradição do pensamento; ela mantém uma relação problemática e questionadora com a história e a crítica literária. Existe nesses campos uma nova consciência de que a história não pode ser escrita sem análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever**.** Já não basta, como escritor, ser desconfiado ou bem-humorado em relação à arte, à literatura ou à história; pois o teórico e o crítico estão inevitavelmente envolvidos com as ideologias e as instituições.

No relato histórico pós-moderno, a reconstrução imaginativa é o núcleo do repensar pós-moderno sobre os problemas relativos à maneira como podemos, e realmente conseguimos, ter conhecimento a respeito do passado. É a redação da história que é de fato "componente da forma histórica de compreensão". São as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos passados que constroem aquilo que consideramos como fatos históricos.

Em *Os cus de Judas*, conforme já demonstramos no capítulo IV quando da análise do cronotopo da tomada de consciência autobiográfica, o narrador retorna ao passado para revisar não só as sua atitudes pessoais, mas também a política implementada pelo Estado Novo, e à medida que vai reconstituindo os acontecimentos através da memória, consegue não só compreender melhor o que aconteceu naqueles anos de repressão mas também explicar por que não reagiu ao regime e qual era o seu papel, de soldado português enviado para a guerra na colônia, naquele contexto no qual o Estado Novo se empenhou de todas as maneira para manter as suas possessões na África. Diante disso, fica claro que a narrativa, neste romance de Lobo Antunes, foi elaborada com o objetivo de apresentar mais uma possível verdade a respeito de um momento da história de Portugal.

O pós-modernismo volta a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento no presente. O passado realmente existiu. A questão é: como podemos conhecer esse passado hoje – e o que podemos conhecer a seu respeito? A declarada metaficcionalidade dos romances pós-modernos reconhece seus próprios processos de construção, ordenação e seleção, mas sempre se demonstra que esses processos são atos historicamente determinados. Ao mesmo tempo em que explora, ela questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si. É por isso que Linda Hutcheon a chama de metaficção historiográfica. Muitas vezes ela pode encenar

a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o status cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história. Qual é a natureza ontológica dos documentos históricos? Será que eles substituem o passado? O que se quer dizer – em termos ideológicos – quando se fala em nossa compreensão "natural" sobre a explicação histórica?

Em *Os cus de Judas* o conhecimento do passado é questionado quando a personagem insiste em ser ouvida e afirma que a guerra parece não ter acontecido e os colegas mortos nunca ter existido. Tal ¨esquecimento¨ se deve ao fato de que, com o passar do tempo ela continua psicológicamente abalada pelos acontecimentos e pela ausência de documentos ou de pesquisa histórica empenhada na investigação de quantos mortos houve. ,A eles são destinadas apenas pequenas notas nos jornais, lidas rapidamente, a caminho do trabalho e logo esquecidas pois as pessoas estão empenhadas em continuar a sua rotina. A personagem compreende que a história daquela guerra não será nunca investigada porque isso não é de interesse da sociedade portuguesa.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção, ou seja, ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade e afirma que tanto a história quanto a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação e portanto, ambas teriam o mesmo direito no que diz respeito a pretensão à verdade.

A ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. Esses romances afirmam que o passado realmente existiu antes de sua "textualização" na ficção ou na história. Eles também demonstram que ambos os gêneros constroem inevitavelmente à medida que

textualizam esse passado. O referente "real" de sua linguagem já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhas oculares, arquivos. Ou seja, o passado é "arqueologizado", mas sempre se reconhece seu repositório de materiais disponíveis como sendo textualizado.

Lobo Antunes tanto reconhece a textualização do passado que se propõe justamente a utilizar a autonomia da arte para elaborar um contraponto com a história na medida em que a personagem do romance *Os cus de Judas* pode falar livremente de sua experiência na guerra sem se preocupar com a formalidade do registro histórico, porque o autor considera a sua obra literária como uma alternativa ao registro histórico oficial. Portanto, mesmo que a história da guerra não seja investigada minuciosamente pelos historiadores, teremos o testemunho do soldado português registrado por meio do discurso oral do narrador de *Os cus de Judas.*

Portanto, o pós-moderno "retorno à história" não é uma recuperação, uma nostalgia ou revivescencialismo. Na verdade, elevar a experiência privada à consciência pública na metaficção historiográfica equivale a entrecruzar o público e o histórico, o privado e o biográfico. A ficção pós-moderna especula abertamente sobre o deslocamento histórico e suas conseqüências ideológicas, sobre a forma como se escreve a respeito da "realidade" do passado, sobre aquilo que constitui "os fatos conhecidos" de qualquer acontecimento. Essas são algumas das problematizações que a atual arte pós-moderna faz em relação à história. Porém, naturalmente o discurso teórico também não tem sido reticente ao abordar essas questões.

A análise dos cronotopos demonstrou que no romance *Os cus de Judas* o retorno ao passado não é nostálgico mas problematizador. Quando a personagem decide retomar o passado e prestar contas de sua atitude, esse acerto de contas da vida privada com o passado provoca um esclarecimento público sobre as atrocidades cometidas pelo

Estado Novo. A narrativa de Lobo Antunes sugere que o passado português deve ser revisto de forma crítica para evitar falsas interpretações e imagens distorcidas da realidade, como a que levou milhares de portugueses a lutar por uma terra que não existia, combater inimigos miseráveis, numa guerra sem sentido, apenas para manter o poder de uma nação que nunca se sustentou por si mesma e por isso, sempre precisou de mais terra além mar. .

Parece que existe consenso quanto ao fato de que precisamos retornar à história, mas o problema é como retornar e a que tipo de história nos propomos retornar. A resultante refocalização da historiografia sobre objetos de estudo antes negligenciados – objetos sociais, culturais e econômicos coincidiu com a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico no sentido de enfatizar o passado dos ex-cêntricos, anteriormente excluídos. Naturalmente, é possível encontrar o mesmo impulso na metaficção historiográfica, que nos lembra que embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E nós só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente.

Falar sobre práticas discursivas não é reduzir tudo a uma textualidade global essencializada, mas reafirmar o específico e o plural, o particular e o disperso. A teoria e a prática também se entrecruzam em outra área de contestação: desta vez, a contestação às noções de continuidade e tradição. A metaficção historiográfica também tem a necessidade de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental, e o faz usando e depois abusando dessas mesmas continuidades. A questão que hoje se coloca diante dos historiadores não é "Quais são os fatos", mas "Como se devem descrever os fatos para sancionar uma

forma de explicá-los, e não outra?".(HUTCHEON, 1991, p. 134-135) Isso se assemelha ao tipo de questão que os críticos literários enfrentam no novo clima teoricamente autoconsciente da década de 80. Nas duas disciplinas, é cada vez mais difícil fazer a separação entre a história ou a crítica "propriamente ditas" e a filosofia da história ou a teoria literária.

A análise dos cronotopos também nos fez perceber que o distanciamento no tempo e no espaço e o conseqüente conhecimento de outras versões possíveis para os mesmos acontecimentos podem nos ajudar a esclarecer por que os fatos são explicados de uma forma de não de outra Isso pode ser comprovado quando a personagem do romance declara em seu discurso que a história dos retornados da guerra em Angola nunca será escrita.

Os relatos históricos e as interpretações literárias são igualmente determinados por pressupostos teóricos subjacentes. E, também na ficção pós-moderna, a teoria e a narrativa se interpenetram e a diacronia é reinserida na sincronia, mas não de forma simplista: o conceito problemático do conhecimento histórico e a noção semiótica da linguagem como contrato social são reinseridos no sistema de significação da literatura, metaficcionalmente autoconsciente e auto-regulador. Esse é o paradoxo do pós-modernismo, seja na teoria, na história ou na prática artística. .

Contudo, é na metaficção historiográfica que fica mais evidente a existência de uma contradição no âmago do pós-modernismo: o formalista e o histórico vivem lado a lado, mas não há dialética. Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos – e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes.

No romance de Lobo Antunes literatura e história estão unidas justamente para desestabilizar a noção de conhecimento histórico, uma vez que a narrativa dá voz a um

ex-cêntrico, ou seja, o narrador é um retornado da guerra que se apropria do discurso literário e da forma literária romance para denunciar as atrocidades da guerra:

> Mostrem resultados que se vejam discursava o coronel e nós só tínhamos para exibir pernas amputadas caixões hepatites paludismos defuntos viaturas transformadas em harmônios de destroços, o general perorou do Luso As berliets são ouro piquem o trajeto inteiro de modo que três homens de cada lado exploravam a areia adiante dos carros porque uma camioneta era mais necessária e mais cara do que um homem um filho faz-se em cinco minutos e de graça não é verdade uma viatura demora semanas ou meses a atarraxar parafusos, aliás havia ainda montes de gente no país para mandar de barco para Angola mesmo descontando os filhos de pessoas importantes e os protegidos pelas amantes das pessoas importantes que não viriam nunca o paneleiro do rebento de um ministro foi declarado psicologicamente incompatível com o Exército (Antunes, 1984, 86-93)

No capítulo "Metaficção Historiográfica: O passatempo do Tempo Passado", Linda Hutcheon afirma que no século XIX, antes do advento da história científica de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava "interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem". Então veio a separação que resultou nas atuais disciplinas distintas, a literatura e os estudos históricos, apesar de o romance realista e o historicismo de Ranke terem em comum muitas convicções semelhantes em relação à possibilidade de escrever factualmente sobre a realidade observável. Entretanto, é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade

complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo.

A verossimilhança no romance de Lobo Antunes é obtida por meio do testemunho não só da personagem, que participou da guerra, mas também de histórias que ouviu alguém contar:

> Mais tarde, na Baixa do Cassanje, ouvi falar do enforcamento de um ginga para edificação da senzala, e dos negros que cavavam um buraco na mata, desciam para dentro, e aguardavam pacientemente que lhes rebentassem a cabeça a tiro e os cobrissem de areia, puxando um cobertor de terra por sobre o sangue dos cadáveres. (ANTUNES, 1984, p. 38)

A preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à inverdade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da (s) verdade (s) referente (s) à especificidade do local e da cultura. Portanto, a verdade do Estado Novo não pode e não deve ser descartada, mas problematizada. A metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais. Geralmente nos romances pós-modernos o "nós" da voz narrativa, no presente, ressalta a reconstrução histórica metafictícia no nível da forma. Mas a vida e a arte também se encontram no nível temático, pois esse é o tema desse tipo de ficção.

Em *Os cus de Judas* a desmarginalização do literário por meio do confronto com o histórico ocorre quando a personagem desafia a sociedade portuguesa a ouvir a sua versão da guerra em Angola. Se o soldado português pode contar a sua própria versão da guerra, por meio da ficção, isso significa que existe uma multiplicidade de

verdades e não uma única verdade, como queria a sociedade que desprezava os retornados e para a qual seria muito mais interessante se aquela guerra caísse no esquecimento.

O metafictício e o historiográfico também se encontram nos intertextos do romance, pois é por meio deles que a personagem acrescenta informações sobre o contexto cultural e histórico desse encontro fictício. É assim que no meio da guerra, a personagem de Lobo Antunes se refere ao MPLA cuja preocupação era convencer o soldado português a desertar e lutar ao lado dos angolanos pela independência de Angola.

> Deserta gritavam os papéis do MPLA, Deserta Deserta Deserta Deserta Deserta DESERTA, a locutora da rádio da Zâmbia perguntava Soldado português por que lutas contra os teus irmãos mas era contra nós próprios que lutávamos, contra nós que as nossas espingardas se apontavam, (ANTUNES, 1984, p. 86-93)

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história passa pela problematização da natureza do conhecimento histórico e para o risco de distinguir entre a ficção e a história como gêneros narrativos. O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a verossimilhança. Considera as duas formas de narrativa como sistemas de significação em nossa cultura; as duas são formas de "mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido". E o que a metaficção historiográfica revela é a natureza construída e imposta desse sentido (e a aparente necessidade que temos de produzir o sentido). Esses romances ensinam que, "para apresentar um relato daquilo que "realmente ocorreu", a própria história depende de convenções de narrativa, linguagem e ideologia". Portanto, tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes. É a metaficcionalidade desses romances

que ressalta a noção de que "a história é uma espécie de ficção em que vivemos e esperamos sobreviver, e a ficção é uma espécie de história especulativa pela qual se considera que, em suas fontes, os dados disponíveis para a composição são maiores e mais variados do que supõe o historiador" (HUTCHEON, 1991, p. 149)

A metaficção historiográfica sugere a contínua relevância de uma oposição entre ficção e história mesmo que seja uma oposição problemática. Os romances pós-modernos instalam, e depois indefinem a linha de separação entre a ficção e a história. A afirmação e o rompimento das fronteiras de forma simultânea são características do paradoxo pós-moderno, que se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico.

Nos romances pós-modernos certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido. Mas a metaficção historiográfica incorpora os detalhes ou os dados históricos e raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de tentar assimilar: vemos os narradores tentando dar sentido aos fatos históricos por eles coletados. Como leitores, vemos tanto a coleta quanto as tentativas de fazer uma organização narrativa. A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente. Ela não relega aos personagens históricos papéis secundários. Ao contrário, a auto-reflexividade metaficcional dos romances pós-modernos coloca essa ligação ontológica como um problema e procura investigar como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento?. Conscientizando-nos da necessidade de questionar as versões admitidas da história.

> as senhoras do Movimento Nacional Feminino devem estar pensando em nós sob os capacetes marcianos dos secadores do cabeleireiros, os patriotas da União Nacional pensam em nós comprando roupa interior preta, transparente, para as secretárias, a Mocidade Portuguesa pensa em nós preparando carinhosamente heróis que nos substituam, os homens de negócios pensam em nós fabricando material de guerra a preço módico, o Governo pensa em nós atribuindo pensões de miséria às mulheres dos soldados, (ANTUNES, 1984, p. 62 - 63)

Se cada representante da sociedade pensava nos enviados para a guerra de forma que os seus interesses particulares e principalmente econômicos fossem satisfeitos, não há outra alternativa para a personagem que não seja apresentar ela mesma a sua versão dos acontecimentos, deixando registrado o sofrimento dos soldados

> quinhentos homens mal-alimentados, peixe quase podre carne em mau estado ossos de frango, gastos de paludismo e de cansaço, a beber a água que pingava gota a gota, lamacenta, dos filtros, acabava-se a cerveja acabava-se o tabaco acabavam-se os fósforos, não havia sequer fósforos no Luso para nós. (ANTUNES, 1984, p. 86-93)

A preocupação declarada e política da metaficção historiográfica é em relação à sua recepção, e a seu leitor. A ênfase da metaficção historiográfica em sua situação enunciativa – texto, produtor, receptor, contexto histórico e social – restabelece uma espécie de projeto comunitário muito problemático já que a metaficção historiográfica estabelece a ordem totalizante para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais.

No capítulo V, quando analisamos o cronotopo de Rabelais, afirmamos que em *Os cus de Judas* a série da criação literária pela embriaguez era significativa porque está relacionada ao momento em que a personagem toma coragem para contar a sua história. Surge então o cronotopo do bar, onde a personagem encontra a sua interlocutora e inicia a história da guerra. Nesse ambiente, a personagem não está preocupada apenas em contar mas também em ser ouvida, e por isso, insiste que a sua interlocutora a escute com atenção, mantendo dessa forma o contado necessário entre

emissor e receptor para que a mensagem seja compreendida. Além disso, preocupado com a indiferença da interlocutora, o narrador tenta imaginar o que ela está pensando enquanto ele narra:

> e por dentro da sua cabeça giram pensamentos indecifráveis de que me sinto expulso, condenado a permanecer, de pé a à espera, no capacho da entrada dos seus soslaios irônicos, à maneira, sabe como é, de uma lata de conservas de que se não tem a chave. (ANTUNES, 1984, p. 69)

Embora exista essa preocupação em manter contato entre emissor e receptor, a narrativa tem um caráter provisório, é fragmentada e interrompida a todo momento: há a pausa para chamar o garçom, pedir mais bebida, pedir e pagar a conta, refletir sobre a gorjeta que era pouca, e para outros comentários não relacionados com a narrativa. Portanto, se por uma lado a narrativa principia estabelecendo a ordem tradicional no que diz respeito à preocupação com o enunciado e com a relação entre emissor e receptor da mensagem, por outro o contexto no qual a história é narrada é por si mesmo uma transgressão. Alem disso, há outras interrupções que constituem ruídos que dificultam a compreensão da mensagem, e contribuem para que os leitores percebam que eles fazem parte do jogo da ficção que também tenta demonstrar que há ruídos no que diz respeito ao conhecimento que temos do passado.

Os romances pós-modernos levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história.

As metaficções historiográficas privilegiam duas formas de narração que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente. No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um individuo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas uma

inserção problematizada da subjetividade na história. O pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado. Ele insere e depois subverte os conceitos tradicionais de subjetividade; ao mesmo tempo, afirma e é capaz de estilhaçar "a unidade do ser do homem pela qual se pensava que ele poderia estender sua soberania aos acontecimentos do passado" (HUTCHEON, 1991, p. 156).

Em *Os cus de Judas* não temos uma multiplicidade de vozes mas apenas o ponto de vista do soldado português. Ele reconstitui os acontecimentos passados no presente e por meio da memória. Dessa maneira,, há momentos de dúvida, há passagens em que o narrador não sabe ao certo o que aconteceu e esses momentos contribuem para a problematização da forma com que tomamos conhecimento sobre o passado.

> eu perguntava a mim próprio o que fazíamos ali, agonizantes em suspenso no chão de máquina de costura do navio, com Lisboa a afogar-se na distância num suspiro derradeiro de hino. Subitamente sem passado, com o porta-chaves e a medalha de Salazar no bolso, de pé entre a banheira e o lavatório de quarto de bonecas atarraxados à parede, sentia-me como a casa dos meus pais no verão, sem cortinas, de tapetes enrolados em jornais, móveis encostados aos cantos cobertos de grandes sudários poeirentos, as pratas emigradas para a copa da avó, e o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas desertas. Como quando se tosse nas garagens à noite, pensei, e se sente o peso insuportável da própria solidão, nas orelhas, sob a forma de estampidos reboantes, idênticos ao pulsar das têmporas no tambor do travesseiro. (ANTUNES, 1984, p. 16-17)

O trecho acima descreve o primeiro dia no navio, após os soldados serem embarcados para Angola. Fica claro que naquela ocasião a personagem não compreendia o motivo pelo qual era obrigada a embarcar, a despedir-se da família sem saber o que ia de fato fazer e quando poderia retornar, uma vez que os soldados foram embarcados para Angola sem nenhuma explicação que os fizesse entender o que estava acontecendo. Portanto, aquele tempo era tão incerto quanto o conhecimento que o narrador tem dele.

A questão da narratividade abrange muitas outras questões que indicam a visão pós-moderna de que só podemos conhecer a realidade conforme ela é produzida e mantida por suas representações culturais. Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do status de seus "fatos" e da natureza de suas evidências, seus documentos. E a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao status dos vestígios desse passado.

No entanto, a colocação pós-moderna dessas questões oferece poucas respostas, mas essa provisoriedade não resulta numa espécie de relativismo ou de presentismo histórico. Ele rejeita a projeção de crenças e padrões atuais sobre o passado e afirma, em termos vigorosos, a especificidade e a particularidade do acontecimento passado individual. Estamos epistemologicamente limitados em nossa capacidade de conhecer esse passado, pois somos ao mesmo tempo espectadores e atores no processo histórico. A metaficção historiográfica sugere uma distinção entre "acontecimentos" e "fatos" que é compartilhada por muitos historiadores.

A problematização pós-moderna se volta para as inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos e sua acessibilidade. Nenhum dos documentos ou artefatos utilizados pelos historiadores é uma evidencia neutra para a reconstrução de fenômenos que, segundo se presume, têm uma existência independente exterior a esses documentos e artefatos. Todos os documentos processam informações, e, em si mesma, a própria maneira como o fazem é um fato histórico que limita a concepção documental de conhecimento histórico. A metaficção historiográfica nos

ensina que o passado já existiu, mas nosso conhecimento histórico a seu respeito é transmitido semioticamente.

> Hoje, quando a encontro, é como se observasse o retângulo pálido que as molduras imprimem nas paredes sem que nos consigamos lembrar no desenho da tela, e tento em vão discernir, por detrás das feições envelhecidas e sérias, compondo a custo uma expressão de camaradagem beningna que nunca foi a sua, o rosto jovem e alegre que amei, fechado sobre o seu próprio prazer como uma corola noturna. E todavia, percebe?, é desse modo que ela permanece em mim apesar da usura dos anos e do azedume das reconciliações frustradas, das feridas, das mentiras mútuas e do desencanto do afastamento definitivo: a rapariga morena e magra, de grandes olhos graves, que conheci na praia, a observar as ondas na majestade longínqua dos carnívoros indiferentes, que parecem de súbito ausentar-se em meditações dolorosas e imóveis, enxotando-nos para o canto de sombra das inutilidades esquecidas. (ANTUNES, 1984, p. 45)

No trecho acima o narrador está se referindo à sua ex-mulher. Apesar de ter certeza que o relacionamento existiu, quando ele a encontra, parece que não se trata da mesma pessoa por quem se apaixonou no passado; no entanto, a memória que ainda conserva é daquela mulher que conheceu e não desta que encontra de vez em quando. Assim, o que tem significado para ele não é esta mulher do presente mas a do passado. O mesmo acontece com relação aos acontecimentos históricos: o passado realmente existiu mas o conhecimento que temos dele só faz sentido se contextualizado. É por isso que a personagem não compreende por que é que não se fala da guerra, e aos milhares de soldados mortos foi dedicado apenas uma nota insignificante no jornal. A personagem estava lá, em Angola, presenciou tudo e,para ela, falar na guerra em Angola só faz sentido se for considerado o sofrimentos dos soldados e a miséria da população nativa, mas isso não interessa à sociedade portuguesa. Dessa forma, uma história da guerra descontextualizada, ou seja, que não utilize o testemunho de quem a presenciou, pode apenas apresentar fatos isolados que não contribuem para a produção de sentido.

Neste contexto, a ficção pós-moderna não aspira a contar a verdade tanto quanto a perguntar de quem é a verdade que se conta. Ela não associa essa verdade a pretensões de legitimização empírica, ao contrário, contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir legitimização, fazendo a seguinte pergunta: Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato?. Pressupondo que os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos e que o passado é uma coisa que não pode ser erradicada, o que os discursos pós-modernos – fictícios e historiográficos – perguntam é: como conhecemos e entramos em acordo com uma "coisa" tão complexa?.

Acreditamos que no romance *Os cus de Judas* não existe uma resposta única e tampouco direta para a pergunta acima, mas podemos nos arriscar a afirmar que a leitura do romance sugere que devemos repensar o passado de forma crítica, preocupados em observar de quem é a versão dos acontecimentos e de quem são os interesses subentendidos. O romance não aponta para um modelo sobre a forma de repensar o passado, mas sugere que talvez devêssemos começar pelo testemunho das pessoas:

> Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico-Duriense, espiados pelos mil olhos ferozes da PIDE, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranóica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heróicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após outros (ANTUNES, 1984, p. 86-93)

No capítulo "O Sujeito na/da/para a História – e estória", Linda Hutcheon afirma que o pós-modernismo não destrói, ele apenas situa o sujeito, e situá-lo é reconhecer diferenças. Situar é também reconhecer a ideologia do sujeito e sugerir noções alternativas de subjetividade. Reinserir o sujeito na estrutura de sua parole e de suas atividades significantes (conscientes e inconscientes) dentro de um contexto histórico e social é começar a forçar uma redefinição, não apenas do sujeito, mas também da história.

Em *Os cus de Judas* o sujeito é reinserido no contexto histórico, conforme já demonstramos no capítulo IV, quando a personagem principia o encontro consigo mesma, começando a narrativa a partir da descrição da família tradicional da qual fazia parte. Em seguida, a personagem relata minuciosamente o choque que sofreu por ter sido arrancada de um mundo e obrigada a viver em outro, em conseqüência da guerra e todos os prejuízos que isso causou em sua vida.

> De olhos fechados, com a voz enorme do tenente a rebolar pelo quarto, eu pensava: há onze meses que não vejo cortinas, nem tapetes, nem cálices, nem alcatrão, e era como se essas quatro ausências constituíssem a base elementar de qualquer espécie de felicidade, há onze meses que só vejo morte e angústia e sofrimento e coragem e medo, (...) há onze meses que não sei o que é um corpo ao pé do meu corpo e o sossego de poder dormir sem ansiedade, tenho uma filha que não conheço, uma mulher que é grito de amor sufocado num aerograma, amigos cujas feições começo inevitavelmente a esquecer, uma casa mobiliada sem dinheiro que não visitei nunca, tenho vinte e tal anos, estou a meio da minha vida e tudo me parece suspenso à minha volta como as criaturas de gestos congelados que posavam para os retratos antigos. (ANTUNES, 1984, p. 67)

O romance pós-moderno perturba e dispersa profundamente a noção do sujeito individual e coerente e sua relação com a história, com a formação social e até com seu próprio inconsciente. Mas o texto nunca soluciona nenhuma das questões que levanta: ele não oferece nenhuma solução totalizante porque não pode e não quer. O máximo que faz é contextualizar e confrontar as contradições da história, tanto pública como

privada. A ênfase metaficcional sobre a escrita, a leitura e a interpretação ressalta o fato de que é no sujeito que são formados os significados. Nesse caso a maneira como produzimos significados (socialmente estabelecidos) é uma questão importante.

> Pouco a pouco a usura da guerra, a paisagem sempre igual de areia e bosques magros, os longos meses tristes do cacimbo que amareleciam o céu e a noite do iodo dos daguerreótipos desbotados, haviam-nos transformado numa espécie de insetos indiferentes, mecanizados para um quotidiano feito de espera sem esperança, sentados tardes e tardes nas cadeiras de tábuas de barril ou nos degraus da antiga administração de posto, fitando os calendários excessivamente lentos onde os meses se demoravam num vagar enlouquecedor, e dias bissextos, cheios de horas, inchavam, imóveis, à nossa volta, como grandes ventres podres que nos aprisionavam sem salvação. Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos estendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidades de um berro de revolta. (ANTUNES, 1984, p. 86)

A metamorfose, já discutida e exemplificada no capítulo III, quando analisamos o cronotopo da estrada, é um dos motivos que levaram os soldados portugueses a perder a identidade e isso aconteceu porque, no contexto da guerra, tudo o que aprenderam na escola em Portugal não fazia mais sentido. Novos significados foram produzidos e desta vez, contextualizados pela guerra. É por isso que o narrador aproxima a atitude dos soldados da dos animais, que agem por instinto para garantir a sobrevivência:

> 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 covardes (ANTUNES, 1984, p. 22)

O romance pós-moderno aborda a necessidade de compreender a socialidade e a subjetividade como sendo implicadas na produção e na reprodução do sentido, do valor e da ideologia. São os processos de significação que criam as "posições do sujeito": o sujeito está "continuamente envolvido, representado e inserido na ideologia"

(HUTCHEON, 1991, p. 167) – seja um sujeito masculino ou feminino. A metaficção historiográfica colocou em ação aquilo que foi afirmado por grande parte da teoria recente: por meio de sua intetextualidade, ela sugere que o conhecimento é produzido de forma discursiva, na qual o sujeito é considerado como um processo e como o local das contradições.

> O certo é que, à medida que Lisboa se afastava de mim, o meu país, percebe?, se me tornava irreal, o meu país, a minha casa, a minha filha de olhos claros no seu berço, irreais como estas árvores, estas fachadas, estas ruas mortas que a ausência de luz assemelha a uma feira acabada, porque Lisboa, entende, é uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invenção de azulejos que se repetem, aproximam e repelem, desbotando as suas cores indecisas, em retângulos geométricos, nos passeios, não, a sério, moramos numa terra que não existe, é absolutamente escusado procurá-la nos mapas porque não existe, está lá um olho redondo, um nome, e não é ela, Lisboa começa a tomar forma, acredite, na distância, a ganhar profundidade e vida e vibração, Luanda enevoada subiu ao meu encontro (ANTUNES, 1984, p. 80)

A cidade de Lisboa, tão significativa para esse mesmo jovem português em outro contexto, aparece agora como se não existisse e essa ausência só pode ser compreendida em termos da nova realidade da personagem ,que atordoada pela guerra, não reconhece mais o seu país de origem, pois o conhecimento de um mundo estrangeiro lhe permite questionar o mundo que conhece surgindo, daí, um sentimento contraditório: ora a personagem afirma que a guerra e o país estrangeiro não existem ora afirma que Lisboa é que não existe, ou seja, a personagem perde a identidade , já não sabe mais que país existe, o seu de origem, ou o estrangeiro. Portanto, o local de contradição é o sujeito: é a própria personagem que passa por um processo de destruição/construção de conhecimento que a deixa confusa quanto as verdades anteriormente estabelecidas..

A ênfase da metaficção historiográfica é sobre a enunciação, sobre a utilização que o sentido dá à linguagem e sobre os múltiplos contextos em que se situa essa

utilização. Os romances pós-modernos voltam-se para a natureza problemática das designações de falante e ouvinte (eu/você) conforme são reveladas por meio do formato de diálogo. A subjetividade é uma propriedade fundamental da linguagem: "É dentro e por meio da linguagem que o homem se constitui como um sujeito, porque só a linguagem estabelece o conceito do "ego" na realidade". Essa visão da subjetividade tem imensas conseqüências, não apenas para qualquer teoria geral do sujeito, mas também para quaisquer tentativas de inserir ou interpretar esse sujeito na literatura ou na crítica: "não existe nenhum outro testemunho objetivo da identidade do sujeito, mas apenas aquele que, assim sendo, ele dá a respeito de si mesmo". Na teoria e na prática pós-modernas é a linguagem como discurso que se ressalta.

Em *Os cus de Judas*, de acordo com a investigação do cronotopo da tomada de consciência autobiográfica, a personagem apresenta um testemunho a respeito de si mesma.

> pensava na minha filha desconhecida num berço de clínica, entre outros berços de clínica que se espiam através da vigia de navio, pensava na filha que tanto desejara como testemunho vivo de mim próprio na esperança de que, por intermédio dela, me redimisse um pouco dos meus erros, dos meus defeitos e das minhas falhas, dos projetos abortados e dos sonhos grandiloqüentes a que me não atrevia a dar forma e sentido. Talvez que ela escrevesse um dia os romances que eu tinha medo de tentar e encontrasse para eles a cor e o ritmo exatos, talvez que ela lograsse com os outros a relação próxima e quente e generosa que eu ao mesmo tempo desejava e temia, talvez que nos fosse possível um entendimento pacientemente conquistado que de certa forma me justificasse, e que a mãe dela, durante anos, aguardara em vão. A pieguice, sabe como é, substitui com freqüência em mim o desejo genuíno de mudar, e vou ferindo imperturbavelmente as pessoas em nome dessa espécie peculiar de autocomiseração e arrependimento que reveste a maior parte das vezes a forma de um egoísmo feroz. A lucidez que a segunda garrafa de vodca me confere é de tal maneira insuportável que, se não se importa, passamos à claridade tamisada do conhaque que tinge a minha mediocridade interior do lilás de uma solidão aflita, que ao menos parcialmente me justifica e me perdoa. (ANTUNES, 1984, p. 62)

O excerto mostra que não existe diálogo entre narrador e a mulher para quem ele conta a sua história. Ele fala de si o tempo todo, dos pensamentos que o afligiam na ocasião da guerra, da dificuldade de relacionamento com as filhas e a esposa, de como esperava que a filha realizasse as tarefas que ele por covardia não conseguiu, enfim, explica o seu comportamento egoísta que magoa as pessoas, e não existe resposta da sua interlocutora. O que importa são apenas as informações que o narrador apresenta a respeito de si mesmo. Portanto, temos uma visão parcial e subjetiva dos fatos.

Ao combinar os múltiplos e contraditórios discursos intertextuais e autobiográficos aos das representações da subjetividade coerente e unificada, os textos dos romances pós-modernos problematizam as noções do sujeito da fala e do sujeito falado, tanto para a personagem do romance quanto para o leitor. Assim como os pressupostos do século XIX sobre a redação da história narrativa foram contestados, também os próprios romances estão hoje questionando os pressupostos do passado com referência à redação de romances. Nenhum dos dois atos de inserção é considerado neutro, e ambos questionam a prioridade do sujeito. Ambos sugerem que uma das formas de encarar a redação da história se dá em termos da maneira como a memória dá definição e sentido ao objeto.

No que se refere ao romance de Lobo Antunes,a tomada de consciência autobiográfica demonstra que a versão da história da guerra narrada pela personagem está diretamente relacionada à maneira como a memória dá definição e sentido aos acontecimentos por ela presenciados .

> No edifício sinistro do hospital civil, idêntico a uma pensão da província moribunda de paredes empoladas por furúnculos de umidade, os doentes de paludismo estremeciam de febre nos degraus da entrada, no corredor, na sala de consulta, no cubículo destinado às injeções, à espera das ampolas de quinino na tranqüilidade imemorial dos negros, para quem o tempo, a distância e a vida possuem uma profundeza e um significado impossíveis de explicar a quem nasceu entre túmulos de infantas e despertadores de folha, aguilhoado por datas de batalhas, mosteiros e

> relógios de ponto. Diante da secretária, espessa como um bunker, à qual instalava a minha ciência de manual, a miséria e a fome desfilavam manhã fora na serenidade monótona da chuva de setembro, e a única resposta que a minha impotência me permitia eram as pastilhas de vitaminas da tropa adoçadas por um sorriso de desculpa e de vergonha. Impedidos de pescar e de caçar, sem lavras, prisioneiros do arame farpado e das esmolas de peixe seco da administração, espiados pela PIDE, tiranizados pelos cipaios, os luchazes fugiam para a mata, onde o MPLA, inimigo invisível, se escondia, obrigando-nos a uma alucinante guerra de fantasmas. (ANTUNES, 1984, p. 35-36)

Invertendo a função do ato de lembrança, os romances pós-modernos complicam ainda mais a relação entre o sujeito e a história por meio da memória. Esses romances nos ensinam que o sujeito não é um sujeito autônomo e coerente fora dos preceitos da sociedade e da história. Essa ficção investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria estória.

Os romances pós-modernos questionam a possibilidade e também a desejabilidade da separação humanista entre, de um lado, a história e a arte e, de outro lado, a ideologia. A personagem do romance de Lobo Antunes, por exemplo, teme que tanto ele quanto os companheiros mortos na guerra desapareçam sem deixar vestígios; daí que o médico psiquiatra conta a sua história para preencher o registro histórico da guerra em Angola:

> Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colônias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução, jamais houve, compreende, nada, os calendários deste país imobilizaram-se há tanto tempo que nos esquecemos deles, março e abris sem significado apodrecem em folhas de papel pelas paredes, com os domingos a vermelho à esquerda numa coluna inútil, Luanda é uma cidade inventada de que me despeço, e, na Mutamba, pessoas inventadas tomam ônibus inventados para locais inventados, onde o MPLA sutilmente insinua comissários políticos inventados. O avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas que lentamente se materializam, oficiais e soldados amarelos de paludismo, atarraxados nos assentos, de pupilas ocas, observando pela janela o espaço sem cor, de útero, do céu. Reais são as camionetas cinzentas à espera no aeroporto, o frio de Lisboa, os sargentos que nos examinam os

> documentos no vagar lasso dos funcionários desinteressados, o trajeto até ao quartel onde as nossas malas se empilham numa confusão cônica de volumes, as despedidas rápidas na parada. (Antunes, 1984, p. 171-172)

A consciência histórica pós-moderna é essa presença do passado, conforme afirmaram os arquitetos. Assim como não se pode voltar ao passado de maneira não problemática, também não se pode negá-lo. Isso não é nostalgia; é uma reavaliação crítica. Não a verificamos apenas na metaficção historiográfica e na arquitetura, mas também na Nova História da Arte e no Novo Historicismo. As próprias denominações incorporam o paradoxo de estar envolvido com aquilo que veio antes e apesar disso contestá-lo. E a afirmação do "Novo" articula-se no deslocamento pós-moderno da preocupação com o moral para a preocupação com o ideológico. Dessa forma, o ex-cêntrico ou o diferente tem se constituído numa das forças pós-modernas que têm atuado no sentido de restabelecer o vínculo entre o ideológico e o estético.

Em *Os cus de Judas*, tanto o narrador quanto o ambiente no qual constrói a sua narrativa são ex-cêntricos. O narrador é um ex-cêntrico porque é marginalizado pela sociedade . O ambiente e a forma de narrar a sua história são também ex-cêntricos porque isso é feito na informalidade de um bar e entre uma bebida e outra.

> Não, não me dói nada, talvez um pouco a cabeça, uma insignificância, uma impressão, uma tontura. Este rumor monótono de conversa, estes odores misturados, as feições que se desarrumam e se deslocam no ato de falar atordoam-me: não conheço ninguém, não possuo o hábito destes tempos exóticos em que se sacrificam não já vísceras de animais mas o próprio fígado, modernas catacumbas a que as lâmpadas votivas das luzes raras e o murmúrio de reza das conversas conferem uma tonalidade de religião sacrílega de que o barman é o bezerro de ouro, imóvel atrás do altar-mor do balcão, cercado pelos diáconos dos freqüentadores do costume, que erguem em seu louvor black-velvets rituais. As cruzes do timol substituem os cruxifixos, jejuamos pela Páscoa a fim de baixar as gorduras do sangue, comungamos aos domingos vitaminas purificadoras, confessamos ao grupanalista os atropelos à castidade, e recebemos de penitência a sua conta mensal; nada mudou, como vê, salvo que nos consideramos ateus porque, em lugar de batermos com a

> mão no peito, bate o médico por nós com o diafragma do estetoscópio. (ANTUNES, 1984, p. 26)

As metaficções pós-modernas têm se voltado para os relatos historiográficos e ficcionais do passado com o objetivo de estudar as inserções ideológicas das diferenças como desigualdade social. No romance *Os cus de Judas*, a desigualdade fica bem clara, quando a personagem questiona o fato de algumas famílias serem obrigadas a mandar os filhos para a guerra enquanto outras têm os seus filhos protegidos:

> e já agora e se me permite porque é que os filhos dos seus ministros e dos seus eunucos, dos seus eunucos ministros e dos seus ministros eunucos, dos seus miniucos e dos seus eunistros não malham com os cornos aqui na areia como a gente, o capitão encostou a kalachinikov à parede e ficamos surpreendidos a olhá-la, Afinal é este o aspecto da nossa morte perguntou um alferes, senhor doutor tem de ir à mata porque pisaram uma antipessoal num trilho, seis quilômetros de Mercedes disparada e nisto o pelotão numa clareira o cabo Paulo estendido a gemer e do joelho para baixo depois de uma pasta torcida de sangue nada, nada senhor presidente e senhores eunucos nada, calcule senhor presidente o que será desaparecer de súbito um bocado de si, os legítimos descendentes dos Cabrais e dos Gamas (ANTUNES, 1984, p. 86)

Quem detém o poder político manipula a escrita da história. Entretanto, os marginais e os ex-cêntricos podem contestar esse poder mesmo que continuem a ser por ele alimentados. A literatura é política. A metaficção historiográfica tem participado desse processo politizante de maneiras tipicamente pós-modernas, insistindo na história das questões ideológicas e em sua continua relação com a arte e a sociedade.

N*Os cus de Judas*, principalmente quando do estudo do cronotopo autobiográfico, verificamos que o narrador faz uma descrição minuciosa dos lugares por onde passa. A periferia, ou seja, as cidades de Angola são descritas detalhadamente não só no que diz respeito ao aspecto físico mas também humano, ou seja, tanto a paisagem quanto as pessoas são importantes. O narrador também não poupa a descrição da miséria dos lugares e das pessoas que conhece em Angola. O fato de

descrever minuciosamente Angola, coloca a periferia em destaque neste romance, em contraposição ao espaço destinado à descrição da metrópole portuguesa. Podemos concluir, pois, que há uma subversão na relação entre centro e periferia, que são invertidos no romance, uma vez que a ênfase recai sobre Angola e Portugal aparece em segundo plano.

Paradoxalmente, a linguagem exprime e oprime, educa e manipula ao mesmo tempo. É por esse motivo que todos os ex-cêntricos marginalizados contribuíram para a definição do diferente heterogêneo pós-moderno e para sua natureza intrinsecamente ideológica. A nova ideologia do pós-modernismo pode ser a de que tudo é ideológico. Mas isso não conduz a nenhum impasse intelectual ou prático. Ressalta, sim, a necessidade de autoconsciência, por um lado, e, por outro lado, de um reconhecimento dessa relação entre o estético e o político porque "um livro pode afetar a consciência – afetar a forma como as pessoas pensam e, portanto, a forma como agem. Os livros criam leitores que têm seu próprio efeito na história" (HUTCHEON, 1991, p. 253)

Talvez seja justamente por acreditar que a obra de arte literária possa afetar a consciência das pessoas e produzir leitores atuantes na história, que a personagem do romance *Os cus de Judas* insista tanto para que sua interlocutora o escute com atenção e possa dessa maneira, conhecer melhor a história da guerra que apenas acompanhara pelos jornais, já que a própria personagem enfatiza que este meio de comunicação não é confiável:

> faleceu em combate explica o jornal mas é isto falecer seus filhos da puta, eu ajudava-os a falecer com os meus remédios inúteis e os olhos deles protestavam não entendiam e protestavam, será falecer esta incompreensão esta surpresa a boca aberta os braços bambos (ANTUNES, 1984, p. 86).

Na passagem acima, a personagem questiona a nota de falecimento apresentada nos jornais porque nela parece que a morte dos soldados na guerra é tão normal quanto qualquer outra causa de falecimento. Indigna-se com a explicação insignificante que na realidade não esclarece as causas da morte.

Segundo Linda Hutcheon, nos romances pós-modernos não existe nenhum desejo de romper com o passado, nenhum desejo de destruir não só a história, mas a si mesmo como objeto histórico, mas a tentativa de inserir uma nova historicidade e uma nova problematização da noção de conhecimento histórico. O pós-moderno possui pouca convição na capacidade da arte para modificar a sociedade diretamente, embora realmente acredite que o questionamento e a problematização possam estabelecer as condições para uma possível mudança.

Em *Os cus de Judas*, quando a personagem narra a sua versão da guerra em Angola, não pretende que a sua história substitua qualquer outra, por mais insignificante que esta seja, Pretende apenas que sua interlocutora saiba que a guerra existiu e problematizar a existência desse passado para poder compreendê-lo.

A obra de arte pós-moderna valoriza o processo em detrimento do produto, e por isso o texto formal não possui valor fixo e definitivo em si e por si mesmo. Não é um objeto fechado e fetichizado, mas sim um processo aberto com uma situação enunciativa que se modifica de acordo com cada receptor, cujo posicionamento ideológico como consumidor é o que o pós-modernismo tenta subverter. No entanto, talvez o pós-moderno tenha a tendência de explorar, bem como de subverter porque ele costuma inserir a posição consumidora do sujeito e depois debilitá-la conscientizando o receptor a respeito das modalidades de representação que atuam no texto. Contudo, sua auto-reflexividade ainda se volta para o fato de que a arte não reflete nem transmite inocentemente a realidade; em vez disso, ela a cria ou denota, no sentido de torná-la

significativa. A obra foi planejada para funcionar, deslocando o receptor, da "aceitação passiva genérica para um estado correspondente de desconfiada indagação". E a arte pós-moderna funciona de maneira semelhante.

Em *Os cus de Judas* o narrador sabe perfeitamente que a sua interlocutora desconhece o espaço no qual se encontra:

> Se você conhecesse as madrugadas de África no Baixa do Cassanje, o odor vigoroso da terra ou do capim, o perfil confundido das árvores, o algodão aberto até ao horizonte numa pureza de neve amortalhada, talvez nos fosse possível regressar ao princípio, às réplicas ainda tímidas do uísque inicial, ao sorriso que pede e ao soslaio que consente, e construir a partir disso a cumplicidade sem arestas dos amantes, que matam em três lances a desconfiança e o receio, e ressonam a duas vozes nas pensões da Avenida, saciados e satisfeitos. Mas a poeira de greda de Marrocos, a julgar pela profusão dos seus colares é o equador de que é capaz, e um bairro de casas sujas e de homens acocorados, espécie de Algarve invadidos por ciganos a impingirem alcatifas de Arraiolos e pulseiras de arame num palavreado nauseabundo, a sua antevisão do paraíso. (ANTUNES, 1984,p. 123)

Conforme dizíamos acima, o narrador sabe que sua interlocutora não conhece as questões políticas que aborda em sua narrativa quando trata da guerra em Angola, mas mesmo assim, ele não a culpa por isso, uma vez que também sabe que tanto os ensinamentos na escola quando a política de repressão contribuíram para que as pessoas soubessem cada vez menos o que de fato estava acontecendo no país. Portanto, o narrador não desiste de contar a sua história, e mesmo que a interlocutora, ou nós leitores, não lhe dediquemos a atenção devida, o narrador pretende utilizar a narrativa literária para problematizar os acontecimentos do passado sem a preocupação em resolver o problema de forma definitiva.

Os romances pós-modernos abordam questões políticas diretamente, por meio das interrogações que faz em relação à escrita da literatura e da história, e assim coloca sobre o leitor o peso da responsabilidade de compreender. Entretanto, a ficção pós-

moderna não sugere nenhuma dialética: as fronteiras entre a arte e a realidade são realmente contestadas, mas apenas porque ainda existem. Em vez da síntese, encontramos problematização.

A arte pós-moderna atua no sentido de contestar o processo de "simulacrização" da cultura de massa – não negando ou lamentando esse processo, mas problematizando toda a noção de representação da realidade, e aí sugerindo a qualidade potencialmente redutora da visão sobre a qual se baseiam as queixas sobre o fato de que a verdade e a referência tenham deixado de existir, trata-se do fato de que deixaram de ser questões não-problemáticas. A função da reunião entre o historiográfico e o metaficcional em grande parte da ficção contemporânea, é provocar no leitor uma reflexão sobre a distinção entre os acontecimentos do passado que realmente ocorreu e os fatos por cujo intermédio proporcionamos sentido a esse passado e presumimos conhecê-lo.

Algumas contradições não podem ser resolvidas justamente porque toda cultura age de acordo com a lógica política do sistema capitalista. Porém, o pós-modernismo inverte os termos desse paradoxo. Ele não pretende operar fora desse sistema, pois sabe que não pode fazê-lo; por isso reconhece abertamente essa cumplicidade, com o único objetivo de agir em segredo visando a subverter os valores do sistema a partir de dentro. Ele é uma espécie de "enclave", ou seja, um pequeno grupo, dentro do dominante, o qual pode contestá-lo por meio de uma estratégia de esforços pluralizados e diversificados. Portanto, ele não é apolítico, assim como não é anistórico. Participa daquilo que pode ser classificado como "consciência crítica", pois está sempre consciente das diferenças, das resistências, das reações.

O pós-modernismo ainda atua no domínio da representação, e não da simulação, mesmo questionando constantemente as regras desse domínio. A tentativa de compreender o presente por meio do exame do passado é uma imagem sugestiva para

a orientação do pós-modernismo em direção à "presença do passado" e para sua deliberada rejeição de uma orientação utópica (marxista) positiva ou apocalíptica (neonietzschiana) negativa em relação ao futuro. Seus objetivos são mais limitados: fazer-nos olhar para o passado a partir da reconhecida distância do presente, uma distância que condiciona inevitavelmente nossa capacidade de conhecer esse passado.

> Não, a sério, a felicidade, esse estado difuso resultado da impossível convergência de paralelas de uma digestão sem azia com o egoísmo satisfeito e sem remorsos, continua a parecer-me, a mim, que pertenço à dolorosa classe dos inquietos tristes, eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre, qualquer coisa de tão abstrato e estranho como a inocência, a justiça, a honra, conceitos grandiloquentes, profundos e afinal vazios que a família, a escola, a catequese e o Estado me haviam solenemente impingido para melhor me domarem, para extinguirem, se assim me posso exprimir, no ovo, os meus desejos de protesto e de revolta. O que os outros exigem de nós, entende, é que os não ponhamos em causa, não sacudamos as suas vidas miniaturais calafetadas contra o desespero e a esperança, não quebremos os seus aquários de peixes surdos a flutuarem na água limosa do dia-a-dia, aclarada de viés pela lâmpada sonolenta do que chamamos virtude e que consiste apenas, se observada de perto, na ausência morna de ambições. (ANTUNES, 1984, p. 106)

É apenas com o distanciamento do passado que a personagem consegue refletir sobre os assuntos que discute no trecho acima. No momento em que vivenciou a situação não havia ainda condições de compreender os acontecimentos. O distanciamento do passado, ou seja, o fato de poder pensar o passado a partir do presente constitui uma situação relevante e até mesmo imprescindível que condiciona a sua compreensão e o conhecimento que tem do passado.

O que impede o pós-moderno de ser nostálgico são as reflexões produzidas por esse distanciamento: não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de valores mais simples ou mais dignos porque não existe valor no passado em si ou por si. É uma reunião entre o passado e o presente que tem a intenção de fazer-nos

questionar – analisar, procurar compreender – a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela. O pós-modernismo pode perfeitamente ser a expressão de uma cultura em crise, mas em si mesmo não constitui nenhuma ruptura revolucionária. Ele é contraditório demais, entra com excessiva intencionalidade na troca de concessões com aquilo a que desafia.

Na passagem acima, quando tratamos da inversão histórica, afirmamos que no romance *Os cus de Judas* isso não acontece porque o retorno ao passado não é nostálgico mas problematizador. Portanto, quando no trecho abaixo a personagem se recorda do momento entre a convocação para a tropa e o embarque para Angola, enquanto estava reclusa no quartel e a família podia visitá-la nos finais de semana, ela o faz com a intensão de questionar o comportamento absurdo dos familiares que realmente acreditavam que a tropa o transformaria num guerreiro perfeito a exemplo dos antepassados:

> Aos domingos, a família em júbilo vinha espiar a evolução da metamorfose da larva civil a caminho do guerreiro perfeito, de boina cravada na cabeça como uma cápsula, e botas gigantescas cobertas de lama histórica de Verdun, a meio caminho entre o escoteiro motômano e o soldado desconhecido de carnaval. E tudo decorria, entretanto, na atmosfera de colégio interno que os quartéis sutilmente prolongam, com os seus segredos, os seus grupos iniciáticos, os seus estratagemas de perversidade primária destinados a iludir a vigilância de prefeitos dos comandantes, mais preocupados com o trunfo do bridge, de cuja escolha dependeria o rumo tranqüilo ou tempestuoso da digestão do jantar, do que com as convulsões noturnas das camaratas perdidas atrás da caspa bolorenta dos plátanos, onde cães magros como galgos de Grego se uniam em coitos melancólicos, fixando-nos com olhos dolorosamente implorativos de freiras moribundas. (ANTUNES, 1984, p. 14-15)

Os paradoxos pós-modernos revelam e questionam as normas predominantes, e podem fazê-lo porque encarnam os dois processos. Eles ensinam que a representação não pode ser evitada, mas pode ser estudada a fim de demonstrar como legitimiza certos tipos de conhecimento e, portanto, certos tipos de poder. A arte pós-moderna

reconhece autoconscientemente que, assim como a cultura de massa, está carregada de ideologia em virtude de sua natureza representacional (e, muitas vezes, narrativa). Em outras palavras: "as representações não possuem um conteúdo intrinsecamente ideológico, mas executam uma função ideológica na determinação da produção de sentido". Essa é a ligação dos ex-cêntricos e provém das margens (mas de dentro) da cultura dominante.

Embora o narrador de *Os cus de Judas* apresente o seu ponto de vista sobre a guerra enquanto soldado português marginalizado pela mesma sociedade que o enviou para Angola, ele situa a sua narrativa dentro da cultura dominante, ou seja, ele reproduz os anseios e perspectivas da sociedade na qual está inserido. O narrador é ex-cêntrico, mas sua narrativa está inserida em um romance, ou seja, está justamente inserida em uma forma de representação artística da cultura dominante. Mesmo que a sua história seja narrada num ambiente informal, conforme já afirmamos anteriormente, a representação de seu discurso por meio da narrativa literária está de qualquer forma, inserida em uma das formas de representação cultural dominante.

Se nos alongamos demasiadamente neste capítulo teórico sobre as concepções de pós-modernismo e de metaficção historiográfica apresentados por Linda Hutcheon, isso se deve ao fato de acreditarmos que a revisão da história no romance *Os cus de Judas* de Antonio Lobo Antunes só pode ser explicada a partir do entendimento das preocupações pós-modernas acerca da presença do passado e da problematização da história no romance, que acontece nas metaficções historiográficas estudadas pela autora que, de forma sintetizada, apresenta como prioridade do romance pós-moderno o questionamento do passado por meio do presente, a subversão da relação entre centro e periferia, a voz narrativa garantida aos ex-cêntricos. Tudo isso sem oferecer um paradigma capaz de efetuar mudanças mas cuja finalidade é justamente problematizar a

noção que temos de como podemos conhecer o passado, ou seja, os acontecimentos históricos. Os romances pós-modernos não pretendem mudar nada, apenas oferecer uma possibilidade de reflexão sobre o passado, apontando para o fato de que tudo o que conhecemos a respeito do passado é textualizado e portanto, criação subjetiva. Nesse contexto, parece que as fronteiras entre ficção e história estão mais estreitas..

Defendemos, pois, que o romance em questão é pós-moderno, já que foi produzido recentemente, ou seja, 1984, e atua no sentido de repensar o passado português, especificamente o momento de ditadura militar implementado pelo Estado Novo de Salazar. É claro que esta preocupação pós-moderna com a "presença do passado" só foi possível após o término da ditadura militar e com o advento da Revolução dos Cravos, que pôs fim ao período de ditadura e permitiu que a literatura pudesse expressar o ponto de vista do excluídos da História.

Estamos diante de um romance pós-moderno cuja narrativa enfatiza a problematização dos acontecimentos históricos através da ficção e que permite que os "ex-cêntricos" tenham voz, a mesma voz que lhes seria negada pela historia oficial.

Dessa forma o narrador, que também é personagem, conta a história da guerra em Angola do seu ponto de vista. E ele o faz, conforme já afirmamos anteriormente, a partir das condições tradicionais de narração, uma vez que o seu discurso insere-se na categoria do romance de Lobo Antunes, publicado em 1984, cujo título é *Os cus de Judas*. Mas a personagem que conta a história, atua dentro de uma narrativa que pretende problematizar, que privilegia o testemunho do médico psiquiatra que esteve na guerra, e que conta a sua história numa mesa de bar em Lisboa a uma interlocutora que o escuta enquanto bebe.

E como se trata de ficção, ou melhor, de uma metaficção historiográfica, a personagem tem total liberdade para contar e recontar a sua história da forma que achar

necessário para que a interlocutora entenda que ele e os seus companheiros de guerra não eram "animais" antes de serem embarcados à força para Angola e antes de serem expostos à violência da guerra e à falta de condições de combate que passavam pela ausência de alimentação adequada até a falta de remédios no hospital.

Nesse contexto, a personagem denuncia a repressão, a miséria, a tortura, o desespero diante da inevitabilidade da morte e outras coisas mais que nunca poderiam ser denunciados se o relato fosse registrado pela história oficial:

> Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão de óculos moles e dedos membranosos colocando delicadamente no tabuleiro, em gestos de ourives, as peças de xadrez, cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários metros de intestino a menos, quando se amputou a coxa gangrenada ao guerrilheiro do MPLA apanhado no Mussuma os soldados tiraram o retrato com ela num orgulho de troféu, a guerra tornou-nos em bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar, não sobrava um centímetro de parede nas casernas sem uma gravura de mulher nua, masturbávamos-nos e disparávamos, o mundo-que-o- português-criou são estes luchazes côncavos de fome que no não entendem a língua, a doença do sono, o paludismo, a amebíase, a miséria, à chegada ao Luso veio um jipe avisar-nos que o general não consentia que dormíssemos na cidade, que (ANTUNES, 1984, p. 107-108).

Podemos então concluir que a revisão histórica acontece neste romance de Lobo Antunes, através da ficção, quando a personagem conta a sua história, revisa as suas atitudes passadas e ao mesmo tempo denuncia as mazelas do Estado Novo português, denunciando a política de repressão utilizada para reprimir o movimento de libertação das colônias portuguesas na África. Se por um lado a personagem leva muito tempo resgatando a sua história pessoal, isso acontece porque entende assim como nós também compreendemos, que não se pode dissociar a história individual e subjetiva da história social daquele momento. Ou seja, toda a situação enfrentada pela personagem enquanto jovem português recém-formado, obrigado a lutar em uma guerra que não era a sua e depois disso relegado a viver na miséria, bêbado para tentar esquecer a memória

da destruição e dos colegas mortos fazem parte de um contexto social no qual estava inserido e portanto, tudo o que ocorreu na vida da personagem não pode ser dissociado dos acontecimentos históricos que levaram a nação portuguesa a implementar tal guerra, sacrificando talvez até sem necessidade, uma geração de jovens portugueses que caso tenham sobrevivido à violência da guerra, não sobreviverão à lembrança da mesma e portanto, estão destinados a uma situação miserável de marginalização social e dessa forma, sem perspectivas de futuro.

Enquanto repensa o passado por meio do presente e com ajuda da memória e da bebida, a personagem justifica as suas atitudes. A sua reflexão é necessária no sentido de demonstrar que não existe uma verdade histórica única e que nós devemos estar preparados para investigar, pesquisar e descobrir que existe versões diferentes sobre os acontecimentos e que talvez possam explicar melhor a história do período de ditadura portuguesa, a repressão do Estado Novo, a atuação da PIDE, a censura e as guerras implementadas para manter o império português na África. Devemos também nos preparar para aceitar a contribuição que o romance pós-moderno pode oferecer para o esclarecimento dos acontecimentos passados por meio da obra de ficção.

Considerações Finais

Se a obra literária de Lobo Antunes reproduz "o mundo de uma classe média lisboeta decadente e constitui um hino à violência, à demência, à covardia, à mesquinhez, à hipocrisia, à ganância e à vacuidade dos sonhos medíocres", (GONÇALVES, 2001), isso se justifica justamente pela necessidade de repensar, a partir do presente, os motivos que levaram esses homens a se transformar em criaturas de tão pouco valor.

A análise dos cronotopos confirma a hipótese de que os cronotopos discutidos por Bakhtin são encontrados e atualizados no romance de Lobo Antunes, cuja estratégia de narrativa se aproveita da estrutura tradicional para subvertê-la de dentro, ou seja, em *Os cus de Judas*, os cronotopos são inseridos tradicionalmente justamente para subverter a tradição e, por isso, são atualizados para atender às necessidades e preocupações do romance pós-moderno. Dessa forma, quando analisamos o cronotopo de aventuras, percebemos que o herói casou-se antes de embarcar para Angola, descreve minuciosamente os lugares pelos quais passou porque estes estão relacionados ao seu destino que depende política e socialmente das atitudes tomadas pelos representantes do Estado Novo português, portanto o contexto social é relevante para este cronotopo de aventuras encontrado em Lobo Antunes. Além disso, o tempo que passa no mundo estrangeiro, que para Bakhtin constituía um hiato temporal, provoca mudanças irreparáveis em sua vida, pois o equilíbrio rompido no início do romance não é retomado no final e de certa forma é responsável pelo fracasso e conseqüente desequilíbrio psicológico da personagem.

A análise do cronotopo da estrada confirma que a personagem passou por um processo de metamorfose em decorrência da guerra, foi condenada, castigada e mesmo

assim não obteve a redenção, uma vez que perdeu a sua identidade e não retomou o seu caminho na vida.

O cronotopo da tomada de consciência autobiográfica representa um encontro da personagem com si mesmo, é o momento em que ela reconta a sua história, reflete sobre o seu passado individual e também sobre o passado histórico português, especificamente ao momento em que o Estado Novo decidiu bancar a guerra para impedir a independência de Angola. Enquanto justifica a sua falta de coragem para reagir aquele momento de repressão, a personagem aproveita para denunciar a censura, o comportamento da PIDE, os desaparecimentos, os assassinatos e outras atrocidades cometidas pelo regime autoritário não só em Portugal mas também em Angola. A personagem também questiona a necessidade da guerra, problematizando assim o passado por meio do presente, pois reconta a história da guerra em Angola, em um bar, em Lisboa, oito anos depois de ter retornado a Portugal.

A análise do cronotopo de Rabelais confirma entre outras séries importantes, a série da criação literária pela embriaguez e um cronotopo novo, o cronotopo do bar, tempo e espaço destinado ao encontro da personagem com sua interlocutora para a narração da história da guerra. Já a análise do cronotopos da sala de jantar/visitas nos permite comparar o sentido que tem em diferentes momentos da vida da personagem: na infância a sala corresponde a um momento de chateação, quando os exemplos dos antepassados eram apresentados pelas tias e avós; durante a guerra a sala era um espaço destinado a jogos para passar o tempo e também a um espaço e tempo de reflexão, no qual tanto a personagem quanto os seus companheiros discutiam a respeito da necessidade daquela guerra e concluíam que a mesma era absurda. É também o momento de revolta contra o Estado português que os enviou para morrer em Angola.

De qualquer forma, a análise dos cronotopos e as semelhanças e alterações neles encontradas quando comparados os cronotopos discutidos por Bakhtin aponta em duas direções: a da problematização da tradição literária e dos limites das reflexões em torno dela efetuadas pelo pensador russo; e a da necessidade de repensar o passado por meio do presente não só no que diz respeito à história mas também no que tange à representação em literatura.

Acreditamos que o fato de a personagem questionar o passado a partir do presente aproxima o romance daquilo que Linda Hutcheon denomina metaficção historiográfica e, portanto, a relação que se estabelece entre ficção e história neste caso é de problematização: a ficção é uma das formas utilizadas para questionar os acontecimentos históricos do passado. Nesse contexto, tanto o passado individual quanto o coletivo são revistos porque estão entrelaçados.

Bibliografia

A) de Lobo Antunes

ANTUNES, Antônio Lobo. (1983). *Fado Alexandrino*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____. (1984). *Os Cus de Judas.* Rio de Janeiro, Editora Marco Zero.

_____. (1986). *Auto dos Danados*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____. (1988). *As Naus.* Lisboa, Publicações Dom Quixote/Círculo de Leitores.

_____. (1988). *Conhecimento do Inferno.* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 9ª ed.

_____. (1994). *A morte de Carlos Gardel.* Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____. (1997). *O manual dos inquisidores.* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 5ª ed.

_____. (2003). *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro, Objetiva.

B) A respeito de Lobo Antunes

ABLAS, Maria de Nazaré Ordonez de Souza. (2003). *Conflito de identidades em a geração da utopia e o esplendor de Portugal*. São Paulo, (Tese de Doutorado).

BILANGE, Elizabeth Maria. Azevedo. (2002). *Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes.* São Paulo, (Dissertação de Mestrado).

CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. (2002). *As Naus*. São Paulo, (Dissertação de Mestrado)

GOMES, Elaine de Fátima Domingues. (2001). *Dialogismo e pluralidade cronotópica em O Manual do Inquisidores de Antonio Lobo Antunes*. São Paulo, (Dissertação de Mestrado).

GONÇALVES, Adelto. (2001). "Retrato da decadente classe média". In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, 17 de jun.

OLIVEIRA, Nelson Luis Garcia de. (2003). *O púcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As Naus, de Antonio Lobo Antunes: romances surrealistas?* São Paulo, (Dissertação de Mestrado).

SANTOS, Maria Alzira de Souza. (2000). *Os cus de Judas e Mayombe: da imposição da dor à superação do vazio.* São Paulo, (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Dulcília Lúcia de Oliveira. (2002). *O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues: o histórico e o paródico – um estudo comparativo da desagregação familiar.* São Paulo, (Tese de Doutorado).

TAGÉ, Terezinha. (1997). "A literatura exemplar de Lobo Antunes". In: *A Tribuna*. AT Especial Santos, p. 6, 26 jan.

C) Acerca da história de Portugal

ANDERSON, Benedic. (1999). *Nação e consciência nacional.* São Paulo, Bomlivro.

ANDRADE, Mário Pinto de.(1999). *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa, Ed. D. Quixote.

ALEXANDRE, Valentim. (2000). *Velho Brasil/Novas Áfricas – Portugal e o Império (1808-1975).* Porto, Ed. Afrontamento.

BITTENCOURT, Marcelo. (1999). *Dos jornais às armas – trajectórias da contestação angolana.* Veja e autor.

CABRAL, Amílcar. (1999). *Nacionalismo e Cultura.* Porto, Ed. Laiovento.

CASTELA, Cláudia. (1998). *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa.* Porto, Ed. Afrontamento.

COGGIOLA, Oswaldo. *Espanha e Portugal – o fim das ditaduras***.** São Paulo, Xamã, 19 (Série eventos).

HERNANDEZ, Leila Leite. (2002). *Os filhos da terra do sol: a formação do Estado-nação em Cabo Verde*. São Paulo, Summus.

LOPES, Carlos. (1987). *A transição histórica na Guiné Bissau: do movimento de libertação nacional ao Estado.* Bissau, INEP.

_____. (1982). *Etnia, Estado e Relações de poder na Guiné Bissau.* Ed. 70 e Carlos Lopes.

LOURENÇO, Eduardo. (1999). *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo, Companhia das Letras.

MARQUES A. H., de Oliveira**.** (1980). *História de Portugal***.** Lisboa, Palas, 8ª. ed., 2 vols.

MATTOSO, José. *História de Portugal: O Estado Novo (1926-1974).* V. 7. Lisboa, Editorial Estampa, s/d.

SERRÃO, Joel. (1983). *Temas de cultura portuguesa*. Livros Horizonte.

SIMÕES, Maria de Lourdes Neto. (1998). "Para não dizer que não falei dos cravos" . In: *As razões do imaginário.* Universidade Estadual de Santa Cruz. Disponível em www.uescba.com.br

D) Geral

BAKHTIN, Mikhail . (1981). *Le Principe Dialogique***.** Paris, Seuil.

_____. (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais.* São Paulo, Hucitec/Ed. da Univ. de Brasília.

_____. *A Tipologia do discurso na prosa***.** Teoria da Literatura em suas fontes, 2ª. ed. ev. E aum. Rio, Francisco Alves. pp. 462-484, vol. I.

_____. (1986). *Marxismo e Filosofia da Linguagem***.** São Paulo, Hucitec, 3ª. ed.

_____. (1988). *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance***.** São Paulo, Unesp/Hucitec.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs*)*. (1994). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*, São Paulo, EDUSP.

BOOTH, Wayne C. (1980). *A Retórica da Ficção.* Tr: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Arcádia.

BURKE, Peter (Org.). (1992). *A Escrita da História: novas perspectivas*. Tr: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.

CARR, Edward Hallet.(2002). *Que é história?*. 8ª ed. Paz e Terra. São Paulo.

CERTEAU, Michel de. (1982). *A Escrita da História***.** Tr: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

CLARK, Katerina. (1998). *Mikhail Bakhtin***.** Tr: Y. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Perspectiva).

FRYE, Northrop. (1973). *Anatomia da Crítica***.** Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix.

HOBSBAWM, Eric. (1998). *Sobre História*. Tr: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras.

HOURS, Joseph. (1989). *O Valor da História.* Tr: Rosa Henriques. Coimbra: Almedina.

HUTCHEON, Linda. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* New York/London, Methuen.

_____. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* Tr. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed.

_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

INTERTEXTUALIDADES. (1979). (Trad. Poétique, nº 27), Coimbra, Almedina.

LOURENÇO, Eduardo. (1994). *O Canto do Signo: existências e literatura (1957-1993).* Lisboa: Editorial Presença.

MACHADO, Irene A. (1995). *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin***.** Rio de Janeiro: Imago Ed. São Paulo: FAPESP.

MAURO, Fredéric. (1969). *Nova História e Novo Mundo*. Coleção Debates. Ed. Perpectiva. São Paulo.

PORTILLA, Miguel Leon. (1985). *A Visão dos Vencidos. A Tragédia da conquinta narrada pelos astecas.* Tr: Carlos Urbin e Jacques Wainberg. Porto Alegre: L&PM Editoras LTDA. (Coleção L&Pn História).

RÉMOND, Renê**.** (1974). *O Século XX. De 1914 aos Nossos Dias.* Tr: de Otávio Mendes Cajado, São Paulo, Cultrix.

SAID, Edward. (2003). "O papel público de escritores e intelectuais". In: *Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo.

SARTRE, Jean-Paul**.** (1993). *O que é Literatura***.** São Paulo. Ática, 2ª. ed.

SERNA, Jorge Ruedas de la. (org). (2003). *História e literatura: homenagem a Antônio Cândido.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, Fundação Memorial da América Latina: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

SILVA, Rogério Forastieri da. (1999). *Históriografia e Nova História.* Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SOBRE A PARÓDIA – *Tempo Brasileiro*, Rio (62), 18-29.

STAM, Robert. (1992). *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tr: Heloísa Jahm. São Paulo: Ed. Ática.

TODOROV, Tzvetan . (1981). *Mikhail Bakhtin. Le Principe Dialogique.* Paris, Seuil.

_____. As categorias da narrativa em análise Estrutural da Narrativa. Rio de Janeiro: Vozes.

VARGAS LHOSA, Mário. (s/d). "A Mentira e a Verdade na Ficção". In: *Times Book Revew*.

New York.