

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FANTASMAS DO IMPÉRIO  
O COMBATENTE NA FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Leonardo von Pfeil Rommel

PORTO ALEGRE

2021

FANTASMAS DO IMPÉRIO  
O COMBATENTE NA FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Leonardo von Pfeil Rommel

Tese de doutorado em Estudos de Literatura,  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor em Letras pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jane Fraga Tutikian

PORTO ALEGRE

2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Rommel, Leonardo von Pfeil  
Fantasmas do império: o combatente na ficção de  
Antônio Lobo Antunes / Leonardo von Pfeil Rommel. --  
2021.  
215 f.  
Orientadora: Jane Fraga Tutikian.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Antônio Lobo Antunes. 2. Guerra Colonial. 3.  
Memória. I. Tutikian, Jane Fraga, orient. II. Título.

Leonardo von Pfeil Rommel

FANTASMAS DO IMPÉRIO  
O COMBATENTE NA FICÇÃO DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul como requisito parcial para obtenção do  
título de Doutor em Letras.

Porto Alegre, 10 de março de 2021

Resultado: Aprovado

BANCA EXAMINADORA:

---

Jane Fraga Tutikian  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Luciana Morteo Éboli  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Gustavo Henrique Rückert  
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

---

Demétrio Alves Paz  
Universidade Federal da Fronteira Sul

## **Agradecimentos**

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade pública e de qualidade, por oferecer todas as condições para a realização do Doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos, fundamental para financiar o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (UFRGS).

Agradeço à minha mãe, Neli zoia von Pfeil, professora de português, por me mostrar o valor da educação e sempre me incentivar a ler e estudar, apesar de todas as circunstâncias do mundo e da vida. Agradeço por me auxiliar em todos os momentos e caminhos da vida.

À Paolla, pela companhia e pelo afeto. Agradeço por participar de todos os momentos e sempre incentivar minha jornada.

À Jane pela paciência e por sempre transmitir palavras de confiança e de calma. Agradeço por ter acreditado na pesquisa e ter me auxiliado durante toda a caminhada.

O bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz.

Albert Camus

Gostaria que meus romances não estivessem nas livrarias ao lado dos outros, mas afastados e numa caixa hermética, para não contagiarem as narrativas alheias ou os leitores desprevenidos: é que sai caro buscar uma mentira e encontrar uma verdade. Caminhem pelas minhas páginas como num sonho porque é nesse sonho, nas suas claridades e nas suas sombras, que se irão achando os significados do romance, numa intensidade que corresponderá aos vossos instintos de claridade e às sombras da vossa pré-história.

António Lobo Antunes

## RESUMO

A presente tese analisa a representação do combatente da Guerra Colonial na obra do escritor português António Lobo Antunes. Após levantamento bibliográfico da produção ficcional de Lobo Antunes, foram selecionados cinco romances: *Memória de elefante* (1979); *Os cus de Judas* (1979); *Conhecimento do inferno* (1981); *Fado Alexandrino* (1983) e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), narrativas em que o combatente desempenha o papel de protagonista. A pesquisa justifica-se pelo fato de que a Guerra Colonial se assume como evento traumático da história de Portugal, na medida em que assinala o fim do império e, ao analisar a representação e as funções que o combatente desempenha na literatura de Lobo Antunes, é possível examinar que consequências a guerra deixou na memória coletiva e na identidade da nação. O aparato teórico utilizado no desenvolvimento da pesquisa baseia-se em autores que abordam a relação entre a literatura, a história e a sociedade: Eduardo Lourenço; Margarida Calafate Ribeiro; Walter Benjamin; Theodor W. Adorno e Márcio Seligmann-Silva. Concluiu-se que os romances de Lobo Antunes desempenham o papel de epopeias negativas, objetos de memória, livros onde o passado foi reescrito, lido, tocado e transmitido entre as gerações. Os romances analisados buscam resgatar o passado e as memórias subterrâneas dos ex-combatentes para, assim, problematizar e refletir sobre a identidade portuguesa.

**Palavras-chave:** António Lobo Antunes; Guerra Colonial; combatente; memória; identidade.

## ABSTRACT

This thesis analyzes the representation of the Colonial War combatant in the work of the Portuguese writer António Lobo Antunes. After a bibliographic survey of the fictional production of Lobo Antunes, five novels were selected: *Memória de elefante* (1979); *Os cus de Judas* (1979); *Conhecimento do inferno* (1981); *Fado Alexandrino* (1983) and *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), narratives in which the combatant plays the role of protagonist. The research is justified by the fact that the Colonial War assumes itself as a traumatic event in the history of Portugal, insofar as it marks the end of the empire and, when analyzing the representation and the functions that the combatant plays in the literature of Lobo Antunes, it is possible to examine what consequences the war left on the collective memory and identity of the nation. The theoretical apparatus used in the development of the research is based on authors who approach the relationship between literature, history and society: Eduardo Lourenço; Margarida Calafate Ribeiro; Walter Benjamin; Theodor W. Adorno and Márcio Seligmann-Silva. It was concluded that Lobo Antunes' novels play the role of negative epics, objects of memory, books where the past was rewritten, read, touched and transmitted between generations. The analyzed novels seek to rescue the past and the underground memories of ex-combatants in order to problematize and reflect on Portuguese identity.

**Keywords:** António Lobo Antunes; Colonial War; combatant; memory; identity.



## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2. GUERRA COLONIAL: A EXCEÇÃO IMPERIAL E SEUS FANTASMAS</b> .....	17
2.1 O IMPÉRIO COMO REFÚGIO.....	17
2.2 ESTADO NOVO: REPRESSÃO E IMPERIALISMO.....	25
2.3 GUERRA COLONIAL: TEMPO DE EXCEÇÃO E RUPTURA.....	31
2.4 GUERRA COLONIAL: TRANSIÇÃO DE TEMPOS.....	37
2.5 OS FANTASMAS DA GUERRA.....	40
2.6 ANTÓNIO LOBO ANTUNES E OS FANTASMAS NA LITERATURA.....	43
2.7 ESCREVER/TESTEMUNHAR A GUERRA.....	49
<b>3. UMA NAVEGAÇÃO AOS PEDAÇOS: O FLUXO ANTIÉPICO DO IMPÉRIO</b> .....	60
3.1 O ÉPICO NA MITOLOGIA IDENTITÁRIA LUSITANA.....	60
3.2 A LITERATURA DA GUERRA COLONIAL: NARRATIVAS ANTIÉPICAS.....	68
3.3 A ÚLTIMA VIAGEM DAS CARAVELAS: O ANTIÉPICO NA FICÇÃO ANTUNIANA.....	80
3.3.1 TRILOGIA DA APRENDIZAGEM.....	80
3.3.2 UM FADO ANTIÉPICO.....	95
3.3.3 O COMBATENTE COMO SÍSIFO LUSITANO.....	103
<b>4. UMA GUERRA SEM FIM: AS CARAVELAS REGRESSAM AOS PEDAÇOS</b> ..	110
4.1 UMA TEMPORADA NO INFERNO.....	112
4.2 MUSAS TRANSFIGURADAS.....	140
4.3 QUAL O PESO DO PASSADO?.....	149
<b>5. UMA GUERRA PELA MEMÓRIA: RASTROS E RESTOS DO IMPÉRIO</b> .....	156
5.1 ENTRE RASTROS E RESTOS: A LITERATURA COMO MEMÓRIA COLETIVA.....	162
5.2 UM PASSADO SEMPRE PRESENTE: A TRILOGIA DA APRENDIZAGEM.....	172
5.3 UM FADO PELA MEMÓRIA.....	185
5.4 ENTRE PEDRAS E MEMÓRIAS.....	193
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	199
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	206

## 1. Introdução

A Guerra Colonial (1961-1974) inscreve-se na história portuguesa como um período de tensão da identidade nacional. Nas ex-colônias africanas se dava uma disputa não só pelos territórios e espaços físicos do império, mas, principalmente, uma disputa pela memória dos mais de 500 anos do imperialismo português. A Guerra Colonial apresenta-se, desta forma, como um evento traumático, uma vez que desempenha um papel excepcional na existência portuguesa, pois assinala o último fluxo imperial da nação, uma jornada que culmina com o desmonte do secular império colonial português.

Perante a visão do Estado Novo de Salazar, a independência das colônias africanas representaria a dissolução da imagem de Portugal enquanto nação pioneira das Grandes Navegações e do processo de exploração do globo terrestre, no qual os portugueses atingiram grande protagonismo durante os séculos XV e XVI. A fim de evitar a dissolução do império e a fratura da própria existência do governo ditatorial, erguido sob bases ideológicas que pregavam uma valorização exacerbada das glórias do passado imperialista de Portugal, Salazar envia aos territórios ultramarinos centenas de milhares de soldados portugueses, para que assim os movimentos africanos que buscavam a independência fossem combatidos.

A figura do combatente assume, desta forma, um papel central na história contemporânea de Portugal, uma vez que ele desempenha o papel de testemunha do gradual processo de dissolução do império nacional. Enviado para combater a independência dos territórios ultramarinos, o combatente torna-se figura paradigmática no imaginário nacional, principalmente após a reabertura democrática da nação, propiciada pela Revolução dos Cravos, em Abril de 1974, quando o Estado Novo chega ao fim e toda a sua mitologia colonial é abandonada.

Com a Revolução dos Cravos inicia-se um processo de reenquadramento da memória e da identidade nacional portuguesa, uma vez que Portugal procede à descolonização de seus territórios ultramarinos na África e o combatente, testemunha dos últimos capítulos do império e figura ainda muito associada à opressão praticada pela ditadura do Estado Novo, assume uma condição fantasmática, permanecendo numa espécie de entre-lugar da história e da memória nacional.

O presente estudo busca demonstrar que os romances de António Lobo Antunes, por meio da representação da figura do combatente, personagem paradigmático da história portuguesa contemporânea, buscam efetivar a criação de uma espécie de contra-narrativa do império português, opondo as memórias subterrâneas da Guerra Colonial ao silenciamento e ao discurso de anistia proposto pela memória coletiva da nação

A metodologia empregada na realização do processo de pesquisa consiste na elaboração de um mapeamento da obra ficcional do escritor António Lobo Antunes, buscando identificar em quais romances o combatente desempenha o papel de protagonista. Após o levantamento bibliográfico, foram selecionados como objetos de análise cinco romances de sua autoria, sendo eles: *Os cus de Judas* (1979); *Memória de elefante* (1979); *Conhecimento do inferno* (1981); *Fado Alexandrino* (1983) e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), narrativas que abordam e problematizam a experiência histórica da Guerra Colonial.

Na ficção de António Lobo Antunes, a questão da Guerra Colonial assume um papel de destaque, tendo-se em vista que o autor, entre os anos de 1971 e 1973, atuou como médico do exército português em Angola. A experiência enquanto combatente permeia praticamente toda a sua produção literária ao longo de mais de quatro décadas de escrita, estando presente também em suas crônicas, produzidas para veículos da imprensa portuguesa, onde seguidamente, em tom autobiográfico, o autor aborda memórias, personagens e acontecimentos do tempo da guerra em África e de sua infância e juventude, vividas em um Portugal comandado pelo regime opressivo do Estado Novo.

*Os cus de Judas*, *Memória de elefante* e *Conhecimento do inferno* compõem a primeira fase da escrita antuniana, a *Trilogia da aprendizagem*, que marca a estreia de António Lobo Antunes no universo da literatura e onde, valendo-se de um tom autobiográfico que explora aspectos como a experiência da Guerra Colonial, as memórias de uma infância vivida na Lisboa salazarista e as contradições existentes no universo da medicina e da psiquiatria, o autor elabora um testemunho sobre a guerra e sobre a situação do ex-combatente no Portugal redemocratizado.

*Fado Alexandrino* pertence ao segundo ciclo da produção literária de António Lobo Antunes, o ciclo das *contra-epopeias*, formado por *Explicação dos pássaros* (1981), o próprio *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As naus* (1988). Nesta série de narrativas, o autor de certa forma desvincula-se da vertente

autobiográfica e elege Portugal como protagonista, problematizando a decadência dos valores e das instituições sociais herdadas do salazarismo e o conturbado processo de descolonização. Neste ciclo notabiliza-se também uma evolução na escrita antuniana, um maior aprofundamento do trabalho estético ligado à representação das vozes narrativas e do tempo.

Em *Fado Alexandrino* a questão da Guerra Colonial assume uma abordagem coletiva, uma vez que as vozes e experiências dos cinco ex-combatentes constroem uma espécie de mosaico sociológico que retrata as contradições, traumas e silêncios que permeiam o Portugal redemocratizado na primeira década após a Revolução dos Cravos e o fim do império colonial. Interessa sobretudo observar em *Fado Alexandrino* a posição periférica e marginalizada que os ex-combatentes ocupam na sociedade portuguesa após o regresso da guerra.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* a questão da Guerra Colonial retorna como tema central na escrita de António Lobo Antunes após várias décadas. No romance, por meio da polifonia e da pluralidade de perspectivas, acompanha-se o trágico final de semana de uma família portuguesa assombrada pelos traumas da guerra. O protagonista é um ex-combatente que, mesmo décadas após o regresso, convive ainda com os fantasmas e as consequências do colonialismo português, como constatado na conturbada relação que mantém com seu filho adotivo, trazido por ele ainda criança de Angola, após um massacre do exército português ter devastado a aldeia do menino.

Os romances escolhidos como objetos de análise foram publicados no decorrer de um lapso temporal que compreende quase quatro décadas, (1979-2017), sendo que entre o lançamento de *Fado Alexandrino* e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* transcorreram mais de 30 anos sem que a figura do combatente surgisse como protagonista de um dos romances de Lobo Antunes. Este período de tempo que separa os romances entre si é também revelador de significados e de transformações, tanto da sociedade e da história de Portugal, quanto da escrita antuniana, o que justifica a ideia do mapeamento, que investiga as relações, rupturas e diálogos existentes entre a representação do combatente em cada uma das narrativas e das diferentes fases da produção literária do escritor.

Tendo em vista o papel marcante desempenhado pela figura do combatente, tanto na história recente de Portugal quanto na ficção de António Lobo Antunes, a presente pesquisa demonstra como este personagem é representado pela literatura

e quais os papéis que ocupa na identidade portuguesa contemporânea. No decorrer do estudo, literatura e história são confrontadas para que assim se perceba a relação dialógica existente entre ambas as áreas do conhecimento humano, que mutuamente se constroem por meio de trocas, lembranças e esquecimentos.

Para o desenvolvimento do trabalho, a fim de demonstrar a intensa relação de aproximação e diálogo que os romances de António Lobo Antunes mantêm com a história e com a identidade de Portugal, são utilizados diversos teóricos da literatura, cultura e história portuguesa, como Eduardo Lourenço, Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Os trabalhos críticos de Maria Alzira Seixo nos dois volumes do *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008) e *Os romances de António Lobo Antunes* (2002), além dos textos de Ana Paula Arnaut servem como material de apoio para o aprofundamento da interpretação e mapeamento da ficção de Lobo Antunes.

Os trabalhos de teóricos como Mikhail Bakhtin, Lukács, Theodor W. Adorno e George Steiner fornecem o auxílio necessário a fim de aprofundar a análise das relações entre literatura e sociedade, enquanto nomes como Márcio Seligmann-Silva, Sigmund Freud e Paul Ricoeur auxiliam na análise sobre a representação da memória traumática da Guerra Colonial nos romances antunianos.

Publicados em um período posterior à Revolução dos Cravos, os romances de António Lobo Antunes caracterizam-se como narrativas pós-coloniais. O pós-colonialismo, além de representar o período histórico que sucede à independência das colônias, refere-se também ao conjunto de práticas e de discursos responsáveis por desconstruir a narrativa colonial, elaborada tradicionalmente a partir do ponto de vista opressivo do colonizador.

A literatura portuguesa contemporânea que tematiza a Guerra Colonial e o processo de descolonização busca desconstruir e reler as práticas performativas, os sistemas de representação e os processos identitários ligados ao colonialismo e ao processo de transição entre o tempo imperial/pós-imperial. O pós-colonialismo revela, assim, novas formas de abordagem da História, numa perspectiva que busca acessar os discursos provenientes das margens sociais.

Os discursos pós-coloniais encontram-se interligados às tendências estéticas e temáticas da pós-modernidade, uma vez que apontam as contradições e promovem um esvaziamento das grandes narrativas identitárias tradicionais da modernidade, ao valorizarem a pluralidade de versões, vozes e silêncios que

compõem as histórias e as identidades nacionais que passaram pelo processo colonial. A literatura pós-colonial busca, assim, elaborar uma revisão crítica da história imperial, problematizando e desconstruindo, mediante a representação de sujeitos marginalizados, a memória colonial escrita pela mão do colonizador.

Nos romances analisados, António Lobo Antunes elege a figura do combatente, sujeito marginalizado e excluído do novo tempo pós-imperial, surgido com a Revolução dos Cravos e com a descolonização, como protagonista central de suas narrativas. Os romances antunianos, desta forma, em uma atitude pós-colonial, reabilitam a periferia e confrontam o presente com o passado e narram a história recente de Portugal através da perspectiva daqueles que foram deixados de fora do paradigma dominante.

A revisão da história colonial portuguesa desempenha papel central na ficção de António Lobo Antunes. Todos os seus romances, de alguma forma sempre problematizam as traumáticas e conturbadas heranças deixadas na sociedade portuguesa pelo colonialismo, pela guerra e pela opressão do Estado Novo de Salazar. Nos romances de Lobo Antunes, sempre ganham espaço central os sujeitos e personagens oriundos das margens do império português, como os ex-combatentes, os colonos retornados de África ou figuras vitimadas pelo peso monumental de um império de cinco séculos.

A fim de realizar um mapeamento sobre a representação do combatente, a tese encontra-se dividida em quatro capítulos, sendo que o primeiro se destina a introduzir o papel da questão imperial no imaginário e na história portuguesa, apresentando, ainda, o contexto político e social que desencadeou a Guerra Colonial. Ainda nesta primeira etapa da pesquisa, é apresentada a relação que a obra ficcional de António Lobo Antunes mantém com a representação da temática da guerra, evidenciando, assim, sua literatura como um testemunho literário/artístico que revisita a história recente de Portugal, marcada pelos ecos e traumas da guerra e pela opressão do salazarismo.

A partir do segundo capítulo, inicia-se o mapeamento da figura do combatente nos romances escolhidos para análise. Parte-se da noção de que a escrita de António Lobo Antunes pode ser vista como antiépica, uma vez que seus romances se notabilizam por promover uma espécie de esvaziamento do signo imperial, parte constituinte da identidade nacional portuguesa ao longo de quase cinco séculos.

Os romances em análise apresentam a última jornada do império português e tematizam a ida para a Guerra Colonial como uma viagem antiépica, responsável pelo naufrágio da identidade imperial portuguesa. O combatente português, nos romances de Lobo Antunes, desempenha o papel de anti-herói, sujeito anônimo, vítima da opressão do salazarismo que, ao desembarcar em África para combater os movimentos de independência, passa por uma espécie de tomada de consciência, uma vez que, perante o absurdo da guerra, passa a questionar o sentido do colonialismo português e da identidade nacional.

O terceiro capítulo analisa a presença do trauma na literatura de António Lobo Antunes. Os romances em questão apontam para o fato de que o combatente português, ao regressar para a centralidade europeia, apresenta-se fragmentado e transformado pelos traumas e pelos acontecimentos caóticos vivenciados durante os combates no continente africano. O combatente antuniano denuncia, deste modo, a forma como a violência da guerra migrou dos campos de batalha para Portugal.

O trauma vivido pelos combatentes perpassa toda a sociedade portuguesa e expande-se para mais de uma geração, sobrevivendo, mesmo que em um estado espectral, no Portugal contemporâneo, fato evidenciado na narrativa de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, que apresenta as consequências da Guerra Colonial e do imperialismo lusitano no núcleo familiar de um ex-combatente, mesmo passados 43 anos do fim dos conflitos.

O quarto e último capítulo evidencia a relação existente entre os romances de António Lobo Antunes e a memória coletiva sobre a Guerra Colonial. Parte-se da ideia inicial de que após a Revolução dos Cravos, Portugal almeja efetivar uma espécie de anistia em relação ao seu passado problemático, marcado pela opressão do salazarismo, pela guerra e pela colonização.

Após o 25 de Abril, passa então a vigorar no espaço público português uma espécie de silenciamento sobre o passado recente, a fim de que o país pudesse reiniciar um movimento de evolução e de abertura democrática. O Monumento aos combatentes do Ultramar, erguido em Lisboa, duas décadas após o fim do império, apresenta-se como símbolo do discurso oficial da nação que busca conciliar-se com o seu passado traumático e com as memórias do final do império.

O estudo da representação do combatente na obra de António Lobo Antunes apresenta-se como relevante pelo fato de que, através do discurso artístico, da literatura, o autor recupera o espaço na história daqueles sujeitos que participaram



da guerra, mas que foram excluídos pela memória coletiva de seu país, pois se tornaram como que uma espécie de fantasmas, responsáveis por perturbar a ordem e por serem portadores da imagem de um tempo de repressão que se queria apagar.

A presente pesquisa busca demonstrar, assim, que o discurso literário pode se afirmar como uma estratégia de resistência social ao recuperar e abordar temáticas interditas na sociedade portuguesa. A literatura coloca-se, desta forma, como discurso de memória que evidencia que o passado imperial ainda vigora no espaço público da nação portuguesa através da imagem fantasmática dos ex-combatentes da Guerra Colonial.

## **2. Guerra Colonial: a exceção imperial e seus fantasmas**

### **2.1 O Império como refúgio**

A identidade de Portugal historicamente sempre esteve ligada de maneira muito próxima aos nomes de famosos navegadores e descobridores, como, por exemplo, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama e Bartolomeu Dias, o que remete principalmente à imagem das caravelas, atravessando o planeta em busca das especiarias orientais e das novas terras a serem “descobertas” e povoadas. Trata-se de um exercício praticamente impossível o de não relacionar o país com as grandes navegações empreendidas entre o final do século XIV e o decorrer do século XVII.

Os descobrimentos de novos espaços ao redor do globo terrestre e a imagem das grandes navegações, empreendidas de maneira pioneira pelos portugueses no período do Renascimento, se tornaram responsáveis por moldar o imaginário nacional ao longo de vários séculos. Mitos e imagens oriundos deste tempo de glórias e conquistas reforçavam a identidade portuguesa, quando o estreito país, localizado no extremo da Península Ibérica, dava provas de grandeza frente ao restante do mundo, revelando a ele uma geografia humana até então desconhecida.

Este pioneirismo português no ramo das navegações e dos Descobrimientos fez com que o país assumisse um papel de destaque no concerto europeu. O ímpeto pela descoberta, pela conquista e pelo avanço de seu império incorporou profundamente a essência daquela época histórica, o Renascimento, quando o homem buscava explorar todas as potencialidades e a independência do espírito humano.

Por estar à frente deste movimento de expansão do Ocidente, que resultava no descobrimento de novos mundos e novos povos, como aponta Margarida Calafate Ribeiro (2004), Portugal acabou por desenvolver uma imaginação de centro, colocando a expansão do seu império como objetivo crucial para a sua afirmação perante os seus vizinhos europeus. Tal fato foi o responsável para que o país passasse a viver e a imaginar tudo em função de si próprio, promovendo, assim, um fechamento e uma espécie de isolamento cultural e identitário frente aos demais países da Europa.

Com o passar do tempo, a imagem de império forte e indivisível assume papel central na cultura e no imaginário coletivo da nação. Desta forma, Portugal passa gradativamente a viver em função de sua auto-imagem de país navegador, detentor de posses e territórios em todo o planeta. Segundo a visão de Ribeiro (2004), durante o processo de abertura do mundo, iniciado pioneiramente pelos portugueses, o país foi gradualmente descentrando-se e espalhando-se ao redor do globo terrestre, escrevendo sua história fora da órbita e da realidade europeia e metropolitana.

Ainda de acordo com as palavras de Ribeiro (2004, p. 32), a partir das navegações, com a descoberta de novas rotas marítimas e de novos mundos possíveis, Portugal foi “desenhando outros centros na sua história e nas suas vidas, geográfica, mental e ficcionalmente traçados desde a Índia ao Extremo-Oriente, da África ao Brasil, o que os foi tornando ‘europeus de espécie complicada’”, europeus que já não habitavam somente o seu continente, mas que agora dependiam também de suas posses espalhadas pelo mundo.

Pode-se citar como exemplo deste processo de expansão promovido por Portugal a assinatura do *Tratado de Tordesilhas*, em 1494, onde, conjuntamente com sua vizinha da Península Ibérica, a Espanha, delimita ficcionalmente a divisão do globo terrestre e a futura posse de territórios a serem porventura ainda descobertos no novo mundo. O Tratado demonstra como Portugal exercia, durante o período da expansão marítima global, uma posição de destaque e, principalmente, como a noção de expansão territorial já ocupava espaço central no imaginário coletivo lusitano.

Eduardo Lourenço (2001) comenta que a assinatura do *Tratado de Tordesilhas* entre Espanha e Portugal representou um gesto onírico, uma espécie de sonho delirante na história da humanidade, algo só comparável a uma hipotética divisão do cosmos pelos Estados Unidos e pela União Soviética durante a corrida espacial, quando as duas potências travavam uma disputa tecnológica, econômica e cultural a fim de alcançarem um maior controle e influência política ao redor do planeta durante o período da Guerra Fria.

Como aponta ainda Eduardo Lourenço (2001), os descobrimentos e as navegações foram responsáveis por instalar Portugal em um novo tempo, conflituoso, onde o país ambigualmente se assumia como protagonista dos avanços do Ocidente e ao mesmo tempo ocupava uma posição de país periférico e atrasado econômica e culturalmente, uma vez que seu modelo de colonialismo não evoluiu com o passar do tempo, deixando assim de acompanhar a evolução do desenvolvimento capitalista.

Entre as duas imagens dissonantes e incongruentes, entre protagonista dos descobrimentos e da marcha europeia pelo globo e a imagem de pequeno país pobre e atrasado, se comparado aos seus vizinhos, o imaginário coletivo elegeu a primeira como modelo da existência pátria e passou a vivenciá-la, ao longo dos séculos, como uma espécie de oásis e refúgio da realidade. Ainda de acordo com a visão de Eduardo Lourenço (1999), as navegações e a descoberta de novos territórios e povos alterou profundamente a imagem que Portugal tinha de si próprio, uma vez que, segundo o autor:

Com os Descobrimentos e as suas consequências – estabelecimento na costa da Índia, em Malaca, na China, povoamento de ilhas atlânticas, sobretudo, colonização e povoamento do Brasil, mais tarde ou simultaneamente presença em Angola, Guiné, Moçambique – Portugal entrou num tempo histórico que lhe alterou não só o antigo estatuto de pequeno reino cristão peninsular, entre outros, mas a totalidade da sua imagem. Em sentido próprio e figurado passou a ser dois, não apenas empiricamente, mas espiritualmente. (LOURENÇO, 1999, p. 95).

No decorrer da história, o império serviu para Portugal como uma espécie de refúgio, onde o país podia se manter abrigado do confronto com a Europa, que lhe devolvia perturbadoras imagens de país periférico e atrasado, tanto no aspecto econômico, quanto científico e cultural. O destino imperial português sempre fez com que o país vivesse de certa forma como uma espécie de *ilha*, isolado em seus projetos de expansão territorial, que lhe forneceria o *status* de nação desenvolvida, capaz de figurar lado a lado com as potências europeias, como, por exemplo, a também navegadora e imperialista vizinha Espanha e a poderosa Inglaterra.

(...) a nossa situação de “ilha”, quando nos consideramos em relação à Europa, está intimamente conexa com o nosso destino imperial. Durante séculos, nem para nós nem para os outros Portugal era outra coisa do que “um país que tinha um império”. E esse sobretudo, que foi – e continua sendo na nossa memória – o identificador supremo de Portugal, converteram-nos na ilha histórica mítica por excelência da Europa (LOURENÇO, 1999, p. 95).

Esse refúgio servia como espaço compensatório, de onde o país observava o restante do mundo, crente de que suas posses territoriais ao redor do planeta eram conquistas de peso relevante, capazes de lhe garantir certa posição política e econômica favorável no cenário europeu. Como comenta Eduardo Lourenço (2001, p. 45), a partir de suas posses territoriais, Portugal podia vislumbrar-se “potencialmente um ‘grande país’ (como os célebres mapas que rebatiam Angola e Moçambique no espaço europeu)” utilizados durante o século XX pela propaganda da ditadura de Salazar a fim de glorificar a tradição colonialista e a história imperial da nação. O império surge, assim, como marca característica e definidora de Portugal na Europa, assumindo-se como uma imagem mítica intrínseca da existência nacional ao longo de vários séculos.

Ainda de acordo com o pensamento de Eduardo Lourenço (2001), o império português foi sempre marcado por uma ambiguidade, pois, na realidade, ao mesmo tempo em que sempre garantiu a Portugal sua afirmação histórica como país navegador e conquistador, proporcionando-lhe, assim, uma imagem de grandeza no cenário mundial, nunca passou de uma espécie de ficção. Na visão do autor, Portugal, através do seu império sempre conseguiu mascarar sua impotência econômica e seu pouco peso político na balança do Ocidente, transformando-se, dessa forma, em uma nação sonhadora, idílica e contemplativa, fechada sobre si própria e que mantinha uma relação ambígua e de dependência com seus territórios coloniais, imaginando-se como grande, mas sem nunca ter conseguido efetivamente viver e assumir este papel em termos reais.

Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais se poder convencer que se transformara em grande nação. Contudo, se exceptuarmos talvez a Macedónia e Roma, poucas vezes um povo partindo de tão pouco alcançou (embora sob uma forma desorbitada fatora de nova consciência de importância mascarada de poderio) um direito tão claro a ser tido por “grande”. Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, uma ficção. (LOURENÇO, 2001, p. 25-26).

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2010) demonstra que essa imagem imperial portuguesa muitas vezes necessitava ser equilibrada pelo país através de tratados políticos e econômicos com as demais potências europeias, como a Inglaterra, por exemplo, a fim de que os lusitanos pudessem manter inalterada a auto-imagem de país imperialista, financiadora da posição de centro da nação. Boaventura (2010) complementa esta hipótese ressaltando ainda que o colonialismo português, ao longo da história, exerceu constantemente um papel de subalternidade frente aos demais modelos imperialistas, principalmente o modelo hegemônico, fornecido pelo Império Britânico, uma vez que o país era incapaz de desempenhar o colonialismo de acordo com a evolução das exigências do mercado capitalista.

O colonialismo português, sendo protagonizado por um país semiperiférico, foi, ele próprio, semiperiférico, um colonialismo com características subalternas, o que fez com que as colônias fossem colônias incertas de um colonialismo certo. Esta incerteza decorreu, tanto de um déficit de colonização – a incapacidade de Portugal para colonizar segundo critérios dos países centrais – como de um excesso de colonização, o facto de as colônias terem estado submetidas especialmente a partir do século XVIII, a uma dupla colonização por parte de Portugal e, indirectamente, por parte dos países centrais (sobretudo da Inglaterra) de que Portugal foi dependente (por vezes de modo quase-colonial). (SANTOS, 2010, p. 228).

Boaventura de Sousa Santos (2010), a fim de caracterizar a relação ambígua que Portugal mantinha com sua imagem imperial, utiliza-se da metáfora de Próspero e Caliban, presente na obra *A Tempestade*, do célebre teatrólogo inglês William Shakespeare. Como aponta Santos (2010, p. 230), Portugal historicamente teve de se equilibrar entre a mítica imagem de país navegador, colonialista por excelência e protagonista do avanço europeu pelo mundo e a nebulosa imagem de país subdesenvolvido, constantemente pressionado pela poderosa Inglaterra “através de mecanismos como condições de crédito e tratados internacionais desiguais.”

Os pactos e alianças travados com o reino da Inglaterra garantiram, por exemplo, no começo do século XIX, a escolta britânica pelo Atlântico para a mudança da Corte Real para o Brasil, após a desesperada fuga dos regentes portugueses da invasão napoleônica. A consequente transferência, e a instalação da capital do Império colonial em uma colônia, demonstra um gesto de fuga e de descentramento do imaginário coletivo, que recorreu às últimas alternativas possíveis pela manutenção da independência e da imagem nacional. O gesto de

fuga da monarquia portuguesa para uma colônia, caso único na história, reflete uma inversão metropolitana e demonstra a subalternidade do país frente aos vizinhos europeus, uma vez que Portugal é obrigado a partir em retirada a fim de evitar a prisão da família real e a destituição do império.

Esta posição conturbada, entre país imperialista e, ao mesmo tempo, dependente da boa vontade das outras potências europeias, fez com que Portugal passasse a habitar um tempo-espço de liminaridade, apegando-se às suas posses coloniais como mantenedoras de sua identidade e de sua auto-imagem de país central. O império, desta forma, desempenha sempre espaço de salvação e redenção no imaginário nacional, sendo visto como parte constituinte e inseparável do corpo físico e simbólico da nação.

Os portugueses nunca puderam instalar-se comodamente no espaço-tempo originário do Próspero europeu. Viveram nesse espaço-tempo como que internamente deslocados em regiões simbólicas que lhes não pertenciam e onde não se sentiam à vontade. Foram objeto de humilhação e de celebração, de estigmatização e de complacência, mas sempre com a distância de quem não é plenamente contemporâneo do espaço-tempo que ocupa. Forçados a jogar o jogo dos binarismos modernos, tiveram dificuldades em saber de que lado estavam. Nem Próspero nem Caliban, restou-lhes a liminaridade e a fronteira, a interidentidade como identidade originária. (SANTOS, 2010, p. 156).

A relação ambígua que Portugal manteve com seu império origina-se desde os primeiros momentos da expansão marítima do país. O mito do sebastianismo mostra que muitas vezes o ímpeto colonizador nacional foi posto à prova, sendo frustrado por acontecimentos que se assumiram como traumáticos e ficaram marcados na memória da nação. Dentre estes momentos de ruptura, pode-se citar também a independência do Brasil no século XIX e os desdobramentos recorrentes do *Ultimatum* britânico, que marcou a derrocada do ambicioso projeto de expansão das posses territoriais no continente africano e foram responsáveis por assombrar o imaginário nacional com imagens de periferia.

A independência do Brasil, ocorrida no começo do século XIX, foi responsável por estabelecer uma ruptura no imaginário nacional, constituindo-se, na visão de Ribeiro (2004, p. 55) como uma “grande fractura na imagem de Portugal”, tanto no âmbito interno como externo. Esta espécie de desagregação do corpo político e simbólico da nação apresentou-se como uma fratura geradora de desequilíbrio econômico e identitário uma vez que a economia nacional encontrava-se

intimamente associada ao comércio brasileiro, baseado profundamente no tráfico de escravos do continente africano para as plantações e regimes de exploração na colônia da América do Sul.

Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 55) comenta ainda que a perda do Brasil está “na origem das grandes modificações sociais que atravessaram o século” XIX em Portugal, sendo a responsável por instalar no país uma sensação de esvaziamento imperial, que deveria ser preenchida através da manutenção da imagem do país como nação essencialmente imperialista. Como menciona a autora, após a inesperada e traumática independência do Brasil, Portugal necessitava de “um novo espaço que compensasse, a seus olhos e aos dos outros, o seu pouco peso na ‘Balança da Europa’” (RIBEIRO, 2004, p. 55).

Como forma de compensar a perda do Brasil, o imaginário português se lançou em um novo e ambicioso projeto, a expansão das posses territoriais na África através do plano que ficou conhecido como *Mapa-cor-de-rosa*. A ideia foi lançada por Portugal após as Conferências de Berlim (1884-1885), quando foi debatida, entre os países europeus, a divisão arbitrária do continente africano. Portugal nutria a ambição de expandir seu domínio na África de costa a costa, entre Angola, no Oeste, e Moçambique, no extremo Leste africano, englobando, assim, países importantes na principal rota do mercado britânico na África, entre o Egito e a África do Sul.

Tal proposta de expansão visava a assegurar a presença portuguesa na África, além de promover uma espécie de resgate da identidade nacional e do passado ligado às grandes navegações, recolocando, assim, o país em um patamar central na balança econômica e política do final do século XIX. A nova corrida para a África serviria como forma de regenerar a nação após a perda do Brasil além de, é claro, demonstrar que Portugal tinha o direito histórico e podia figurar entre as potências europeias da época. De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (2004), a atenção portuguesa pela África era marcada por dois objetivos, um interno e outro externo:



Externamente, visava afirmar e consolidar a soberania Portuguesa sobre os seus territórios africanos e assegurar a independência de Portugal como pequeno estado europeu, mas imperial; internamente, pretendia apontar a África como sua via privilegiada para a regeneração da nação levando assim Portugal ao reencontro do fio condutor da sua identidade há décadas indefinida entre uma tradição imperial dilacerada, pela perda do Brasil e do comércio do Atlântico Sul, e uma renovação, consubstanciada entre uma ambígua miragem da Europa e uma reestruturação das antigas formas de imperialismo que tinham caracterizado a ocupação portuguesa de África. (RIBEIRO, 2004, p. 73).

Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 75) complementa ainda que a proposta portuguesa de concretizar o ideal de expansão na África não passava de uma espécie de ilusão coletiva, e que “era, na verdade, a representação invertida de uma carência portuguesa em dois sentidos: face à sua imagem imperial, abalada desde a perda do Brasil, e face à Europa”, representando, desta forma, uma estratégia utilizada pelo governo como forma de tentar suprir o esvaziamento imperial causado no imaginário nacional após a independência do Brasil, no começo do século XIX. O império serviria então, como abrigo dos fantasmas de subalternidade e, ao mesmo tempo, como espaço de regeneração nacional.

O projeto de expansão portuguesa foi severamente contestado pelo *Ultimatum* britânico em 1890, quando o país foi notificado pelo governo da Inglaterra para que retirasse suas tropas da fronteira de Angola e que respeitasse as divisões tomadas pelos demais países europeus durante as Conferências de Berlim. Tal acontecimento se caracterizou como um forte abalo na sociedade portuguesa e no regime monárquico, uma vez que, além de ser uma severa reprimenda de uma histórica aliada política e comercial, o *Ultimatum* assinalava o fim das pretensões nacionais de regeneração pátria. Tal alerta enviado pelos ingleses teve de ser acatado de imediato por Portugal, tendo-se em vista que seria impossível se opor ao poder e ao prestígio do Império britânico.

Como comenta Eduardo Lourenço (1999, p. 129), “quando em 1890 a Inglaterra, mãe de impérios, da ciência e da democracia, nos envia o seu *ultimatum*, (...) o imperialismo europeu reduziu-nos à nossa expressão subalterna (...)”. O *Ultimatum*, dessa forma, produziu um forte abalo na identidade nacional portuguesa, sendo responsável por reduzir Portugal à uma posição extremamente subalterna no cenário europeu da época. A proposta, cuja ideia inicial seria restaurar o passado épico da nação, ligado aos descobrimentos e às grandes navegações, acabou por

encerrar-se de forma melancólica e traumática, acentuando ainda mais o sentimento nacional de subalternidade.

O *Ultimatum*, “traumatismo-resumo de um século de existência nacional traumatizada” (Lourenço, 2001, p. 30), assim como o sebastianismo - e a consequente perda da independência para a Espanha - e a própria independência do Brasil no começo do século XIX, ficam gravados na memória nacional como derrotas atemporais, como momentos de ruptura, responsáveis por desestruturar e ameaçar a *pseudo* imagem de Portugal enquanto nação central. Percebe-se que no decorrer da história, Portugal sempre constituiu sua identidade e seu imaginário através de fluxos imperiais, ou seja, o país sempre valorizou os momentos de expansão e de saída de sua órbita europeia como elemento essencial da sua existência nacional, sendo assim, o país sempre viveu com a visão para fora de si, valorizando seu império e suas posses ao redor do planeta.

Portugal sempre valorizou o aspecto épico de sua história, aquele ligado às navegações e à exploração do globo terrestre. Manifestações culturais como a narrativa de *Os Lusíadas*, de Camões, demonstram este fato, ressaltando que a tônica da viagem e da conquista moldou o imaginário nacional, servindo como inspiração para a manutenção da noção de império. Até aqui, buscou-se ressaltar a importância que o império sempre desempenhou na identidade nacional portuguesa, funcionando como uma espécie de garantia e de refúgio, que era sempre acionada nos momentos de crise nacional, sendo responsável por manter o país abrigado da realidade por lhe fornecer a ilusória imagem de nação evoluída e precursora no cenário global.

## **2.2 Estado Novo: repressão e imperialismo**

No início do século XX, após a queda da monarquia e uma curta e frustrada experiência republicana, o Estado Novo chega ao poder e, a partir daí, Portugal adota uma *nova*, diga-se de passagem - repetida - política africana, baseada na já desgastada noção de revitalizar a pátria através das fantasias de um passado épico ligado às navegações e às conquistas territoriais. A atenção do Estado Novo para a África buscava, principalmente após o traumatismo do *Ultimatum* e a corrida

européia para a África, garantir a pouca autonomia e dignidade imperial que ainda restavam para o país.

Em Maio de 1926, após um golpe militar, o Estado Novo se coloca como poder central em Portugal, algo que perdura até a data de 25 Abril de 1974, quando então é destituído pela Revolução dos Cravos. Regime político de molde ditatorial, o Estado Novo se aproveita das tendências fascistas e nacionalistas que brotaram na Europa durante o tenso período posterior à Primeira Guerra Mundial, quando o continente vivia mergulhado em uma de suas piores crises econômicas da história. Itália, Alemanha, Espanha e Portugal assistem à chegada ao poder de partidos que prometiam revigorar a alma nacional através da recuperação de um passado ancestral e rico, encaminhando, assim, as referidas nações a um futuro idílico e redentor.

O Estado Novo, durante os quase cinquenta anos em que se manteve no poder, utilizou-se de uma política ultranacionalista, católica conservadora e economicamente protecionista, mantendo-se, desta forma, praticamente fechado para o desenvolvimento da infraestrutura nacional em termos industriais, científicos e educacionais. Este modelo político levou o país a manter-se com taxas de crescimento e desenvolvimento muito baixas no início do século XX, não podendo acompanhar o desenvolvimento dos modelos capitalistas que passaram a vigorar no restante da Europa e no mundo, principalmente a partir dos anos 1950.

Como comenta Meneses (2011, p. 129), “para Salazar, só o Estado era capaz de assegurar o respeito pelo interesse nacional e só o Estado era capaz de assegurar que funções econômicas vitais seriam mantidas e desenvolvidas com vistas a salvaguardar a independência nacional”, sendo assim, para garantir o fechamento do país, durante o salazarismo, “(...) seriam adotadas várias estratégias, as mais importantes das quais eram o protecionismo e o condicionamento industrial” (MENESES, 2011 p. 129), tornando o país extremamente dependente, do ponto de vista econômico, da exploração de seus territórios ultramarinos no continente africano.

Margarida Calafate Ribeiro (2004) menciona que o Estado Novo nutria o protecionismo e o resgate da alma nacional como uma espécie de filosofia que, internamente, se refletia na valorização de uma política agrícola de moldes ultrapassados, abrindo mão, de certa forma, de investir em estratégias de desenvolvimento da indústria e do ramo de serviços, gerando assim um

empobrecimento do país de maneira geral. Externamente, o protecionismo da política salazarista baseava-se no entendimento de que Portugal devia fechar-se para o contato com o restante da Europa, concentrando suas atenções em seus territórios ultramarinos, espaços estes, que, no entender do regime, seriam capazes de garantir ao país certa posição de destaque no cenário global.

Ao apontar o império como a “pedra angular do ideal colectivo português” (RIBEIRO, 2004, p. 118), o Estado Novo buscava regenerar a “nacionalidade e o espírito nacional, fazer renascer o espírito imperial de outrora, reaportuguesar Portugal e os portugueses ou, numa palavra, fazer ressurgir Portugal reorganizado e robustecido” (RIBEIRO, 2004, p. 118). Percebe-se então que a principal ideologia do Estado Novo de Salazar baseava-se na noção de resgatar os valores da nação portuguesa, retomando o caminho glorioso traçado pelo país séculos antes, quando o então pequeno reino da Península Ibérica fazia frente aos demais países da Europa por meio de suas navegações e do estabelecimento de redes de comércio na África e na Ásia, principalmente na Índia.

Segundo Fernando Dacosta (1998), Salazar buscava materializar uma nova Idade Média em plena contemporaneidade, criando, assim, um mecanismo de governo cujo poder fosse centralizado em sua imagem de liderança inquestionável. Através de uma política unipartidária, encabeçada pela União Nacional, movimento político formado pela união de vários partidos conservadores e de direita, o Estado Novo buscava cercear a expressão pública e social no país, promovendo um cenário de fechamento ideológico, delegando a si o direito e o dever de definir a *verdade* e os rumos nacionais.

De acordo com a visão do historiador Fernando Rosas (1998, p. 251), o Estado Novo tentava “impor um projeto doutrinário totalizante para a sociedade portuguesa” e buscava, assim, ocupar todos os espaços e moldar todos os níveis da sociedade civil de acordo com os seus valores imperialistas e de caráter fascista, isto é, ao longo de mais de quatro décadas, “tentará educá-la e formá-la imperativamente na moral nacionalista, corporativa e cristã, que haveria de presidir à política, às relações de trabalho, aos lazeres, à vida em família, à educação dos jovens ou à cultura em geral.” (ROSAS, 1998, p. 251).

O salazarismo sempre buscou tirar proveito da situação econômica precária da nação, modelando sua política de propaganda tendo sempre em mente a realidade de um país majoritariamente católico, com uma elevadíssima taxa de

camponeses que subsistiam através de um trabalho rural quase que ainda feudal e na sua imensa maioria analfabeto. O regime elegeu assim a família e o espírito rural e católico como os modelos dignos e representativos da alma portuguesa. Na propaganda, o regime dizia defender os valores da nação, mas, na realidade, seu modelo de gestão servia unicamente para que prolongasse sua estadia no poder por tempo indefinido, servindo, assim, a uma pequena e restrita classe burguesa que dominava os setores de produção, comércio e administração dos territórios das colônias. De acordo com Meneses (2011):

O Estado Novo construído por Salazar era, de fato, relativamente apolítico, preocupado acima de tudo com a sua própria sobrevivência, confundida com o interesse nacional e com a preservação da ordem e da obediência. A sua receita de sucesso consistia na centralização do processo decisório em poucas mãos, ao mesmo tempo que uma hierarquia bem definida implementava as decisões tomadas pelos que ocupavam o topo. (...) Eram precisos alguns pares de mão seguras para conduzir o navio do Estado; idealmente, esses homens teriam de conquistar a fidelidade dos demais. Se tal não fosse possível, então um apoio tácito, ou mesmo a indiferença, serviria. (MENESES, 2011, p. 124-125).

Conforme Eduardo Lourenço (2013, p. 59), Salazar soube realizar uma leitura sociológica profunda da história de Portugal e do *status* do país no século XX, “cultivando e impondo como ideal cultural uma exaltação mitificada do nosso passado ou do nosso presente”, que prometia regenerar a nação através da valorização das grandes virtudes nacionais, como a fé católica e a coragem e obstinação dos navegadores que souberam levar a imagem do país pelo mundo. Em resumo, o Estado Novo pretendia fazer voltar no século XX a noção, que embasava as navegações, de que Portugal era um povo escolhido por Deus para espalhar-se pelo planeta.

Tendo em vista a exaltação do passado e da história nacional, o império passa a ocupar posição central no sistema ideológico do Estado Novo, que o entendia como *pedra angular* da sobrevivência e da existência nacional. O regime salazarista busca um resgate do passado mítico e épico da nação, utilizando como imagem de propaganda a história nacional e as conquistas do passado ligadas às navegações, sendo assim, a manutenção do colonialismo nos territórios de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe converte-se em objetivo central para o Estado Novo, uma vez que era inadmissível *imaginar* Portugal sem seu império.

A “questão do ultramar” está, portanto, na ordem do dia das preocupações governamentais e patronais da época. (...) Sob o impulso de Armindo Monteiro, ministro das Colónias entre 1931 e 1935 e então homem de confiança e colaborador próximo de Salazar, o regime lança uma verdadeira ofensiva ideológica em torno do “império”. Tenta-se dar corpo a uma nova “mística imperial” como grande componente do discurso nacionalista, inculcando-a a todos os níveis da vida social, desde os programas de ensino aos “serões para trabalhadores”. (...) (ROSAS, 1998, p. 254-255).

A mística imperial ganha corpo jurídico e institucional a partir da publicação do *Acto Colonial*, em 1930, documento em que o Estado Novo delega para si o direito histórico de colonizar territórios ao longo do planeta, tendo como objetivo nobre e elevado civilizar os povos menos desenvolvidos. Esta legislação buscava, também, deixar explícita a noção de que Portugal entendia seus territórios ultramarinos como espaços indissociáveis do corpo político e administrativo do país. Como afirma Fernando Rosas (1998, p. 255), o *Acto Colonial* lança o “conceito ontológico e naturalista/organicista do ‘império’ – um corpo com uma cabeça, uma família com um chefe”.

A questão do império é tratada como objeto ideológico pelo regime salazarista e o governo faz com que ela esteja presente em todas as esferas da sociedade portuguesa. Em termos educacionais, os manuais escolares, baseados em uma noção positivista da história, que valorizava somente as grandes figuras ligadas às Navegações e aos Descobrimientos portugueses, são os responsáveis por divulgar a grandeza de Portugal e do seu império. Conforme Ribeiro (2004), na ideologia do Estado Novo, os manuais escolares eram os responsáveis por ensinar aos portugueses o sentimento nacional de grandeza da pátria, divulgando, através de um discurso nacionalista, as auto-imagens de centro que o país nutria.

De dentro, e na elucidativa visão dos manuais escolares do Estado Novo – que ensinavam aos portugueses “o sentimento nacional de grandeza da Pátria” e a sua íntima associação à tradição colonial portuguesa -, Portugal era, pela sua superfície, e de acordo com o manual de Oliveira Matos, “a quarta potência colonial do mundo”; no manual de Eurico Seabra subia a escala e já era “a terceira potência colonial que tinha de desempenhar na História o papel a que tinha direito”. (RIBEIRO, 2004, p. 122).

No que se refere ao sistema educacional do Estado Novo, Filipe Meneses (2011, p. 196) acrescenta que “Salazar via a educação como uma poderosa ferramenta capaz de transformar os seus concidadãos” e que, apesar de existir “uma expansão continuada, ainda que lenta, da rede de escolas primárias, (...) o ensino ia

sendo esvaziado, tornando-se cada vez menos acadêmico e mais moralista e abertamente político” (MENESES, 2011, p. 196). A adoção de um livro único para todas as disciplinas, a ser usado em todas as escolas do país, e a vigilância constante às opiniões e manifestações dos professores, tornaram o espaço escolar fechado e minado pela política salazarista de autoritarismo e valorização inquestionável das figuras de poder.

O Estado Novo caracteriza-se, deste modo, por uma frenética tentativa de resgatar o passado imperial português. Através da repressão e do silenciamento da sociedade civil e da cultura nacional, Salazar almejava reconstruir, em pleno século XX, um Portugal que, por meio de seu império, fosse ainda protagonista no xadrez político e econômico internacional. Enquanto na Europa, após a II Guerra Mundial, o nazismo e o fascismo haviam sido varridos da Alemanha e da Itália, em Portugal, o salazarismo conseguiu manter-se vivo até ser duramente questionado pela Guerra Colonial, combate que viria a alterar de forma profunda a história do país.

A política imperial portuguesa começa a ser abalada a partir da década de 1950, no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando a Organização das Nações Unidas, a ONU, passa a pressionar os países europeus que ainda exerciam o colonialismo, principalmente na África. O período pós-guerra é marcado por intensas lutas de libertação e pela busca de independência dos países africanos e do Terceiro Mundo, como por exemplo, a conturbada guerra colonial que envolveu a libertação da Argélia perante a França, os massacres de civis que marcaram a luta do Congo contra o reinado de Leopoldo II da Bélgica e a icônica vitória libertária da Índia de Gandhi perante o Império Britânico.

Como comenta Eric Hobsbawn (1995), no final da década de 1950 as maiores potências imperiais, como a Inglaterra, por exemplo, entenderam que seria a hora de se desfazer de suas posses territoriais, mas Portugal, preso a uma ideologia imperialista e isolacionista, com um capitalismo ainda pouco desenvolvido, dependia completamente da exploração de suas colônias na África, vendo-se, assim, incapaz de conceder a independência a seus territórios ultramarinos.

De qualquer modo, em fins da década de 1950 já ficara claro para os velhos impérios sobreviventes que o colonialismo formal tinha de ser liquidado. Só Portugal continuou resistindo à sua dissolução, pois sua economia metropolitana atrasada, politicamente isolada e marginalizada não tinha meios para sustentar o neocolonialismo. Precisava explorar seus recursos africanos e, como sua economia não era competitiva, só podia fazê-lo pelo controle direto. (HOBSEBAWN, 1995, p. 218)

O império português começa a entrar em declínio a partir do começo da década de 1960, quando a Índia retoma a posse dos territórios de Goa, Damão e Diu, enclaves comerciais pertencentes a Portugal há cerca de 451 anos. Apesar da resistência do governo salazarista, o país não teve forças nem influência internacional suficiente para reagir à retomada indiana. A crise imperial se agrava quando em 1961 movimentos anticoloniais iniciam a resistência armada nas colônias africanas, principalmente em Angola, com o surgimento de partidos e organizações militares como o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e a UPA (União dos Povos de Angola) que exigiam o início de negociações pela independência política e econômica do país. De acordo com Fernando Dacosta (1998), os movimentos revolucionários forçam o salazarismo a direcionar o seu olhar para as colônias africanas:

A reacção das autoridades portuguesas aos acontecimentos surgidos em África no início da década de 60 é, numa primeira fase, descontrolada. A Pide e o Exército têm dificuldades em dominá-los. As grandes figuras do regime desconhecem, de uma maneira geral, a realidade ultramarina. As manifestações de revolta que então explodem, com incidência na Guiné e no Norte de Angola (...), apanham-nas de surpresa. (...). Quando percebe que os revoltosos contam com apoios concretos – em dinheiro, em armas, em estratégias, em deslocações – Salazar começa a reorganizar-se. (...). (DACOSTA, 1998, p. 102-103).

Em 1964 os movimentos de libertação começam a se intensificar também em Moçambique, obrigando Portugal a tomar medidas militares mais veementes na tentativa de evitar que seu império, espaço imaginário financiador da identidade nacional, fosse desmembrado, colocando em causa, na visão do regime ditatorial do Estado Novo, a própria essência da existência portuguesa. “‘Para Angola e em força’, proclama Salazar (...) aos microfones da Emissora Nacional, dirigindo-se à Nação e à História. E à catástrofe”. (DACOSTA, 1998, p. 105). Sendo assim, entre os anos de 1961 a 1974 a Guerra Colonial assume-se como movimento representativo de uma tensão e ruptura da história portuguesa.

### **2.3 Guerra Colonial: tempo de exceção e ruptura**

Entre os anos de 1961 e 1974, Portugal manteve uma relação extremamente conflituosa com suas colônias africanas. A busca pela independência política e econômica por parte de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e



Cabo Verde foi prontamente reprimida pela ditadura salazarista, que entendia que a posse dos territórios africanos era elemento crucial para a manutenção da economia nacional e da imaginária posição privilegiada do país no cenário político europeu.

Tendo em vista que a histórica tradição imperial consistia em parte fundamental da identidade nacional e que os territórios constituintes do império colonial eram considerados a pedra angular da sobrevivência ideológica do regime salazarista, que pretendia, através da valorização das conquistas e da herança do passado revigorar Portugal, a Guerra Colonial desempenha um estado de exceção na existência portuguesa, juntando-se a outros eventos traumáticos da identidade nacional, como foi o sebastianismo, a independência do Brasil e o *Ultimatum* britânico.

Roberto Vecchi (2010) menciona que historicamente Portugal sempre se viu de maneira excepcional, como uma exceção no planeta, devido ao fato de, através do seu papel pioneiro nas navegações, por um determinado período de tempo ter desempenhado a posição de povo escolhido, de protagonista e representante dos valores Ocidentais ao redor do globo terrestre. Através do seu império Portugal podia *imaginar-se centro*, imagem esta que não passava de um simulacro, algo capaz de manter o país abrigado do incômodo confronto com uma realidade econômica e social marcada intensamente pela subalternidade em solo europeu.

A Guerra Colonial, ainda de acordo com a visão de Vecchi (2010), assume-se como um evento particular na história de Portugal, pois ela é responsável por instalar um tempo de exceção na história/memória imperial portuguesa. A Guerra Colonial assinala uma ruptura e um movimento de tensão no imaginário e na identidade nacional devido ao fato de ela “ser uma guerra que mina a ontologia nacional” (VECCHI, 2010, p. 20) e “desmancha o mecanismo de exceção sobre o qual se regeu” a identidade do país. (VECCHI, 2010, p. 21). Pode-se concluir, assim, que a guerra é a *exceção da exceção*, responsável por rasurar aquela imagem naturalista e organicista que o Estado Novo nutria em relação ao império colonial.

O que torna a Guerra Colonial fenômeno ainda mais complexo e problemático para a identidade e para o imaginário coletivo português é o fato de que esta era uma guerra sem nome, uma guerra não convencional, como aponta Vecchi (2010). Ela é problemática e sobredeterminada também pelo fato de que é uma guerra que “tanto pode ser enquadrada como colonial ou, pela contra-leitura, uma guerra civil, interna, intestina, nas dobras retorcidas de ‘uma história colonial no mínimo

complexa' (VECCHI, 2010, p. 16)". Assim, a Guerra Colonial é um conflito interno com fortes repercussões na imagem do *ser* português, pois representa o início do fim de uma história colonial de cinco séculos.

Dessa forma, fica claro que os combates na África não envolviam somente a disputa pelos territórios físicos e pela economia da nação, em jogo estavam também o espaço simbólico do império e grande parcela da identidade nacional de Portugal. A Guerra Colonial pode ser considerada excepcional também pelo fato de que nela Portugal lutava contra si próprio, tentando evitar que o corpo político e simbólico/histórico da nação se dividisse, causando assim uma ruptura traumática na auto-imagem do país. Vecchi (2010) comenta que:

(...) em jogo estava algo de mais complexo do que a defesa do espaço colonial: como declamava a retórica do regime salazarista, em jogo estavam cinco séculos da História de Portugal, cinco séculos de colonização ou, como ficou depois da maquiagem retórica da revisão constitucional de 1951, cinco séculos de relações entre povos e culturas diferentes. (VECCHI, 2010, p. 96).

O regime do Estado Novo, além de mobilizar grande parcela do capital humano do país, comprometeu também grande parte das economias do governo na manutenção dos combates da África. Como aponta Humberto Sertório (2001, p. 218), "a nível financeiro, Portugal fez um esforço desproporcionado para suportar a guerra, tendo atingido percentagens no Orçamento de Estado perfeitamente descomunais, que variam entre os 30 e os 42%". Estes gastos desmedidos em recursos não produtivos foram responsáveis por acentuar o subdesenvolvimento econômico do país no decorrer da década de 1960, levando-o a se transformar em um dos países com os piores índices de desenvolvimento humano no continente europeu.

De acordo com o posicionamento de Filipe Meneses (2011, p. 599), em relação aos gastos de Portugal com a manutenção da Guerra Colonial em três países diferentes, geograficamente tão distantes e com características tão particulares, obrigou o país a direcionar suas economias para os campos de batalha. Desta forma, "em 1970, as despesas ascendiam a 10% do PIB; 6,2% da população encontrava-se a serviço das Forças Armadas", sendo que "as despesas de guerra eram superiores a quaisquer benefícios que o tesouro português retiraria da economia colonial" (MENESES, 2011, p. 599).

Em relação ao capital humano, a Guerra Colonial assume-se como um acontecimento extremamente traumático para a sociedade portuguesa, tendo em vista que praticamente todas as famílias do país foram direta ou indiretamente afetadas pelos conflitos no continente africano. De acordo com Humberto Sertório (2001), Presidente da Associação dos Deficientes das Forças Armadas, durante os treze anos de combates, cerca de 1.049.579 jovens portugueses foram mobilizados para os campos de batalha, número este que corresponde a incríveis quase 10% da população nacional e 90% da população jovem masculina de Portugal na década de 1970.

Outra faceta problemática da Guerra Colonial refere-se ao grande número de combatentes que, após o regresso a Portugal, passaram a sofrer com sintomas de Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT) ou que foram gravemente feridos em combate. Ainda de acordo com Sertório (2001), a estimativa é de que o número de feridos gire em torno de 25.000 portugueses. Sendo assim, os efeitos da violência do conflito armado se prolongam indefinidamente na figura dos combatentes que ficaram incapacitados para sempre ou que sofrem de problemas psicológicos que os impedem de se readaptar novamente a vida familiar e social.

A Guerra Colonial, com seus mais de treze anos de duração, (1961-1974), marcou profundamente a segunda metade do século XX português e suas consequências se arrastaram até a contemporaneidade na figura antiépica e fantasmática dos ex-combatentes, dos mortos e das famílias fragmentadas pela violência, tanto na África, como em Portugal. A guerra travada por Portugal contra as suas colônias representou, de certa forma, além de um estado de exceção da história imperial portuguesa, uma catástrofe para a história e, principalmente, para a sociedade. Seligmann-Silva e Nestrovsky (2000, p.8) demonstram que “a palavra ‘catástrofe’ vem do grego e significa, literalmente, ‘virada para baixo’ (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é ‘desabamento’, ou ‘desastre’; ou mesmo o hebraico *Shoah*.”

Essa *virada para baixo* é representada, no contexto da Guerra Colonial, pela perda dos territórios ultramarinos na África após cinco séculos de presença portuguesa. A guerra apresenta-se assim como o desabamento do império, espécie de rito de passagem da história nacional que vira ao avesso as tradicionais narrativas e formas épicas de representação da identidade e do imaginário português, desagregando o corpo físico e simbólico do país, tanto em termos

geográficos e políticos, como também em termos humanos, na figura dos combatentes mortos e afetados pelos traumas da violência.

Roberto Vecchi (2010) explora a potencialidade da significação do termo catástrofe e aponta que, ao mesmo tempo em que indica um fim, um desabamento, - uma vez que a origem grega da palavra liga-se ao sentido de ruína, - também contém em si a noção de viragem, de mudança brusca de direção, uma transformação. Essa viragem pode ser vislumbrada na obra de António Lobo Antunes pela forma como sua ficção almeja a representação do combatente, que desempenha, através de seu corpo e de sua experiência individual, a materialização dos traumáticos efeitos que emanam desta última cruzada imperial lusitana.

A experiência da guerra em solo africano promove um esfacelamento da ideia de império e impele o soldado português a uma espécie de viragem existencial, uma mudança irreversível. A catástrofe da Guerra Colonial, deste modo, apresenta-se “não como passagem para o nada mas como transformação, no sentido de mudança irreversível” (VECCHI, 2010, p. 87) que gera uma experiência.

Toda catástrofe deixa marcas profundas, provoca traumas na existência. Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovsky (2000) recorrem novamente à origem da palavra para melhor delimitar seu poder semântico e discutir as implicações do termo. Como apontam os autores, a palavra possui um duplo significado, contraditório, pois ao mesmo tempo em que delimita um acontecimento que *tritura*, indica também um processo de experiência de superação, gerando, assim, um paradoxo.

Tal paradoxo é visível nos relatos de indivíduos que passaram por acontecimentos catastróficos, uma vez que o trauma incide de maneira a fragmentar as formas de representação, as narrativas, a linguagem e o pensamento do indivíduo, fazendo com que ele fique preso em uma espécie de círculo vicioso, encurralado entre a necessidade de expressar o trauma para obter a libertação e a impossibilidade de simbolizá-lo.

O regime do Estado Novo, por mais de quatro décadas buscou implantar em Portugal a defesa dos valores nacionais ligados ao passado imperialista da nação e apresentava a Guerra Colonial como uma epopeia heroica de defesa dos valores da identidade portuguesa, algo semelhante a uma espécie de tarefa, uma prova de fogo, responsável por testar o valor do povo lusitano. Toda uma geração de portugueses teve de passar pelo *batismo* da guerra. Os jovens não tinham muitas

opções, sendo obrigados a escolher entre o alistamento forçado e a participação na guerra, ou o exílio, abandonando a família e o país. Ambas as formas causaram traumáticas consequências na população, atingindo de forma direta ou indireta praticamente todas as famílias de Portugal.

Desta forma, a participação na guerra era vista como uma espécie de rito de passagem, momento em que se exigia do jovem português que ele se convertesse em um guerreiro a serviço de seu país e de sua história. A pressão por salvaguardar a identidade nacional, levada até as últimas consequências por meio da repressão e da luta armada nos territórios coloniais não emanava exclusivamente das esferas militares e governamentais, mas também advinha de certa pressão social, sendo visível dentro das famílias e das demais instituições sociais, como fica evidente nos romances de Lobo Antunes, que apontam a família como entidade mantenedora da opressão salazarista.

A Guerra Colonial, epopeia ao avesso, e última viagem do império português, constitui-se como um marco não somente histórico e cronológico junto à identidade e ao imaginário nacional, mas também, para o combatente, apresenta-se como um trauma, um evento limite, uma experiência responsável por promover uma transformação profunda e decisiva em sua existência e identidade. É com a viagem para a África e com a participação na guerra que o soldado português passa a conviver com um *outro mundo*, repleto de dor, angústia e perpassado constantemente pela dolorosa e traumática imagem da morte, que promove um violento e súbito apagamento da vida e da existência humana.

Devido ao seu potencial altamente destrutivo, as guerras apresentam-se como evento responsável por desagregar e fragmentar a identidade tanto no âmbito coletivo, cultural, político e econômico dos países, como no âmbito individual, causando severas rupturas e traumas que inevitavelmente expandem-se e instalam-se bruscamente na vida dos combatentes e das populações afetadas pela violência. Enquanto estado de exceção e ruptura da normalidade, a guerra sempre estabelece barreiras, criando um *antes* e um *depois*, fixando-se como marco cronológico e histórico, causando fissuras na passagem do tempo e instalando a dor e o caos na vida do ser humano.

## 2.4 Guerra Colonial: transição de tempos

Os efeitos traumáticos do final do império colonial português deixaram profundas ressonâncias nos estilos de vida, na cultura e na arte, principalmente após a Revolução dos Cravos, que reorientou a existência e o imaginário nacional. A Guerra Colonial, evento responsável por causar uma ruptura no modelo identitário português, apresenta-se como um período de transição da história nacional, uma vez que, a partir de sua eclosão e desfecho, novos panoramas sociais e culturais se abrem em Portugal. A guerra, desta forma, apresenta-se como uma virada histórica/epistemológica, uma *virada para baixo* da ordem estabelecida pelo salazarismo.

A literatura portuguesa que tematiza a Guerra Colonial, surgida com maior intensidade principalmente após 1974, através de suas temáticas e estilos, é sintomática da instauração da pós-modernidade, iniciada no país após a queda do salazarismo e da conseqüente abertura política e econômica trazida pela guerra, pela Revolução e pela descolonização. Como aponta Simões (1998), o período de transformações e de revolução, inicia-se, em Portugal, principalmente a partir da eclosão da Guerra Colonial, no começo da década de 1960, quando então a sociedade passa a sentir de forma mais pesada os efeitos da ditadura, ao ter seus filhos enviados para o campo de batalha na África.

O período revolucionário português (...) tem início com as conturbações dos anos sessenta (a guerra colonial, o movimento estudantil, as questões agrárias, os problemas com a censura, a repressão), passando pela eclosão do 25 de Abril de 1974 e chegando a uma fase vista já como de repercussão do processo revolucionário, de abertura político-social, que cobre toda a década seguinte. (SIMÕES, 1998, p. 19).

De acordo com a visão de Ana Paula Arnaut (2002), a transição entre a modernidade e a pós-modernidade instala-se, em Portugal, mais tardiamente do que nos Estados Unidos e na Europa, devido ao isolacionismo e à condição agrária e periférica da economia e da cultura nacional. Durante a II Guerra Mundial e a Guerra Fria, por exemplo, o salazarismo, consciente da fragilidade nacional no cenário geopolítico global, manteve o país neutro, sem demonstrar nenhum envolvimento claro e direto com as forças do Eixo e sem se colocar no caminho dos países Aliados.

Esta neutralidade fez com que Portugal de certa forma parasse<sup>1</sup> no tempo, colocando-se de fora da onda do capitalismo tardio que marcou o pós-guerra, preocupado unicamente em manter a posse de suas colônias na África, mergulhado em grandes taxas de analfabetismo e mortalidade infantil e ainda preso à influência secular do catolicismo e de uma política interna e externa altamente defensora de um passado mítico.

As raízes deste, em nosso entendimento, devem, no entanto, recuar à década de setenta, depois da Revolução de Abril, gênese de radicais mudanças políticas, económicas, sociais e intelectuais. (...). Reportamo-nos, como é evidente, ao cenário português, já que no panorama norte-americano (...) a mudança de paradigma no post-II Grande Guerra parece ser um aspecto relativamente consensual. (...). Acrescente-se, todavia, que talvez seja possível, remota e muito embrionariamente, recuar até ao ano de 1968 para começar a entrever a viragem radical que no Portugal de 1974 se consolida. Tal justifica-se em virtude de ser essa a data em que um “novo estilo” é inaugurado por Marcelo Caetano, um “salazar” de tonalidades um pouco menos obscuras e escusas que o anterior. (ARNAUT, 2002, p. 66).

É a partir do esgotamento e da falência da crença no potencial científico, iluminista e humanista da modernidade, que surge, principalmente na sociedade e na cultura norte-americana pós-guerra, o movimento histórico/epistemológico do pós-modernismo. Como comenta Ana Paula Arnaut (2002, p. 33), o pós-modernismo caracteriza-se por “um desvio/declínio (...), um reaparecimento de uma *‘anti-intelectual’ undercurrent*”, que põe em dúvida conceitos como tradição e origem, questionando, assim, todas as estruturas sociais por meio de um pensamento caracterizado como contracultural, visível principalmente na literatura e nas artes. Ainda de acordo com Arnaut:

(...) o carácter amorfo, passivo, a ausência de crenças e de causas da sociedade do pós-guerra tinha claras repercussões nos romances. As personagens, reflectindo o estado da sociedade coeva (resultado e ponto de chegada cumulativo da crónica confusão de valores), andavam à deriva num mundo onde haviam desaparecido as conexões estabelecidas pela tradição entre um certo comportamento social e um determinado código espiritual e/ou moral. (ARNAUT, 2002, p.33).

---

<sup>1</sup> Esse “atraso” de Portugal em relação ao avanço do capitalismo e da entrada na era da pós-modernidade em termos sociais e culturais manifesta-se também no fato de o país, após a II Guerra Mundial, não ter seguido a tendência de descolonização dos territórios na África, como o fez, por exemplo, a Inglaterra em relação à Austrália ainda no final do século XIX e começo do século XX..

A pós-modernidade, de acordo com Fredric Jameson (1985, p. 17), deve ser vista sob dois pontos de vista complementares, uma vez que se trata ao mesmo tempo, de um marco histórico e cronológico e de uma espécie de virada epistemológica, “cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”, surgida a partir da crise da modernidade e da barbárie provocada pela II Guerra Mundial, que conduziu todos os modelos, crenças e metanarrativas organizadoras da sociedade a um estado de incerteza e falência.

De acordo com Linda Hutcheon (1991), os efeitos e consequências dessa emergência de novos estilos de vida e de uma nova ordem econômica surgidos na segunda metade do século XX, são repensados e questionados pela poética pós-moderna através das mais variadas formas de arte, como a dança, a pintura, o cinema e a literatura, que produzem um constante questionamento das bases da cultura e da tradição ocidental, ou seja, todas aqueles discursos e formas de pensamento caracterizados como pertencentes ao humanismo liberal.

Ainda de acordo com Hutcheon (1991, p. 31), a arte caracterizada como pós-moderna é essencialmente histórica e política, pois possui um viés antitotalizante, uma vez que “(...) ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade que têm constituído as premissas básicas do liberalismo burguês”. Premissas estas, muitas vezes consideradas eternas e imutáveis e profundamente presentes na maioria dos governos autoritários que se consolidaram ao redor do mundo no decorrer do século XX.

O pós-modernismo, desta forma, caracteriza-se como um pensamento antiburguês e antissistema, expresso em uma arte que “questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê?” (HUTCHEON, 1991, p. 84), lançando, desta forma, um enfrentamento aos modelos identitários nacionalistas, sistemas excludentes, fechados e opressivos.

A ficção portuguesa surgida neste período de transformações da sociedade nacional é sintomática da transição entre a modernidade e a pós-modernidade, uma vez que ela é uma arte cujas bases são fortemente marcadas “pela opressão sofrida e pela luta contra a ditadura; na sua eclosão pelo espanto e alegria perante a inesperada mudança; na sua repercussão, pelos esforços para a conquista da democracia e busca da identidade” (SIMÕES, 1998, p. 19) portuguesa pós-imperial.



A literatura portuguesa, marcadamente a escrita antuniana, coloca-se como discurso representativo de um tempo de mudanças, tanto no âmbito político e social, como artístico. Os romances antunianos acompanham a evolução da história portuguesa, apresentando as diversas formas como ela ecoa na vida das pessoas comuns.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 80), “o que a arte e a teoria pós-moderna têm em comum é uma consciência das práticas e instituições sociais que as modelam. O contexto é tudo”. As produções artísticas que se encaixam na estética pós-modernista, retomando ainda Hutcheon (1991, p. 81), são sempre políticas e engajadas, uma vez que, através do vínculo entre o estético e o social, o histórico e o institucional, almejam “fazer-nos questionar nossos pressupostos sobre a forma como produzimos significado, como nos conhecemos, como podemos conhecer”.

Sendo assim, a produção ficcional de António Lobo Antunes é profundamente marcada pelos desígnios sociais e estéticos do movimento pós-moderno, uma vez que, uma das características centrais de suas obras trata do constante engajamento e do questionamento às instâncias de poder que ordenam a vida individual e coletiva de todos os homens; instâncias estas como o governo, os dogmas religiosos, a família e a profissão. Seus romances podem ser apontados como antiburgueses e antitotalizantes, uma vez que, através dos mecanismos da arte, Lobo Antunes reescreve e repensa a história e a identidade nacional portuguesa, objetos de culto do salazarismo.

Os romances de Lobo Antunes, principalmente aqueles intimamente ligados ao contexto social do Portugal salazarista e pós-Revolução, ao representarem eventos traumáticos da existência nacional, como a Guerra Colonial e o desmembramento do império, realizam um desgaste “sobre nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência” (HUTCHEON, 1991, p. 70), obrigando seus leitores a repensar e criticar a sua realidade social e as noções que condicionam sua existência.

## **2.5 Os fantasmas da guerra**

Tendo em vista a grande parcela da população que foi mobilizada pelo regime do Estado Novo para lutar em defesa da causa imperial, a figura do combatente assume um papel de grande relevância na sociedade portuguesa, uma vez que ele pode ser considerado o sujeito que foi afetado diretamente e que vivenciou na

própria carne as experiências traumáticas da guerra. É o combatente que sofre o isolamento da família e amigos imposto arbitrariamente pelo estado, que convive com a morte como evento banalizado e cotidiano e que vivencia o sentimento de angústia após seu regresso a Portugal, ocasionado, muitas vezes, devido ao fato de sua imagem ser rejeitada pela sociedade redemocratizada.

O combatente português, que dentro da lógica do Estado Novo era o representante dos ideais da nação, após seu regresso dos campos de batalha, passa a ser visto pela sociedade portuguesa e pela esfera estatal como uma espécie de fantasma, como o representante de um *tempo de exceção*, um tempo que se queria apagar da história nacional. Após a Revolução dos Cravos, em Abril de 1974, o novo governo português busca contornar os efeitos causados pelas mais de quatro décadas de opressão e isolamento promovidos pelo regime de Salazar ao reorientar a memória da nação, sendo assim, de acordo com Norberto Cardoso:

A geração que fez a guerra é, assim, vista pela sociedade portuguesa já democratizada como culpada pelas formas mais duras de Portugal ter exercido o colonialismo, sendo muitas vezes associada ao próprio regime. A exclusão dessa geração do novo tempo vigente coloca-a num tempo à margem. (CARDOSO, 2011, p. 221).

De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (1998, p. 138), “depois do regresso, com a dificuldade de integração numa sociedade em profunda mutação (...)” o ex-combatente encontra-se num “ambíguo e desconfortável lugar entre a vítima e a imagem de um antigo poder que se quer esquecer” (RIBEIRO, 1998, p. 139), tornando-se, assim, uma figura paradigmática do Portugal pós-colonial. No período pós-colonial, a imagem do combatente é renegada pela memória da nação, uma vez que ele representa a derrota do império, além de sua imagem remeter a um passado de opressão ligado à ditadura. Desta forma, após o conturbado regresso, o combatente passa a ocupar uma espécie de *entre-lugar*, suspenso no tempo, como se estivesse fora da história, mas permanecendo dentro dela.

Tendo em vista a posição marginal do ex-combatente no Portugal imerso na transição imperial/pós-imperial, utiliza-se o conceito de fantasma para identificá-lo, uma vez que o espectro é uma entidade que transita entre dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, e que, de certa forma, trata-se de uma presença constante, que influencia no presente através de suas intromissões e reaparecimentos para perturbar a ordem do mundo dito *normal*. Observando-se como base a teorização de

Roberto Vecchi (2010) a respeito do conceito de fantasma, o ex-combatente pode ser considerado o *resíduo*, o *resto* insepulto do desmoronamento do edifício imperial.

Os fantasmas são com certeza o resíduo do que historicamente se escoou, são uma permanência, um reaparecimento do passado não inteiramente passado (...). O fantasma é o resto, (...), o que se conserva do defunto na transformação da morte, surgindo – sempre dentro da ordem fantasmática – dos despojos do cadáver (...). (VECCHI, 2010, p. 114).

A memória conturbada e opressiva da Guerra Colonial, inscrita na imagem e nos corpos dos ex-combatentes, insiste em se prolongar, repercutindo ao longo da história contemporânea de Portugal, assombrando e rasurando a identidade nacional. A guerra, “evento (...) inaugural de uma visão de império desligada de um referente histórico para se assumir figura trans-histórica, transcendente e aglutinadora” (RIBEIRO; FERREIRA, 2003, p. 18), torna-se monumento de uma derrota, símbolo derradeiro do desabamento da imagem imperial da nação portuguesa, responsável por promover um encontro forçado de Portugal com uma realidade periférica, onde o império já não pode mais ser convertido em refúgio, como em outros momentos históricos, mas pelo contrário, o império, antes símbolo de segurança e garantia, após a guerra, torna-se uma memória amarga e mal digerida, um cadáver insepulto, uma casa habitada por fantasmas, em outras palavras.

A literatura contemporânea, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 150) está repleta de espectros, uma vez que “jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta quanto a atual. E a memória recente, a do século XX com suas guerras e horrores, é culpabilizante”. Desta forma, cabe à arte e à literatura, através da subjetividade, enfrentar a opressão e reordenar os restos e fragmentos do passado, tornando os fantasmas aptos a narrarem a sua versão dos fatos.

A literatura surgida em Portugal após a Revolução dos Cravos e cuja temática direciona-se para a representação da Guerra Colonial e dos ex-combatentes, como no caso da ficção de Lobo Antunes, almeja interrogar os espectros da guerra, pois a partir de um processo de diálogo com o passado traumático, por meio das instâncias mediadoras e criativas da arte, é possível estimular a abertura de um espaço de reflexão sobre o *ser* português na contemporaneidade.

## 2.6 António Lobo Antunes e os fantasmas na literatura

Ao pensar sobre a literatura que tematiza a Guerra Colonial, o nome do escritor português António Lobo Antunes adquire grande repercussão, uma vez que a problemática permeia praticamente toda a sua vasta obra literária e se faz presente de forma marcante nos primeiros ciclos de sua produção artística. Seus primeiros romances, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), publicados poucos anos após a Revolução dos Cravos e o final da guerra, apoiam-se em uma dimensão autobiográfica a fim de abordar a representação dos efeitos da violência do conflito armado e da opressão da ditadura salazarista na vida dos combatentes e na sociedade portuguesa de forma geral.

*Fado Alexandrino*<sup>2</sup> também busca dar a dimensão da guerra na vida dos ex-combatentes, demonstrando como suas vidas são intensamente afetadas pelos traumas da participação nos combates e como eles tornam-se incapazes de se readaptarem à vida cotidiana após seu regresso. O romance aborda a problemática da assimilação do ex-combatente ao novo tempo pós-colonial português, evidenciando toda a carga de preconceitos sociais que paira sobre a imagem do soldado regressado.

Em 2017, decorridas mais de quatro décadas da Revolução dos Cravos e do final da Guerra Colonial, Lobo Antunes publica o romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, narrativa onde, através da figura de um ex-combatente retornado da guerra em Angola, o autor retoma a questão dos impactos causados pela violência dos combates na sociedade e na identidade de Portugal. Ao retomar a questão da Guerra Colonial, Lobo Antunes evidencia que a imagem do conflito increveu-se na consciência nacional como um trauma, uma catástrofe. O combatente antuniano desempenha, assim, a figura do fantasma que resistiu ao esquecimento e à passagem do tempo e ainda assombra a identidade portuguesa no século XXI.

---

<sup>2</sup> *Fado Alexandrino* (1983), de acordo com a opinião de Ana Paula Arnaut (2009), pode ser enquadrado no segundo ciclo da produção literária de Lobo Antunes e, conjuntamente com *Explicação dos Pássaros* (1981), *Auto dos Danados* (1985) e *As naus* (1988) constitui o ciclo das epopeias ou (contra) epopeias, romances em que o Portugal pós-colonial surge como personagem principal.

Ao analisar-se a produção literária de Lobo Antunes, no que tange a representação da Guerra Colonial e da figura do combatente, é importante destacar que o autor esteve diretamente envolvido com este período histórico de Portugal. Após o regresso a Lisboa, passa a atuar como psiquiatra e dedica-se à literatura, de forma a representar e transmitir, através de uma escrita autobiográfica, a dimensão e as ressonâncias individuais e coletivas causadas pela guerra na sociedade portuguesa.

Em *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005)<sup>3</sup>, coletânea de cartas trocadas entre António Lobo Antunes e sua esposa Maria José durante a Guerra Colonial, e organizada pelas duas filhas do casal, pode-se acompanhar a rotina da guerra e, através dos relatos do escritor, visualizar os impactos e influências do período em solo africano em sua produção literária. As cartas enviadas para a esposa apresentam-se como documento histórico e também como uma espécie de espaço de ensaio da escrita antuniana, intensamente marcada por sentimentos vivenciados durante a Guerra Colonial, como a solidão, a inquietação perante as formas de poder que agem sobre o homem e o vazio perante a violência.

Através de suas entrevistas ao longo da carreira, percebe-se que a Guerra Colonial foi uma experiência transformadora em sua vida particular e, de certa forma, motivou sua produção literária, levando-o a refletir, através de seus romances, sobre a marginalização dos ex-combatentes pela sociedade portuguesa redemocratizada e as dificuldades que os mesmos encontravam para se readaptar ao mundo *normal* após a guerra. Em entrevista concedida a Rodrigues da Silva, em 1979, logo após a publicação de *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*, Lobo Antunes comenta a importância que a experiência da guerra exerceu em sua vida, conduzindo-o a um processo de autorreflexão sobre sua existência e sobre a realidade do seu país.

A guerra de África foi para mim, como provavelmente para muitas pessoas da minha geração, sei lá, uma coisa extremamente importante. Foi quase como, quando a gente, em pequenos, vê na praia os pescadores virarem os polvos ao contrário, ou como quem vira uma meia. Foi, também a partir de 73 e com o contacto que tive com as pessoas ligadas a determinados movimentos que eu comecei a chegar ao conhecimento de determinado

---

<sup>3</sup> *D'este viver aqui neste papel descripto* foi adaptado para o cinema em 2016 por Ivo M. Ferreira sob o nome de *Cartas da Guerra*. A produção cinematográfica apresenta a jornada do jovem médico António, interpretado por Miguel Nunes, durante a Guerra Colonial em Angola na década de 1970. O filme participou do *Festival Internacional de Berlim* e foi escolhido para representar Portugal na premiação do *Oscar* de 2017 na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

número de coisas que até então para mim eram ameaçadoras para o meu estatuto. Depois da aprendizagem penosa da vida, o regresso de África e o contacto com essas pessoas, me permitiu uma tomada de consciência completamente diferente e uma grande viragem interior, que se produziu com muitas dúvidas, hesitações, sobressaltos, regressos, como eu digo *n'Os cus de Judas*. (ARNAUT, 2008, p.20).

António Lobo Antunes comenta que a guerra representou uma espécie de ruptura irreversível em sua existência, uma vez que era extremamente doloroso conviver com o isolamento e a possibilidade da morte cotidianamente. O autor também acrescenta o aspecto esquizofrênico da guerra e o sentimento de desamparo vivenciado pelos combatentes de maneira geral ao se darem conta de que estavam sendo traídos pela sua pátria ao serem obrigados a abandonar suas vidas e seus familiares para servir a uma causa ilegítima, ou seja, sacrificar suas vidas a fim de sustentar a ditadura do Estado Novo e o ilusório império colonial.

Mas o que eu queria focar era o aspecto esquizofrênico da guerra de África, em que se passava tudo como num delírio. Em que havia o senhor, o perseguidor dos delírios que eram os senhores da guerra (como eu chamo n[Os] *Cus de Judas*), que estavam aqui em Lisboa, e que nos mandavam morrer e depois havia os que morriam de facto e que éramos nós, sem saber como, mortos pelo inimigo invisível, porque nós não os víamos, todo esse combate com sombras, com fantasmas. Era como se um gajo estivesse a lutar contra os espectros do pai do Hamlet durante 27 meses. Mas o problema é que era um espectro que matava de facto e matava de formas extremamente cruéis, através de meios extremamente sádicos. E, quando digo o espectro matava, não me refiro aos movimentos de libertação, mas à União Nacional, à ANP, essas merdas, aos Salzares, aos caetanos, às multinacionais, a todas essas entidades que não tinham uma existência concreta, vagas e sem nome, mas que, de facto, nos matavam realmente, provocavam em nós rupturas muitas vezes irreversíveis e cicatrizes que não sararão mais. E é bom que não saem e que a gente não esqueça, embora, de facto, o País tenha esquecido que isso existiu (ARNAUT, 2008, p. 26-27).

A experiência de participação na Guerra Colonial, segundo as palavras de Lobo Antunes, levou-o a um processo de *aprendizagem penosa da vida* e conduziu uma espécie de virada interior e tomada de consciência em relação à realidade, tudo isto, elaborado e apresentado através de estratégias ficcionais nos seus três primeiros romances, marcadamente autobiográficos, onde o autor cria um personagem que corresponde diretamente a si e reinventa o mundo real, finge a realidade através da estratégia autobiográfica a fim de representar os efeitos da guerra na vida dos ex-combatentes e da sociedade portuguesa como um todo.

Como comenta Álvaro Cardoso Gomes (1993), na *Trilogia da Aprendizagem*, a incorporação da vida real e da realidade na constituição de suas narrativas literárias serve como uma estratégia ficcional utilizada para aproximar o leitor da matéria narrada, criando uma espécie de vínculo direto entre autor, obra, público e conteúdo narrado. Nas palavras de Gomes (1993, p. 56), Lobo Antunes, em seus romances, “acaba por inventar o mundo imageticamente, de modo que o confessionalismo e o implacável realismo sirvam como elementos retóricos, para que se processe de imediato empatia entre o leitor e as personagens”.

Na *Trilogia da Aprendizagem* percebe-se que o autor autoficcionaliza sua vida real a fim de potencializar o caráter do seu discurso literário e, assim, enfrentar as barreiras e os traumas que envolvem a dolorosa e problemática experiência individual e coletiva da guerra. Como demonstra Biagio D’Angelo (2014), o trabalho baseado na representação literária da experiência individual e da realidade efetuado por Lobo Antunes, constitui-se numa estratégia de enfrentamento ao trauma e às lacunas da história. Somente através do ato de  *fingir ser*, operado por Lobo Antunes nos seus três primeiros romances, é que as dolorosas experiências e as conturbadas memórias podem ser finalmente expressas e ganhar representação.

Contar é um dever, não um “material” opcional, posto que contar é o único gesto de participação nas mentiras da história: daí a escolha ou a preferência por um material que assuma a máscara da autobiografia, especialmente na trilogia da África (Memória de elefante, Os cus de Judas e Conhecimento do inferno). A experiência da guerra em Angola é parte essencial do vínculo entre literatura e experiência em Lobo Antunes (D’ANGELO, 2014, p. 34).

Com o passar do tempo, a representação da guerra e dos seus efeitos vai se dissolvendo e espraiando por sua obra, abandonando aos poucos o tom testemunhal e realista dos primeiros romances e engendrando-se, tanto nas crônicas como nos romances, em questões mais contemporâneas, como a exploração da memória e da problemática da solidão, e da fragmentação existencial na relação do homem com o mundo e com a sociedade pós-moderna.

Ainda de acordo com a visão de Biagio D’Angelo (2014), a experiência da guerra desempenha um processo que dá início e que norteia toda a produção literária do escritor português. Em diversos momentos, Lobo Antunes comenta em suas entrevistas que o objetivo dos seus primeiros romances era dar vazão, comunicar as vivências de África e o conturbado processo de readaptação que

enfrenta o ex-combatente após regressar da guerra, experiência limite da modernidade, responsável por colocar em xeque os valores e a existência humana. Conforme a visão de D'Angelo (2014), a experiência da guerra representa uma espécie de ponto de partida da ficção antuniana.

(...) se para Dostoievski, a experiência do cárcere na Sibéria foi determinante para decidir a favor da escrita ficcional, e não jornalística ou panfletário-documentarista, para Lobo Antunes, a experiência da guerra em Angola – como o próprio escritor tem declarado em diversas ocasiões – representa o ponto experiencial de não retorno, o ponto de partida para o encontro com a escrita. (D'ANGELO, 2014, p. 28).

No Portugal pós-colonial, a literatura assume-se como discurso de recuperação e de questionamento dos traumas do passado recente, tentando recuperar a unidade individual e coletiva rompidas pelos mais de 40 anos de uma ditadura e pelo fim de um império de cinco séculos. Ainda em entrevista concedida a Rodrigues da Silva, em 1979, Lobo Antunes argumenta que a geração de escritores que, assim como ele, vivenciou a experiência da Guerra Colonial, é uma geração marcada por um corte que os fez tomarem consciência de todas as problemáticas que envolviam Portugal durante a ditadura do Estado Novo.

Independentemente do valor que a nossa geração, literariamente, possa vir a ter ou não ter, eu penso que ela é uma geração diferente das outras, porque é uma geração marcada pela guerra colonial. De resto, o João de Melo desenvolve isso, quando chama à geração dos escritores entre os 30 e os 40 anos a geração da guerra colonial. Eu penso que a experiência se tornou decisiva para nós sob vários aspectos. Primeiro porque provocou um corte na nossa vida, que deixou cicatrizes que, muitas delas, não sararam, depois, porque permitiu à nossa geração e àqueles que ainda não tinham uma consciência aguda (como em grande parte era o meu caso) a perceber-se numa determinada problemática social e política. Finalmente, permitiu, como eu digo na "Memória", a aprendizagem da morte e do sofrimento, feita em moldes completamente diferentes (ARNAUT, 2008, p. 25).

A figura do escritor, no Portugal pós-Revolução dos Cravos assume um papel de destaque, pois, em uma sociedade que tentava apagar e renegociar seu passado e sua identidade nacional, a literatura, através de seus mecanismos ficcionais e de seu discurso transgressor da realidade, busca representar a efervescência deste tempo de ruptura instaurado na identidade nacional após a Guerra Colonial e o posterior processo de descolonização da África. Na visão de Álvaro Cardoso Gomes, no período pós-1974, o escritor assume o papel de uma espécie de



pedagogo, atuando como intérprete das mudanças sociais traumáticas e vertiginosas que Portugal estava vivenciando.

O escritor assume/supre o papel de doutrinador, pedagogo, etc., que foi tentado a assumir durante o período mais ativo da Revolução, com sua atenção incisiva no real, através do instrumental da ficção. A consciência do autor, mediando as relações entre o mundo e o público leitor, testemunha um tempo que sofre mudanças contínuas e torna-se um intérprete dessas mesmas mudanças e um criador de possibilidades para além daquilo que é meramente factual (GOMES, 1993, p. 85).

De acordo com a visão de Antonio Candido (2011), o escritor desempenha sempre um forte papel social, pois sua obra está sempre em sintonia com a realidade do universo em que o autor está diretamente inserido, e a obra literária está em um permanente diálogo com o mundo e acompanha, através de seus mecanismos artísticos, estas transformações. Ainda conforme as palavras de Antonio Candido,

O escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CANDIDO, 2011, p. 83-84).

Em entrevista a José Jorge Letria, em 1980, António Lobo Antunes comenta sobre a função social do escritor, afirmando que o mesmo é sempre a voz de algo que está latente nas pessoas, demonstrando, assim, a consciência de que sua produção literária é responsável por abordar assuntos problemáticos para a coletividade nacional no período posterior à Guerra Colonial e à Revolução dos Cravos. O autor comenta ainda que, devido ao fato de em seus romances, principalmente em *Os cus de Judas*, colocar em causa o passado recente ligado à opressão da ditadura do Estado Novo, recebeu ameaças e várias tipografias se recusaram a publicar seu romance, por abordar um tema fantasmático para a sociedade portuguesa.

Um escritor, como um cantor ou um pintor é sempre a voz de qualquer coisa que está latente nas pessoas. A crítica de extrema direita diz que pomos em causa os sagrados valores da nação. A inteligente diz que escrevemos mal. Mas, como dizia o Balzac, só os bons escritores se podem dar ao luxo de

escrever mal. O que incomoda a direita é que a nossa escrita não é intemporal, é o fato de falar de coisas que a põe diretamente em causa. Por isso continuo a receber cartas com ameaças e sei que houve várias tipografias que se recusaram a imprimir *Os cus de Judas*. (ARNAUT, 2008, p. 31).

O autor português comenta que a geração de escritores que tematizava em suas poesias e romances a questão da Guerra Colonial e denunciava os abusos da opressão do regime salazarista, muitas vezes era tida como uma geração de escritores que escrevia mal, que era boicotada, assim como ele foi diversas vezes, devido ao fato de que suas narrativas enfrentavam criticamente um período histórico problemático para Portugal. Percebe-se, assim, que no Portugal pós-colonial o escritor desempenha uma função social de denúncia das mazelas enfrentadas pela população, trazendo a tona, através da ficção, assuntos que seriam esquecidos ou apagados da história.

## **2.7 Escrever/testemunhar a Guerra**

O século XX pode ser considerado o século das catástrofes e do avanço desenfreado da violência. A modernidade, o capitalismo e a busca incessante pela evolução estenderam seus efeitos até a contemporaneidade, ao ponto de vivermos em uma espécie de *estado de choque* constante e interminável. Como demonstra Márcio Seligmann-Silva (2002, p. 73), além de representar um corte na história da humanidade, a catástrofe se transferiu para o cotidiano, sendo que este passou a ser a “materialização mesma da catástrofe”. Ainda segundo o autor, “a experiência prosaica do homem moderno está repleta de choques, de embates com o perigo” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 73).

A violência irradiada pelas duas Guerras Mundiais e pelos regimes totalitários avançaram pelo século XX. A brutalidade e a barbárie da II Guerra Mundial, como aponta George Steiner (1988), não foi um fenômeno puramente alemão, mas sim o reflexo de uma geração, de um tempo da história da humanidade, uma vez que os franceses que tiveram de conviver com a ocupação nazista e viram seus territórios e sua identidade invadidos à força, dez anos após a guerra, travaram um violento conflito contra a Argélia, a fim de evitar a sua independência. Quanto a Portugal, o salazarismo, regime marcado pela intransigência e opressão, foi uma das ditaduras

mais duradouras do planeta, responsável pela Guerra Colonial e pela defesa do imperialismo no continente africano até a metade da década de 1970.

A II Guerra Mundial apresenta-se como conflito permeado por barbáries e eventos traumáticos que mudaram para sempre a sociedade mundial. Os campos de concentração, o Holocausto, (Shoah), “a catástrofe, por excelência, da humanidade e que já se transformou no *definiens* do nosso século” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 75) e as duas bombas atômicas detonadas em Hiroshima e Nagasaki em Agosto de 1945, tornaram-se marcos profundos na história, na identidade, na cultura e nos corpos e mentes dos indivíduos que presenciaram a destruição do homem, que sobreviveram e que nasceram depois deste período. Na II Guerra Mundial, a utilização da tecnologia, da ciência e das forças de produção reduziram centenas de cidades a escombros, despersonalizaram o ser humano em sua essência.

A modernidade e os seus ideais da razão e da crença no potencial da técnica e das ciências, a ideia de que a humanidade vivia um período de evolução e crescimento constantes e de que o saber do homem aliado ao progresso era a chave para apaziguar e solucionar todos os problemas, após a explosão da bomba atômica e a consolidação do Holocausto, são severamente abalados.

Como comenta Seligmann-Silva (2003, p. 13), “a passagem por esse evento de destruição total abalou o pensamento ocidental até à raiz, destruindo suas certezas” e instaurando um novo tempo, um tempo de transição intensamente permeado pelas dúvidas e críticas às formas de vida e organização que estruturavam o mundo na modernidade. Ainda conforme Seligmann-Silva (2003, p. 12), durante a eclosão e o desfecho da II Guerra Mundial, as sociedades, “a razão e o indivíduo dito ‘autônomo’ sucumbem sob a potência avassaladora da carga explosiva (...) que havia sido (...) acumulada e detonada pela tecnologia de ponta, (...) pela técnica aplicada na máquina de guerra”, gerando, assim, uma crise no pensamento e na estrutura da identidade humana.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Jeanne Marie Gagnebin (2003), complementa que o pensamento filosófico, iluminista e modernista se mostrou insuficiente e não conseguiu evitar a catástrofe do Holocausto e da bomba atômica, tendo, inclusive, de certa forma conduzido a humanidade ao caminho de privação total da razão. Como apresenta a autora:

(...) a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, o logos, não pode, após Auschwitz, permanecer as mesmas, intacta em sua esplêndida autonomia. A aniquilação de corpos humanos nessa sua dimensão originária de corporeidade indefesa e indeterminada como que contamina a dimensão espiritual e intelectual, essa outra face do ser humano, ou ainda a violação da dignidade humana, em seu espaço primeiro de pertencer ao vivo, tem por efeito a destituição da soberba soberania da razão. (GAGNEBIN, 2003, p. 104).

Walter Benjamin em seu ensaio *Experiência e pobreza*, de 1933, apresenta o posicionamento de que “uma nova forma de pobreza surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1985, p. 115). Segundo o filósofo alemão, o desenvolvimento inconsequente e brutal do capitalismo é responsável por gerar a desigualdade e a barbárie, uma vez que a total primazia pela ciência, pelo avanço econômico e material exploram o homem, impelindo-o a agir sem raciocínio humanista, o que desencadeia, fatalmente, na violência descontrolada, na *pobreza da experiência*, que impele o homem “a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”. (BENJAMIN, 1985, p. 115-116).

Os escritos de George Steiner (1988, p. 22) apresentam o raciocínio de que as descobertas científicas da Europa moderna e o desenvolvimento do capitalismo com o foco na urbanização e na industrialização, não foram capazes de evitar ou mesmo de explicar a origem da barbárie promovida entre os anos de 1914 e 1945, principalmente nos regimes políticos do nazismo e do stalinismo, que levaram “ao extermínio, pela fome ou pela violência, de cerca de 70 milhões de homens, mulheres e crianças na Europa e na Rússia”.

Esse fracasso da ciência e dos discursos da razão ocidental afetaram de “modo profundo a propriedade de nossa consciência” (STEINER, 1988, p.22) em relação à arte e ao pensamento, gerando uma “crise da expectativa racional e humanista” (STEINER, 1988, p.14), uma vez que não “(...) podemos presumir que Belsen seja irrelevante para a vida responsável da imaginação.” (STEINER, 1988, p.22).

A barbárie dos campos de concentração minou momentaneamente as possibilidades de a linguagem atender às necessidades da arte, uma vez que o trauma emperra a tradução e a passagem do real para o simbólico. Após Auschwitz, a civilização perdeu seus direitos e poderes sobre a capacidade e a autoridade de produzir discursos, uma vez que todo o aparato cultural europeu foi ineficaz a fim de

evitar o surgimento de forças destrutivas e a montagem de estruturas criadas para massacrar a dignidade humana. George Steiner (1988) aponta que as barbáries do século XX colocam em questão também o valor moral da literatura e a possibilidade de representação e criação de um tom lírico em um mundo repleto de ruínas e corpos fragmentados.

Não se trata de fantasias macabras ou paradoxos que se apresentam a lógicos. É real o problema relativo a saber se o poeta deve falar ou calar, se a situação da linguagem permite que ela atenda às necessidades dele. “Acabou a poesia depois de Auschwitz”, disse Adorno (...). Terá nossa civilização, em virtude da desumanidade que praticou e acobertou – somos cúmplices daquilo que nos deixa indiferentes -, perdido o direito a esse luxo indispensável que chamamos literatura? Não para sempre, não em toda parte, mas apenas neste momento e neste lugar, como uma cidade sitiada perde seu direito a passeios noturnos fora das muralhas. (STEINER, 1988, p. 73).

George Steiner (1988) argumenta ainda que, as formas de totalitarismo do século XX exerceram grande influência e pressão sobre a essência da linguagem e, portanto, é impossível pensar a literatura e a arte sem a influência e o espectro da violência e da opressão gerada pelo nazismo, pela II Guerra Mundial e pelos campos de concentração de Auschwitz. Segundo Steiner (1988, p. 12), “a linguagem é uma estrutura de fantástica complexidade; ela provavelmente define a humanidade do homem. Onde quer que seja danificada, não é fácil restaurá-la”. Ainda de acordo com Steiner:

Pensar em literatura, em educação, em linguagem, como se nada de importante tivesse acontecido em desafio ao próprio conceito que temos dessas atividades, parece-me insensato. Ler *Ésquilo* ou *Shakespeare* – que dirá “ensiná-los” – como se os textos, como se a autoridade dos textos em nossa própria vida, estivessem imunes à história recente, é sutil porém corrosiva ignorância. Isso não significa um teste indiscriminado ou jornalístico de “relevância atual”; significa que se procura levar a sério o complexo milagre da sobrevivência da grande arte, de que resposta podemos dar a partir de nosso próprio ser. Nós viemos depois. Sabemos agora que uma pessoa pode ler *Goethe* ou *Rilke* à noite, que pode tocar *Bach* e *Schubert* e cumprir a rotina de trabalho em *Auschwitz* pela manhã. Dizer que ela os leu sem compreender, ou que não tem ouvido para a música, é lugar-comum. De que maneira esse conhecimento é relevante para a literatura e a sociedade, na esperança, que se tornou quase axiomática desde *Platão* (...), de que a cultura seja uma força humanizadora, de que as energias do espírito sejam passíveis de transferência para o comportamento? (...) (STEINER, 1988, p. 15).

Como comenta o linguista dinamarquês *Louis Hjelmslev* (1975), a linguagem está intimamente ligada à essência mais profunda do ser humano, tendo-se em vista

que ela é o tesouro mais precioso da humanidade, uma vez que a língua contém a história e a memória de todas as sociedades. Através da linguagem, o homem acessa as suas origens, comunica seu presente e sonha com seu futuro. Na visão de Hjelmslev (1975), a linguagem é tão importante para o homem que se confunde com a própria vida.

(...) a linguagem é uma riqueza inesgotável e de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é um instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. (...) (HJELMSLEV, 1975, p. 1-2).

A arte e, especialmente a literatura, reagem a este processo de banalização das catástrofes e opressão do homem, cujo apogeu pode ser encontrado na alta modernidade, nas primeiras décadas do século XX e na II Guerra Mundial. De acordo com o posicionamento de Seligmann-Silva (2002, p. 73), “Baudelaire, já no século XIX, percebera as consequências devastadoras dessa onipresença do choque” e seus poemas, em forma híbrida entre poesia e prosa, almejavam uma descrição da vida moderna através de uma lírica de tom baixo, mergulhada nos acontecimentos banais do cotidiano das grandes cidades que vivenciavam o ápice da industrialização e do desenvolvimento técnico e científico.

Ainda de acordo com Seligmann-Silva (2002), no começo do século XX, no que se refere à literatura, Franz Kafka, por meio de uma linguagem e de uma literatura sem esperanças, é o escritor cuja obra melhor apresenta o trauma cotidiano do indivíduo alienado pelo capitalismo e por sua imparável necessidade de progresso e crescimento, que apaga a existência e os sentimentos humanos em prol dos lucros e das metas, que sobrepõe a primazia da técnica, das ciências e da racionalidade perante o desejo e a subjetividade do indivíduo.

Kafka apresenta o nosso mundo desterritorializado e nos identificamos com essa paisagem. A culpa vai mais longe do que o peso histórico do século XX poderia fazer pensar: ela remonta a toda história da humanidade como uma história da barbárie (...). Kafka encena nas suas metamorfoses – nas duas direções, do animal para o homem, como em “*Um relatório para uma academia*” e, no contrário, como n’*A metamorfose* – todo o drama da humanidade enquanto história de repressão (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 147).

Cabe muitas vezes à literatura dar o testemunho das catástrofes históricas, exercendo a tentativa de simbolizar a barbárie, a violência e o rebaixamento da humanidade. Em suas narrativas, principalmente em sua novela *A metamorfose*, publicada em 1914, Kafka, através do processo de transformação do jovem Gregor Samsa em um enorme, incompreensível e asqueroso inseto, busca retratar metaforicamente como o peso das tradições e normas oriundas da sociedade, do capitalismo e da instituição familiar exerciam formas simbólicas e materiais de violência contra a identidade e a liberdade dos indivíduos.

Em *O processo*, publicado em 1926, através da figura de Josef K., preso, processado e condenado de forma incompreensível e por motivos jamais revelados, Kafka denuncia a opressão dos sistemas de regulação da vida social como o aparelho estatal, suas leis e a interminável burocracia técnica como formas de manipulação e apagamento do homem, que o reduzem a mero objeto, desprovido de importância.

No que se refere ao cinema, Charles Chaplin, no clássico filme *Tempos Modernos*, lançado em 1936, interpreta o sujeito moderno que ao conseguir emprego em uma indústria, é engolido e dominado pela fúria das máquinas, parafusos e esteiras de produção. O Vagabundo, interpretado por Chaplin, apresenta a fraqueza do homem perante o avanço do capitalismo e da técnica, mas, ao mesmo tempo, reflete e resgata o que ainda existe de essencialmente humano nas pessoas, pois ele resiste ao sistema por meio de sua veia irônica e artística.

Walter Benjamin (1985, p. 116), ao refletir sobre a arte no começo do século XX, comenta que alguns artistas modernos começam a apresentar uma “desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”, sendo a pintura de Paul Klee sintomática da queda e do esgotamento da modernidade, uma vez que ela reflete a desumanização causada pela valorização exacerbada das ciências e do capitalismo em face da existência humana. Como comenta ainda Benjamin:

as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como um bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. (...): é por isso que elas são bárbaras (...) rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época (BENJAMIN. 1985, p. 116).

Logo após a II Grande Guerra, ainda de acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 12-13), “poetas como Paul Celan e Samuel Beckett tornaram-se paradigmáticos (...), na medida em que a autêntica arte não mais deveria pautar-se pelo belo, mas sim pela verdade”, sendo esta uma das principais características do pós-modernismo em relação à arte tradicional e de origem burguesa: a dessacralização e o rebaixamento do tom sublime da obra, promovendo, assim, a progressiva aproximação do objeto artístico e literário a um mundo fragmentado e esgotado pela violência e pelas relações de consumo do capitalismo, fazendo com que a arte desempenhe um papel de denúncia de uma realidade marcada pelos efeitos da barbárie.

O teatro do irlandês Samuel Beckett pode ser apresentado como um exemplo de discurso artístico que se situa na fronteira de transição entre a modernidade e a pós-modernidade, uma vez que surge como uma reação a esta morte da linguagem, a este rebaixamento do tom humano e das possibilidades de erguer qualquer discurso de razão após a bomba atômica.

Em *Waiting for Godot*, escrita em 1952, sua peça teatral mais famosa, seus personagens interagem em um ambiente desertificado, sem vida e tecem entre si diálogos e monólogos incompreensíveis, desprovidos de sequência, significação e correspondência imediatas, onde a única lógica visível é a fragmentação do homem e de sua capacidade de comunicar, que acarreta em um mutismo humanista profundo e estonteante.

*Monsieur* Beckett aproxima-se, com inabalável lógica irlandesa, de uma forma de drama no qual uma personagem, os pés presos em um bloco de cimento e a boca amordaçada, olhará fixo para a plateia, sem nada dizer. A imaginação banqueteeou-se à saciedade de horrores e das trivialidades semcerimônia através dos quais o horror moderno com frequência se expressa. Como poucas vezes antes, a poesia é tentada pelo silêncio. (STEINER, 1988, p. 25).

A literatura e a arte produzidas em períodos posteriores às catástrofes estão sempre marcadas pela violência, pela barbárie e pelo esvaziamento da linguagem. Como comenta Seligmann-Silva (2003, p. 74), “uma das consequências do choque da vida moderna sobre a literatura (...) é que não há mais espaço para uma dicção puramente lírica – assim como a prosa puramente realista também é descartada”.

Dessa forma, as narrativas sobre o trauma tornam-se híbridas e fragmentadas, colocando-se em uma fronteira entre a necessidade ética de tecer o



testemunho e recuperar a memória traumática e a impossibilidade de representar a verdade, a dor e a morte. A violência e o trauma põem em questão o elemento universal da linguagem, fraturando as possibilidades de representação desse real doloroso e lacerado, surgindo, assim, narrativas onde o silêncio e a descontinuidade são paradigmáticos de um tempo das barbáries.

Após a destruidora experiência do Holocausto, e no decorrer da traumática transição entre a modernidade e a pós-modernidade, a literatura e a arte assumem um papel social de suma relevância ao questionar o passado e apresentar denúncia sobre um presente em que as dúvidas e incertezas, permeadas pelo avanço dos modelos capitalistas, desorientam o ser humano em sua essência. De acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 12), “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie”, como mecanismo de desconstrução e de enfrentamento da opressão, como alternativa de memória e de libertação da condição humana através da subjetividade.

A questão da importância da literatura e da arte enquanto possibilidade de testemunho e representação das catástrofes e das barbáries é problematizada por Theodor Adorno em seu ensaio *Crítica Cultural e sociedade*, publicado em 1949, onde, após a aniquilação profunda da existência humana pela técnica nos campos de concentração nazistas, o autor apresenta o posicionamento de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1998, p. 26).

O apontamento de Adorno chama a atenção para o fato de que a arte, ao abordar catástrofes, se encontra frente a um paradigma, uma vez que ela tenta suprir, narrar o *inenarrável*, ou seja, tenta simbolizar e transformar em linguagem a violência extrema e a morte, mas esta é uma tarefa eticamente impossível, uma vez que jamais se pode nominar integralmente o sofrimento, a dor e a perda humana.

Anos após a afirmação de que a arte encontrava-se em uma situação paradigmática perante os horrores e a barbárie da guerra, Adorno atualiza sua afirmação sobre a impossibilidade de escrever lírica após o Holocausto ao apontar, em seu ensaio *Engagement*, que as obras de arte nascidas de contextos traumáticos devem atuar como discursos de *resistência* e de *existência* perante a neutralidade espectadora do mundo pós-colapso, mantendo assim uma posição de enfrentamento do cinismo e do silêncio conivente que arrastaram o mundo até Auschwitz. Segundo Adorno (1991, p. 64), “o excesso de sofrimento real não permite

esquecimento” e, sendo assim, a arte deve “resistir à roda viva que sempre de novo está a minar o peito dos homens” (ADORNO, 1991, p. 55).

Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou. A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigados com coronhas contém mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer (ADORNO, 1991, p. 65)

De acordo com o pensamento de Adorno (1991), do horror e do absurdo das tragédias, através da literatura e da arte, é possível arrancar o que ainda resta de humanidade através de um trabalho de reconfiguração do imaginário. A literatura nascida de eventos-limite, “deixa perceber-se que mesmo nas chamadas situações extremas, e justamente nelas, floresce o humano” (ADORNO, 1991, p. 65). Por meio da estetização da barbárie, muitas vezes, através de “uma metafísica baça” (ADORNO, 1991, p. 65) pode ser possível constatar que através do caos pode “deixar revelar-se a peculiaridade do HOMEM” (ADORNO, p. 65). Frente à brutalidade, a arte pode atuar como espaço de reflexão e de abertura de um campo de diálogos, desempenhando, principalmente, um discurso de testemunho.

Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 8), comenta que “o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico (...) como também no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite radical (...)”. Lobo Antunes, em seus romances que abordam a experiência da Guerra Colonial e o drama dos ex-combatentes portugueses, almeja *testemunhar*, por meio da literatura, o passado recente nacional, expondo as feridas causadas pela violência e pela opressão, tanto ao nível individual, ou mesmo autobiográfico, como se percebe na *Trilogia da aprendizagem*, como ao nível coletivo da nação portuguesa.

Ainda de acordo com Seligmann-Silva (2003), a literatura nascida a partir de eventos-limite ou que os tematiza, está permeada por um teor testemunhal. Segundo o autor, “nesse sentido, a literatura do século XX – Era das catástrofes e genocídios – ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando esse elemento testemunhal das obras” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8).

A transição entre a modernidade e a pós-modernidade marca uma transformação na arte e na cultura global. É impossível e limitante observar a literatura sem levar em conta suas estratégias de denúncia e de enfrentamento da violência e da degradação do homem, sem ter em mente que o discurso literário é sempre um testemunho, o relato de um determinado tempo e das variadas forças

sociais, políticas e econômicas que estavam em embate no momento de sua concepção pelo artista.

Steiner (1988) defende que a literatura, frente à evolução das ciências exatas e do predomínio da produção, da técnica e do capitalismo, pode e deve desempenhar uma espécie de *alfabetização humanista*, um resgate das potencialidades e da essência do ser humano, uma vez que a ciência e o conhecimento não foram capazes de evitar a barbárie e a ruína do pensamento humanista.

A literatura portuguesa que tematiza a Guerra Colonial e seus traumáticos efeitos junto à sociedade portuguesa, principalmente a literatura produzida por António Lobo Antunes, caracteriza-se como uma escrita envolta em um tom testemunhal, uma vez que, através dos mecanismos da ficção, tenta simbolizar este tempo de exceção e ruptura da história portuguesa. Como comenta Biagio D'Angelo (2014, p. 32), “a narrativa antuniana perpassa a catástrofe – por meio de uma acumulação de dados, vozes, gritos, rupturas e silêncios – que sedimenta a experiência pessoal do testemunho da guerra (...)” criando, a partir daí, uma estética pós-traumática.

O discurso artístico e, principalmente o discurso literário, responde às catástrofes do passado e do presente, colocando em evidência as fissuras causadas na existência humana pela violência cotidiana e pela barbárie das guerras e atentados terroristas, colocando-se frente a frente com discursos de opressão, desmanchando as metanarrativas legitimadoras.

A escrita antuniana, através das técnicas da arte, lança um olhar desencantado sobre seu país e sobre a história recente, marcada pela opressão do salazarismo, pela violência da Guerra Colonial e pela desumanidade do colonialismo na África, mostrando o lado obscuro da existência imperial lusitana, apresentando não as caravelas que chegaram à Índia e voltaram abarrotadas de especiarias, mas aquelas que naufragaram ou que, então, voltaram aos pedaços ao cais.

António Lobo Antunes pratica, deste modo, uma escrita *antisistema*, altamente questionadora das instâncias políticas, sociais e econômicas responsáveis por oprimir a existência humana. Seus romances, inscritos num tempo pós-catástrofe, exploram a possibilidade de a arte testemunhar e simbolizar um tempo fragmentado, questionando, através da figura do ex-combatente, sujeito símbolo da barbárie da Guerra Colonial, os ideais de nação e de identidade.

A literatura de Lobo Antunes, principalmente nos romances analisados no decorrer deste trabalho de pesquisa, - *Memória de elefante*, *Os cus de Judas*, *Conhecimento do inferno*, *Fado Alexandrino* e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* – ao abordarem a representação da problemática social em que estava envolvido o combatente em Portugal no período da transição imperial/pós-imperial vivenciada pelo país, principalmente a partir da década de 1960, busca efetuar a simbolização destes fantasmas sociais, demonstrando que os efeitos da Guerra Colonial e da ditadura salazarista permanecem, mesmo que em estado espectral, ainda presentes e ativos na identidade nacional portuguesa.

### 3. Uma navegação aos pedaços: o fluxo antiépico do império

#### 3.1 O épico na mitologia identitária lusitana

Como visto anteriormente, o império sempre serviu para Portugal, ao longo da história, como uma espécie de refúgio e oásis, onde o país podia se abrigar nos momentos de crise e tensão identitária. Por ser possuidor de um império, o primeiro império global da modernidade, Portugal podia imaginar-se como país central, possuidor de uma posição política privilegiada em relação às demais potências europeias como a vizinha Espanha e o poderoso reino da Inglaterra.

A cultura e as diversas narrativas criadas e veiculadas sobre a nação participam ativamente do processo de criação de uma identidade coletiva. A cultura, de acordo com Edward W. Said (2011, p. 12) desempenha papel central na consolidação de todos os países, uma vez que ela “é uma fonte de identidade” de onde emergem as imagens e os conceitos que moldam o *ser* nacional. No caso de Portugal, ao longo da história, percebe-se que o país sempre nutriu uma identidade épica, ligada a um sentimento de intensa valorização das navegações, das conquistas territoriais e da consequente expansão de seu império colonial.

Todos os impérios, políticos, espirituais ou poéticos, são em grande parte ficções de uma nação em busca de universalidade. No caso português, a titulação régia de D. Manuel e dos reis subsequentes, o império cantado por Camões em *Os Lusíadas*, a China imaginada por Fernão Mendes Pinto, o império espiritual de Padre António Vieira ou o imperialismo poético sonhado por Fernando Pessoa são, em diferentes dimensões, expressões desse desejo de extravasar os limites impostos pela apertada faixa costeira chamada Portugal, rumo à universalidade. Como aconteceu com outras nações expansionistas, narrativas estiveram na base da construção destes impérios (...) (RIBEIRO; FERREIRA, 2003, p. 9).

Ainda a respeito do forte papel de influência da cultura na consolidação das identidades nacionais, Stuart Hall (2014, p. 30) salienta que as nações “produzem sentidos” e desempenham o papel de “um sistema de representação cultural” (HALL, 2014, p. 30), responsável por criar uma imagem de comunhão e unidade entre os membros, que passam a pertencer a um passado e a um presente comuns, caminhando juntos para uma mesma direção de futuro, estabelecendo, dessa forma, conforme as palavras de Benedict Anderson (1989, p. 16), “um companheirismo profundo e horizontal”.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2014, p. 31).

*Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, enquanto discurso cultural e principal narrativa épica da literatura portuguesa ilustra, durante o período histórico do Renascimento, através de seus versos, toda a exaltação da força da nação lusitana e sua forte ligação com a valorização das navegações e de seu passado. A epopeia de Camões, de acordo com a visão de Eduardo Lourenço (2013, p. 148), apresenta-se como “a referência unânime do que pode chamar-se, com toda ambiguidade, ‘o espírito nacional’”.

Publicados pela primeira vez em 1572, os versos épicos de Camões sempre assumiram uma posição central na cultura e no imaginário coletivo português, convertendo-se, desde o seu lançamento, “(...) não só na referência mística da cultura portuguesa, mas de toda a vida portuguesa” (LOURENÇO, 1999, p. 57) e servindo, ao longo do tempo, como uma espécie de espelho cultural para os portugueses, narrativa onde a identidade e o imaginário nacional sempre puderam se rever e alimentar a força da noção de império.

Ribeiro (2004) comenta que a epopeia camoniana assume o papel de discurso cultural fundador da identidade nacional por representar o processo de expansão do Ocidente, do qual Portugal foi um dos principais protagonistas na ordem eurocêntrica do século XVI. Segundo as palavras da autora, em *Os Lusíadas*, “Portugal é a nação predestinada a dar ‘novos mundos ao mundo’, convertida na terra eleita por Deus, destinada a dominar o mundo como uma nova Roma” (RIBEIRO, 2004, p. 38).

*Os Lusíadas* se assume como o discurso fundador da identidade de uma pátria em expansão que dinamicamente se procura entre a Europa a que pertence e “as novas partes do Oriente” que deseja, entre o arrojo e heroísmo dos seus homens e a consciência das suas fraquezas e perversidades. Por isso, *Os Lusíadas* simbolizam a gloriosa voz onde a imagem nacional e imperial se fundem (...). (RIBEIRO, 2004, p. 40).

Camões, em *Os Lusíadas*, recupera a tradição da epopeia clássica de acordo com o padrão apresentado na *Odisséia* de Homero, apresentando a narração da grandiosa viagem de Vasco da Gama na busca pela descoberta do Caminho das Índias. A epopeia apresenta os portugueses como um povo cheio de virtudes, repleto de coragem para enfrentar o desconhecido dos mares, capaz até mesmo de desafiar e vencer o poder dos deuses em nome do seu país e da vontade de expandir o seu império ao redor do planeta. Na proposição do poema, encontra-se a descrição deste povo detentor de uma força e coragem sobre-humanas, capaz de apagar e deixar no esquecimento os feitos famosos e heroicos dos gregos e dos troianos, colocando-se, assim, como povo e cultura superior.

As armas e os barões assinalados  
 Que, da Ocidental praia Lusitana,  
 Por mares nunca de antes navegados  
 Passaram ainda além da Taprobana,  
 Em perigos e guerras esforçados,  
 Mais do que prometia a força humana,  
 E entre gente remota edificaram  
 Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas  
 Daqueles Reis que foram dilatando  
 A Fé, o Império, e as terras viciosas  
 De África e de Ásia andaram devastando,  
 E aqueles que por obras valorosas  
 Se vão da lei da Morte libertando:  
 Cantando espalharei por toda parte,  
 Se a tanto me ajudar o engenho e a arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
 As navegações grandes que fizeram;  
 Cale-se de Alexandre e de Trajano  
 A fama das vitórias que tiveram;  
 Que eu canto o peito ilustre lusitano,  
 A quem Netuno e Marte obedeceram.  
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
 Que outro valor mais alto se levanta. (CAMÕES, 2013, p. 17-18).

Ao analisar os versos do hino nacional português, *A Portuguesa*, escrito por Henrique Lopes de Mendonça em 1890, nos rescaldos emocionais causados pelo *Ultimatum* britânico, e tornado oficial em 1957, percebe-se como a memória do império e todos os valores ligados às explorações marítimas são apresentados como símbolos da cultura e da identidade nacional. A letra do hino enaltece e reflete o aspecto épico da identidade lusitana e convoca os portugueses à defesa da pátria e da história de grandeza de Portugal.

Heróis do mar, nobre povo,  
 Nação valente, imortal,  
 Levantai hoje de novo  
 O esplendor de Portugal!  
 Entre as brumas da memória,  
 Ó Pátria sente-se a voz  
 Dos teus egrégios avós,  
 Que há-de guiar-te à vitória!

Às armas, às armas!  
 Sobre a terra, sobre o mar,  
 Às armas, às armas!  
 Pela Pátria lutar  
 Contra os canhões marchar, marchar! (MENDONÇA, 1890).

Percebe-se que, durante um dos momentos de maior crise da identidade nacional, causado pelo *Ultimatum* britânico, responsável por expor as fraquezas de Portugal no âmbito econômico, político e militar, que obrigou o país a recuar perante seus ideais de expansão imperial no continente africano, o imaginário coletivo se lança para a contemplação do passado, elegendo a tradição imperial da nação como espaço de regeneração e, principalmente, espaço de abrigo e refúgio, capaz de espantar os fantasmas de marginalidade expostos pelo poderio britânico.

Nos versos do hino, os portugueses são descritos como os *heróis do mar*, um *nobre povo*, membros de uma *nação valente e imortal*, detentora de um passado e de uma história de conquistas e de vitórias. A dimensão épica da identidade e da memória portuguesa assume-se como elemento central do *ser* português, e os feitos grandiosos do passado, como o empreendimento pioneiro das Grandes Navegações, são convocados a renascer novamente, mantendo viva a ideia de que Portugal sempre foi um país grande, e que assim se poderia manter, apesar das adversidades.

Estes discursos épicos de exaltação do império e da grandiosidade dos feitos portugueses presentes nos versos de *Os Lusíadas* e no hino nacional, acabaram por enraizarem-se na constituição da identidade nacional e foram também utilizados pela ditadura do Estado Novo, que nutria uma visão de valorização e regeneração dos valores históricos da civilização portuguesa. Fernando Dacosta (1998, p. 18), demonstra que Salazar sempre “tentou construir uma nova epopeia com os velhos heróis, e contra-heróis, do nosso imaginário tradicional”. Ainda segundo o autor, “a Exposição do Mundo Português de 1940 é um exemplo: dos Descobrimentos às façanhas do Estado Novo existe a mesma intencionalidade épica” (DACOSTA, 1998, p.18). A busca pela revitalização de um passado épico, ainda de acordo com as



palavras de Dacosta (1998), ao longo do tempo, será convertida no suicídio do império português.

Será o canto de cisne do colonialismo, do imperialismo portugueses. Quis restituir-lhes a grandeza do passado (“uma Pátria una e indivisível, do Minho a Timor”), (...) quis dilatar-lhes exércitos, recursos, misticismos, universalismos. (...). Contra tudo, contra todos, Salazar e os seus fecharam-se então sobre si (“orgulhosamente sós”), radicalizaram-se (“a Pátria não se discute”), demenciaram-se (“os ventos da História hão-de dar-nos razão”), suicidaram-se (“para Angola e em força”) (DACOSTA, 1998, p. 18).

Durante o Estado Novo, o regime buscou utilizar, ideologicamente, a leitura da épica camoniana e uma série de discursos, como o Ato Colonial, como forma de justificar o colonialismo no continente africano. Apoiando-se em discursos e imagens advindos da tradição histórica e cultural da nação, como a valorização da figura dos navegadores e dos primeiros descobrimentos, o regime buscava, através de uma espécie de cerceamento das manifestações culturais e identitárias, promover a sua estabilidade no poder.

Em artigo publicado em 1972, dois anos antes da Revolução dos Cravos e do início da descolonização, Eduardo Lourenço aproveita o fato de o Estado Novo estar preparando uma série de comemorações públicas pelos 400 anos de publicação de *Os Lusíadas* para refletir sobre a forma como o regime utilizava, ideologicamente, um discurso épico construído no século XVI como forma de se legitimar no século XX. Ao utilizar a epopeia como forma de comemorar a essência portuguesa, o Estado Novo de Salazar pretendia glorificar o passado nacional e tentar reviver, no presente, os valores da expansão e da defesa dos valores heroicos da pátria. Esta tentativa de unificar os portugueses através dos versos camonianos, na visão de Lourenço (2013) tratava-se de uma forma de impedir o surgimento de vozes dissonantes ao salazarismo e à sua ideologia imperial.

A primeira vista “a Epopeia” justifica as interpretações mais desvairadas de nacionalismo e através delas a confiscação e exploração vergonhosa do capital ético e ideológico de *Os Lusíadas* em favor da particular forma de maniqueísmo político que nelas se apoia. Lido num abstracto e irreal presente, o Poema que assim se desloca do lugar e do tempo onde cobrou sentido, presta-se mais, com efeito, para ditirambos e *slogans* de cruzada imperial que para revolucionários impulsos (LOURENÇO, 2013, p. 151).

A fim de promover uma espécie de regeneração da alma portuguesa, o Estado Novo utilizava-se da estratégia de resgate do passado e da cultura imperial, tentando revivê-los no presente, revestindo, assim, a identidade nacional de traços épicos. *Os Lusíadas*, enquanto elemento fundacional da mitologia imperial portuguesa foi convertido pelo salazarismo em uma espécie de manual da existência nacional, como um marco fundacional e representativo de toda uma história de expansão e conquistas. A partir da década de 1960, período em que o império português começa a ser ameaçado pela Guerra Colonial e pelos movimentos de libertação, retomar a memória do passado, como forma de justificar e alavancar a moral da pátria em prol da manutenção dos espaços imperiais tornou-se uma necessidade básica para a ditadura salazarista.

Segundo Anna Kalewska (2000, p. 372), durante o período em que o Estado Novo ocupava o poder em Portugal, “a reapropriação, ou, seja a releitura do mito camoniano passava-se sempre como reincentivação do mito da Liberdade, do Ocidente e da Pátria” e esta era uma alternativa que, ao se apropriar no presente do discurso cultural de *Os Lusíadas*, deslocava o texto épico de sua significação própria onde logrou sentido, dentro do contexto histórico da expansão comercial do Renascimento no século XIV e XVI, e adaptava-o à realidade de Portugal no século XX, sob o intuito de “emprestar forma à existência portuguesa” (KALEWSKA, 2000, p. 372).

No que se refere às particularidades do discurso épico, Bakhtin (1998, p. 405), comenta que “o mundo da epopeia é o passado heroico nacional, é o mundo das ‘origens’ e dos ‘fastígios’ da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos ‘primeiros’ e dos ‘melhores’”. O gênero épico caracteriza-se, dessa forma, pelo engrandecimento das origens nacionais e pela consolidação de um passado absoluto, onde tudo é perfeito e acabado. Na epopeia, são enaltecidos os heróis fundadores da pátria e seus feitos e valores gloriosos, que passam a ser representativos de toda uma coletividade. O discurso épico torna-se, assim, homogeneizador, pois transforma a memória e o imaginário coletivos em algo seletivo, portadores de uma única e inquestionável verdade.

O passado absoluto é uma categoria (hierarquia) de valores específicos. Para a visão do mundo épico, o “começo”, o “primeiro”, o “fundador”, o “ancestral”, o “predecessor”, etc., não são apenas categorias temporais, mas igualmente axiológicas e temporais (...). Neste passado tudo é bom, e tudo é essencialmente bom (“o primeiro”) unicamente neste passado. O passado épico absoluto é a única fonte e a origem de tudo que é bom para os tempos futuros. Assim afirma a forma da epopeia. (BAKHTIN, 1998, p. 407).

Na epopeia, o homem comum e sua experiência histórica são suplantados e apagados pelos feitos do herói exemplar. A história passa a comportar somente uma versão oficial, somente a versão revestida de vitórias e de grandes gestos. Em *Os Lusíadas*, o personagem central é Vasco da Gama, famoso navegador e comandante da frota portuguesa, responsável por conduzir o nome e a história do país através dos oceanos do planeta. Como comenta Jane Tutikian (2013, p. 12) ao se referir à épica camoniana, “encontramos na obra o aristocratismo social, ficando evidente que a expansão de que trata Camões é uma expansão monárquica, e não uma expansão popular. Seus guerreiros são nobres, e não do povo”.

De acordo com Georg Lukács (2007), na epopeia o homem encontra-se intrinsecamente ligado ao seu passado e às suas origens nacionais. Sua essência está intimamente associada à essência substancial da sua pátria. O discurso épico é profundamente marcado por um papel pedagógico, delimitando um espaço, um mundo fechado, perfeito e acabado, onde prevalecem os ensinamentos oriundos do passado e das origens da nação, que servem como modelo de atuação, ordenação e equilíbrio do homem em relação ao seu universo social.

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado. Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figuras reflexivas: suas relações com as demais figuras e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado. O dever-ser é para ele apenas uma questão pedagógica (...). (LUKÁCS, 2007, p. 29).

Percebe-se que o discurso épico foi utilizado pelo aparelho estatal da ditadura do Estado Novo como forma de defender a coesão e a união da nação portuguesa em torno da memória de um passado de conquistas. Este mundo fechado criado

pela epopeia favorecia a ideologia salazarista, ao criar um universo fechado sob si próprio, onde seria impossível para qualquer cidadão imaginar-se sem o peso da identidade e da história do seu país. Através da epopeia o Estado Novo buscava consolidar uma narrativa onde as individualidades fossem apagadas e diminuídas frente à coletividade e aos ideais inquestionáveis da pátria.

Na epopeia, ainda segundo a visão de Lukács (2007, p. 68), o homem, o herói, se apresenta preso com “laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida” e a “comunidade é uma totalidade concreta, orgânica” (LUKÁCS, 2007, p. 68), ou seja, no mundo da epopeia o homem confunde-se com a história da sua pátria de maneira orgânica, e o seu destino passa a estar ligado às suas origens; o homem é, desta forma, profundamente dependente da história do seu país, tornando-se invisível sem sua pátria.

Mikhail Bakhtin (1998, p. 408) demonstra que “o discurso épico é enunciado sob a forma de lenda” e que este “envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo” (BAKHTIN, 1998, p. 408), sendo, desta forma, “inacessível à experiência individual” (BAKHTIN, 1998, p. 408) do homem. O indivíduo é separado do mundo acabado e perfeito da epopeia através de uma distância épica absoluta, cabendo a si unicamente a função de encaixar-se e cumprir seu papel dentro deste enredo previamente estabelecido pela força do passado nacional.

Dentro da narrativa construída pela epopeia, o mundo é um local onde os valores jamais devem ser questionados e o homem deve apenas desempenhar a função de agir para o seu engrandecimento. Este seria, na visão do Estado Novo, um mundo perfeito, uma verdadeira “*Disneylandia* qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas<sup>4</sup>” (LOURENÇO, 2013, p. 33-34).

(...) a lenda isola o mundo da epopeia da experiência pessoal, de todas as novas descobertas, de qualquer iniciativa pessoal necessária à sua interpretação e compreensão, de novos pontos de vista e apreciações. O mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se

---

<sup>4</sup> Eduardo Lourenço (2013) comenta que Salazar, através de seus discursos radiofônicos dirigidos à nação, buscava sempre transparecer uma ideia de serenidade e amenidade. Ainda segundo Eduardo Lourenço, o Estado Novo notabilizava-se por ser uma espécie de “ficção ideológica” que defendia que Portugal era um país sem problemas e que conciliava seu desenvolvimento econômico e social de forma harmoniosa enquanto que o governo mobilizava todas as suas forças para manter o colonialismo na África ao ponto de sustentar uma guerra de treze anos com a finalidade de evitar a perda de seus territórios e um consequente baque na economia nacional.

pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo e nem reavaliá-lo. Ele está pronto, concluído e imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor. Com isto determina-se também a distância épica absoluta. Pode-se aceitar o mundo épico somente de forma reverente, mas não se pode aproximar-se dele, ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações. Esta distância existe não só em relação ao material épico, isto é, aos eventos e aos heróis representados, mas também em relação ao ponto de vista e ao julgamento sobre eles; o ponto de vista e o julgamento estão ligados ao seu objeto num “todo indissolúvel” (...). (BAKHTIN, 1998, p. 409).

A ditadura salazarista utilizava o discurso épico de *Os Lusíadas* como base para a consolidação de sua mitologia imperial, uma vez que, através da epopeia o regime podia alimentar a ideia de que Portugal era um país grande que sempre desempenhou um papel de precursor dos avanços do Ocidente. Ao valorizar o caráter épico da identidade nacional, o salazarismo buscava também defender e justificar suas ações na Guerra Colonial, alimentando a noção de que o país precisava defender suas posses territoriais na África a fim de continuar exercendo uma posição de destaque no cenário europeu e global e, salvaguardando, acima de tudo, a própria existência identitária da nação.

A Guerra Colonial, como já anteriormente comentado, foi revestida pela ideologia imperialista do Estado Novo como uma espécie de *cruzada épica* de defesa dos valores da pátria, desempenhando o papel de apenas mais um fluxo épico da identidade e da história nacional, justificando, desta forma, a grande mobilização de um capital humano para os campos de batalha no continente africano. A ditadura, ao apelar para a mística imperial de Portugal, tentou, desta forma, suavizar e amenizar os traumáticos efeitos do conflito armado perante a opinião pública, buscando, assim, prolongar-se no poder sem sobressaltos políticos.

### **3.2 A Literatura da Guerra Colonial: narrativas antiépicas**

Na literatura portuguesa produzida a partir da experiência histórica da Guerra Colonial, - principalmente nas narrativas surgidas entre a década de 1970 e 1980, que acompanham a derrocada final do império com a Revolução dos Cravos e a descolonização da África – pode-se perceber o surgimento de um discurso extremamente problematizador da mitologia imperial portuguesa. A conturbada situação social causada pela guerra foi responsável pelo aparecimento de inúmeros autores e narrativas, tanto na poesia como no romance, que buscavam testemunhar

e denunciar os absurdos causados pelos conflitos armados, questionando os motivos e ideais que promoviam a guerra, lançando, dessa forma, um olhar contrário ao discurso camoniano, historicamente sempre profundamente atrelado à identidade nacional portuguesa.

A retórica imperialista do Estado Novo se serviu do discurso e da mitologia épica camoniana para justificar uma espécie de novo fluxo imperial causado pela Guerra Colonial. A ida dos portugueses para a África seria, dentro da visão do salazarismo, uma jornada semelhante às realizadas pelos famosos navegadores na época dos Descobrimentos e das Grandes Navegações durante o Renascimento, uma jornada épica de defesa dos valores e da história da pátria. Esta nova empreitada em direção ao continente africano acaba por configurar-se, como anteriormente apontado, como uma ruptura na identidade nacional, pois a Guerra Colonial acaba por ser responsável por rasurar todo o mecanismo retórico sobre o qual se fundamentava a noção de império, defendida há cerca de 500 anos por Portugal.

A literatura produzida em Portugal, cuja temática refere-se à Guerra Colonial, pode ser considerada uma *literatura antiépica*, uma vez que as narrativas buscam com grande frequência reinterpretar esta nova jornada portuguesa, dando um novo significado a este fluxo imperial empreendido pelo império entre os anos de 1961 e 1974. Anna Kalewska (2000, p. 374), ao analisar a produção literária portuguesa, afirma que “os romances dos anos 80 e 90 (...) são estruturados camonianamente no sentido de defender e exaltar a liberdade colectiva e individual. E minam as convenções do gênero épico, como que confundindo a letra, o estilo e o espírito do tempo”.

Entende-se que o desafio ao modelo camoniano da identidade nacional lusitana inicia-se na literatura portuguesa já na década de 1960, com o surgimento das primeiras narrativas e discursos que problematizam a Guerra Colonial e o sentido desta nova investida imperial para a África. Narrativas produzidas por combatentes, como a poesia de Manuel Alegre<sup>5</sup> e Fernando Assis Pacheco<sup>6</sup>, obras

---

<sup>5</sup> As primeiras publicações de Manuel Alegre, os livros de poemas *Praça da Canção* (1965) e *O Cantos e as Armas* (1967), são lançados quando o autor estava exilado fora de Portugal, após ter sido preso pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) enquanto participava da Guerra Colonial em Angola no começo da década de 1960. O autor foi preso e exilado pelo aparelho de repressão salazarista por nutrir opiniões contrárias ao regime. Suas primeiras publicações poéticas dão conta da experiência traumática do campo de batalha e questionam o significado da guerra, denunciando a opressão a que estava exposta toda uma geração de portugueses. Seus primeiros poemas circulam na clandestinidade em cópias mimeografadas, uma vez que eram

literárias que foram escritas, publicadas e que circulavam na clandestinidade, pois haviam sido censuradas pelo aparelho de repressão social e cultural do regime salazarista, já davam conta de questionar a guerra e seu significado, denunciando o absurdo da violência e da repressão causada pelo imperialismo.

A abertura política e o conseqüente restabelecimento das liberdades civis e da possibilidade de expressão da subjetividade junto à esfera pública, após a Revolução dos Cravos, intensifica o surgimento e a publicação de romances, poemas, canções, obras plásticas e cinematográficas que abordam os últimos capítulos do império português, dando ênfase, sobretudo, à traumática e conturbada questão da Guerra Colonial. Cinco anos após a Revolução, António Lobo Antunes lança seus dois primeiros romances, *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*.

Em 1980, Lobo Antunes publica *Conhecimento do inferno*, seu terceiro romance que, conjuntamente com os anteriores, forma a *Trilogia da aprendizagem*. Em relação à abordagem da temática da guerra e da representação do drama vivido pelos combatentes, o autor também lançou, em 1983, *Fado Alexandrino*, romance que acompanha os relatos de vida de cinco soldados retornados da guerra dez anos após a Revolução dos Cravos.

Em seu romance *Até que as pedras se tornem mais leves que água* (2017), passados 43 anos do fim da guerra e da queda da ditadura do Estado Novo, o autor revisita a memória e a experiência do conflito, ainda vivos na sociedade portuguesa através da figura dos ex-combatentes. A retomada da questão da Guerra Colonial, passadas mais de quatro décadas, visa demonstrar que os fantasmas do passado ainda assombram a identidade portuguesa e que a questão da guerra e do fim do império não podem ser dados como assuntos encerrados ou superados, pois, de certa forma, ainda se encontram em atividade junto à esfera social.

Os romances de Lobo Antunes acima mencionados, através da representação da figura do combatente português e da abordagem da Guerra Colonial, desafiam o modelo camoniano de *Os Lusíadas* historicamente institucionalizado na identidade nacional portuguesa. Os cinco romances

---

censurados e não tinham espaço para publicação. A temática da Guerra Colonial é retomada pelo autor em 1989, desta vez em forma de prosa, com a publicação do seu primeiro romance, *Jornada de África*, narrativa em que Manuel Alegre atualiza o mito do sebastianismo e o insere no contexto histórico da guerra.

<sup>6</sup> Fernando Assis Pacheco cumpriu o serviço militar em Angola entre 1961 e 1963. Seu primeiro livro de poemas *Cuidar dos Vivos* (1963) baseia-se na experiência da Guerra Colonial e lançava críticas ao Salazarismo. A temática da Guerra Colonial pode ser encontrada também nos poemas da obra *Katalabanza, Kilolo e Volta* (1972).

apresentam um percurso antiépico da história portuguesa ao apresentar a Guerra como um fluxo imperial ao avesso, uma jornada que, ao invés de salvaguardar a história, os valores e a tradição do império colonial português, é a responsável pela perdição e derrocada de toda a mitologia imperialista da nação.

De acordo com o posicionamento de Norberto Cardoso (2004, p. 51), a literatura antuniana revela a falência do modelo imperial salazarista, uma vez que em suas narrativas contradiz “a teoria de que o homem medieval do tempo de Salazar poderia ter a capacidade de ser um herói como os heróis antepassados da nossa História (...)”.

Ainda de acordo com Kalewska (2000, p. 380), a “modalização anti-épica se processa e impregna nos textos de autores contemporâneos portugueses (...)” através de uma “obsessiva reposição dos cenários da história” (KALEWSKA, 2000, p. 380) e de uma “cumplicidade constante do narrador com os anti-heróis” (KALEWSKA, 2000, p. 380). O romance pós-moderno possui como principal característica o gesto de problematizar e reescrever a história oficial através dos mecanismos da ficção, dando voz aos sujeitos marginalizados e apontando, assim, o *outro lado* dos fatos. Como afirma Seixo *et al* (2008, p. 237), “na obra de Lobo Antunes a vertente pós-modernista não é dominante nos primeiros romances mas é já aí sensível, sobretudo no carácter anti-heróico e deceptivo das personagens”.

Os romances antunianos, desta forma, minam as convenções do gênero épico ao apresentar como protagonista das narrativas os anti-heróis, sujeitos fragmentados e traumatizados pela experiência devastadora da Guerra Colonial, personagens que não se identificam com a mitologia épica de sua nação. A partida para a África ocorre por meio de um modelo avesso ao da épica camoniana, pois o combatente, ao contrário dos grandes navegadores da história portuguesa, não parte mais para conquistar, mas sim defender, na tentativa de evitar que o corpo político e simbólico da nação fosse dissolvido.

No discurso épico, o sujeito está totalmente integrado à tradição e à história de seu país, imerso e completamente dependente de um passado absoluto. Esta era a construção ideológica amplamente defendida e almejada pela ditadura do Estado Novo, que buscava transformar Portugal em uma espécie de oásis, mas o combatente antuniano prova o contrário ao renegar seu passado e se assumir como uma espécie de lusíada falhado, alguém que, principalmente após o regresso dos campos de batalha no continente africano, se encontra incapaz de se readaptar ao



seu país, ocupando, assim, uma espécie de entre-lugar da história portuguesa, uma temporalidade outra, adquirindo então contornos fantasmáticos.

Ao invés da epopeia, em que a chamada gesta guerreira motiva a concepção do poema para engrandecimento do carácter de um povo, no romance antuniano destaca-se uma ambiguidade: a entrega do soldado anónimo é vista pela comunidade como anti-heróica, o que, no discurso romanesco, se traduz em denúncia do Estado enquanto instituição e da Nação enquanto invenção (CARDOSO, 2011, p. 218-219).

Em seus romances, Lobo Antunes lança um discurso de questionamento do Estado português e de todo o aparato cultural que formou a identidade nacional lusitana ao longo da história. Os protagonistas de suas narrativas são, nos romances analisados, indivíduos que entregaram sua juventude em prol da defesa da pátria e dos valores nacionais, mas que, ao cumprir com tal empreitada, sentem-se traídos pelo poder estatal e pela esfera social, pois ao regressarem são, muitas vezes, excluídos do novo tempo pós-imperial, pois sua imagem é extremamente associada à repressão da ditadura e ao seu fracasso com a guerra e a perda do império.

Como diagnostica Walter Benjamin no ensaio *A crise do romance – Sobre Alexandersplatz, de Döblin*, publicado em 1930, o gênero épico está ligado ao universo onírico das possibilidades infundáveis, ao mundo da transmissão de ensinamentos e de um patrimônio identitário de um povo, enquanto que o romance liga-se diretamente à solidão e ao universo caótico do mundo moderno, esvaziado pelo avanço da mecanização, da barbárie e do capitalismo.

Dentro do cenário histórico, político e cultural em que Walter Benjamin se situava, - a Alemanha massacrada na I Guerra Mundial, onde o fascismo de Adolf Hitler nascia como alternativa catastrófica -, o filósofo alemão detecta a decadência da experiência coletiva e o gradual embrutecimento do ser humano, atribuindo ao romance sua contribuição decisiva para a representação da “perigosa mudez do homem interior” (BENJAMIN, 1985, p. 55).

Segundo Walter Benjamin, o romancista é o exemplo máximo do mundo moderno, uma vez que ele representa a solidão e a falta de objetivos, ou mesmo a completa e melancólica impossibilidade de se encontrar objetivos, em um mundo dominado pela técnica. Enquanto que a matéria do poeta épico é o engrandecimento das experiências, da tradição oral, do passado e das origens de um determinado povo, a matéria do romancista é totalmente oposta, uma vez que reflete a descrença

total do homem moderno frente aos ensinamentos advindos da tradição do passado. Ainda de acordo com Walter Benjamin (1985, p. 54), o romancista “é o mudo, o solitário”, aquele que está em constante desacordo com o mundo e a existência.

O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. A distância que separa o romance da verdadeira epopeia pode ser avaliada se pensarmos na obra de Homero ou Dante. A tradição oral, patrimônio da epopeia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. (BENJAMIN, 1985, p. 54-55).

De acordo com Bakhtin (1998), a base do romance repousa na experiência pessoal, e esta experiência destrói a distância épica que separa o homem da história. Os grandes feitos e as conquistas são transpostos para o mundo cotidiano e os grandes heróis são substituídos pelo homem comum, que passa a ser agente do seu destino e passa a problematizar as instâncias que sempre exerceram autoridade sobre sua existência. Em outras palavras, o romance efetua uma espécie de abaixamento do mundo épico. O tom sublime e grandioso da épica é substituído por um discurso crítico, por uma avaliação sóbria da realidade. Segundo as palavras de Bakhtin (1998, p. 425), “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação”.

A própria estrutura do gênero literário romance apresenta-se como contrária à épica, pois, conforme Bakhtin (1998, p. 417), “o romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer (...)” e “o romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado” (BAKHTIN, 1998, p. 417).

Nas palavras de Lukács (2007, p. 57) o mundo épico “é apenas a utopia concretamente imanente da hora histórica”, sendo sua existência viável somente no passado, enquanto construção e concepção idealizada de mundo perfeito, harmonioso e acabado. O romance, por sua vez, testemunha e apresenta um mundo imperfeito, incompleto, onde atua um herói resignado com sua própria existência. O herói do romance está sempre em busca de algo, é um sujeito sempre incompleto, que já não conta com o destino nem muito menos com o auxílio dos deuses para encontrar abrigo em sua jornada.

O romance do século XX, produzido em um período de transição entre a modernidade e a pós-modernidade, tempo permeado por intensas transformações culturais e sociais, caracteriza-se por desconstruir os mitos, por questionar as grandes narrativas homogeneizadoras, como aponta Lyotard (1979), instalando, desta forma, um sentimento de descrença geral e de melancolia perante as propostas da religiosidade, das ciências e dos discursos nacionais de unificação e crescimento, por exemplo.

De acordo com Adorno (2003), após o Holocausto e todos os genocídios praticados no decorrer do século XX, na arte, não é mais possível uma observação imparcial e realista da sociedade e dos acontecimentos históricos. Ainda de acordo com Adorno (2003, p. 57), no mundo moderno, castigado pela catástrofe e pelo trauma cotidiano, o romance transforma-se em uma espécie de *epopeia negativa*, representativa da “reificação de todas as relações entre os indivíduos” e do esvaziamento de experiências comunicáveis, causadas pela violência e pela opressão.

Os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhos de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo (...). Essas epopeias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade (...). (ADORNO, 2003, p. 62).

Ainda de acordo com Adorno (2003), a *epopeia negativa* de nosso tempo é representada, ainda no século XIX, pelas obras de Dostoiévski, repletas de dilemas morais e existenciais, pelas parábolas de Kafka e pelos criptogramas épicos de James Joyce, cujos protagonistas, criaturas do *seu tempo*, enfrentam a realidade e apresentam o lado fragmentado e sombrio das relações humanas. No mundo contemporâneo, a única epopeia possível é aquela que apresenta um mundo decaído, formado por seres que se debatem no anonimato, resistindo com suas vidas baças à passagem do tempo e à opressão dos governos e instâncias reguladoras da existência humana.

Jean-Yves Tadié (1992), ao analisar a evolução e as particularidades do gênero romance no decorrer do século XX, aponta que as figuras anônimas e os anti-heróis, os sujeitos sempre deixados à margem do paradigma narrativo e

histórico dominante, passam a ocupar uma posição de centralidade, de protagonistas. O herói exemplar, modelo de comportamento e representante de um passado absoluto, portador das origens nacionais, no decorrer do violento século XX sucumbe, é substituído pelo homem comum e pelos seus pequenos feitos que fazem a engrenagem da história girar, atuando nos seus bastidores.

(...) no decorrer do século, a significação da palavra “herói” muda, ao mesmo tempo que a técnica de apresentação. O herói heróico, o que vem de Homero ou de Vergílio, que atravessa os romances da Távola Redonda ou ornamenta com o seu prestígio o amor de Madame de Clèves, o herói que transforma Paris, e a França, como Rastignac ou De Marsay, como “sua Excelência Eugène Rougon”, como a encarnação do mito de Napoleão nos romances de Hugo, de Stendhal e, para a Rússia de Tolstoi, esse herói morre no século XX. (TADIÉ, 1992, p. 69).

Lobo Antunes se encaixa em toda uma tradição literária e elege como elementos centrais de seus romances os ex-combatentes, os anti-heróis, aqueles que não se encaixam na mitologia imperial, que desempenham o papel de fantasmas, pois assombram o novo tempo pós-imperial português. Ainda de acordo com as palavras de Tadié (1992, p. 71), “Os *pobre diabos*, os anti-heróis, os esmagados e os deixados-por-conta da história são em grande número no romance do século XX. Este herda-os de Balzac, de Dickens, de Flaubert, de Dostoievski, de Zola (...)”.

Na visão de Inês Cazalas (2011, p. 51), a obra de Lobo Antunes realiza constantes movimentos de afastamento e de aproximação da tradição literária e dos modelos de constituição do gênero romanesco. Seus romances, na visão da autora, “em virtude da multiplicidade de personagens e da diversidade dos meios sociais que alcançam (...)” aproximam-se, muitas vezes, de Tolstói e Balzac, no que se refere à ambição “de criar um universo autónomo (...)”, uma espécie de “micro-sociedade através do entrecruzar de diversas vidas.” (CAZALAS, 2011, p. 51). Por outro lado, em seus romances, Lobo Antunes realiza um diálogo, uma espécie de afastamento e releitura da tradição literária advinda dos romances oitocentistas, no sentido de que seus protagonistas são sempre seres desprovidos de grandiosidade, medíocres, sujeitos considerados fora dos padrões da sociedade burguesa e capitalista.

Contudo, esta aproximação deve desde logo ser atenuada: as personagens antunianas, seres medíocres que levam vidas baças, parecem estar desprovidas da exemplaridade e das qualidades excepcionais que caracterizam os heróis dos grandes romances oitocentistas, impelidos a uma pesquisa simultaneamente social e moral. (CAZALAS, 2011, p. 52).

A ficção antuniana, muitas vezes pode ser caracterizada, assim, como uma espécie de antiromance, uma vez que a matéria principal de suas narrativas trata-se da falência das instituições e discursos que participam da constituição identitária do indivíduo e, por tabela, da constituição e manutenção da mitologia da nação portuguesa. Suas narrativas apontam o declínio da moralidade do ser humano, os efeitos da corrupção ética, o lado obscuro e traumático das relações familiares e o seu papel muitas vezes autoritário na formação do indivíduo no decorrer da infância.

Ainda de acordo com Inès Cazalas (2011, p. 52), “ao escrever sobre os destinos insignificantes de anti-heróis (...)”, a ficção antuniana “inscreve-se na tradição anti-romanesca inaugurada por Flaubert (...) e cultivada por Zola (...)”. O romance antuniano, então, novamente aproxima-se da tradição romanesca para em seguida se afastar, para dar luz a um romance inferior, típico do tempo de caos e fragmentação do século XX, realizando, assim, um abaixamento do tom grandioso que a prosa oitocentista concedia ao homem, uma vez que “nestes escritores, a evocação de vidas banais caminhava lado a lado com uma estética da plenitude (...)” (CAZALAS, 2011, p. 52).

Em Lobo Antunes, tudo é transformado em miséria, o homem é sempre condenado a uma derrota irreversível frente a uma realidade opressora. No romance antuniano, principalmente tendo em vista a figura do ex-combatente, o homem se vê condenado pela opressão da tradição nacional, refém do seu passado. O ex-combatente é assim, sempre o anti-herói, o sujeito antiépico, que caminha em círculos, preso às memórias e dores do passado e que não logra assimilar-se com sua sociedade e sua nação após ter vivido sob o jugo da opressão salazarista e ter vivenciado as devastadoras experiências da Guerra Colonial.

Em Lobo Antunes, (...) escrever sobre personagens cuja existência nada tem de romanesco motiva precisamente a criação do romanesco enquanto conjunto de acontecimentos “inesperados” e “múltiplos” (...). Trata-se, porém, de um romanesco inferior que se define como um fantasma trivial (...) (CAZALAS, 2011, p. 53).

Na *Trilogia da aprendizagem*, em poucas oportunidades é mencionado o nome do protagonista – António -; em *Fado Alexandrino* e em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, sucede o mesmo. A literatura promove desta forma uma espécie de reviravolta do plano dominante, invertendo o discurso e a mitologia camoniana, pois no lugar dos grandes nomes, quem faz a história do país são os sujeitos anônimos, os combatentes, marcados pelo signo da exclusão e do apagamento.

Em relação a esta espécie de desaparecimento do herói clássico, épico, no romance no decorrer do século XX, Jean-Yves Tadié (1992) comenta que após um breve período de ânimo do herói após a Primeira Guerra Mundial, em 1914, o herói não resiste aos efeitos devastadores da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), uma vez que a experiência dos campos de concentração nazistas, o extermínio em massa, a devastação de cidades e a detonação das duas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, no Japão, são acontecimentos responsáveis por revelar o lado obscuro da existência humana, responsáveis por uma espécie de fragmentação, diluição e apagamento do homem e de sua existência. No século XX, marcado por guerras e genocídios, o ser humano alcançou o inglório feito de ser capaz de produzir tecnologias, bombas, armas e métodos de extermínio capazes de acabar com o planeta e levar a própria espécie à aniquilação total.

O romance de aventuras, o melodrama, tinham conhecido, desde sempre, o herói que se desloca sob um nome falso, ou sem nome. Ulisses, na *Odisséia*, não tem nome para os pretendentes que vai matar, nem de início Jesus Cristo, depois da ressurreição, para os discípulos de Emaús. A revelação do nome tem qualquer coisa de sagrado, que, partindo dos livros santos, atravessa a epopeia, o teatro (é conhecida a importância dos reconhecimentos no final das comédias, de Roma a Beaumarchais), para chegar a Wilkie Collins (*No Name*) e a Jules Verne (*Famille sans nom*). No século XX, o nome perdido nunca mais é reencontrado. (TADIÉ, 1992, p. 64).

Esse apagamento, esta perda do nome próprio e da identificação, característica no romance do século XX e muito presente na ficção de Lobo Antunes, representa como o homem é esquecido e tornado anônimo perante a história e perante as formas de poder e dominação que regem as sociedades. O fato de o combatente antuniano ser um sujeito anônimo, deslocado para as margens e para o entre-lugar da sociedade e da história portuguesa demonstra que a violência

e os traumas irradiados pela Guerra Colonial e pela opressão do regime do Estado Novo de Salazar reduzem e estigmatizam o indivíduo e sua identidade.

É a identificação, a generalização, que permite semelhante anonimato: todo o leitor é como este desconhecido que diz *eu*, transforma-se nesse *eu*. É aspirado pelo vazio da ausência nominal (...). Não o vemos como não vemos também a nós próprios (sem espelho) (...). Mas se este fantasma sem nome somos nós próprios, também nós nos não chamamos pelo nosso nome (TADIÉ, 1992, p. 65).

Como comenta Cristina Robalo Cordeiro (1997, p. 111-112), os romances surgidos na pós-modernidade exercitam uma nova configuração dos personagens em relação ao romance tradicional, uma vez que “rejeitam (...) o desenho da personagem como cristalização de um carácter e polo aglutinador da acção”, transformando-o, muitas vezes, em um sujeito minimamente ou nada caracterizado, símbolo de um tempo de ruína dos grandes discursos homogeneizadores da sociedade e herdeiro de um tempo permeado pela barbárie e pelas catástrofes. Segundo as palavras de Cordeiro (1997), no romance pós-moderno:

(...) se pratica a morte do sujeito, plasmado num molde existencial que o vestia de acordo com o figurino sociológico e psicológico tradicional, e o renascimento de outro ser obsessivamente mais presente e cuja essência se busca a cada instante, num contraditório pendor para o apagamento e a diluição de contornos (em universos romanescos que recusam a clara e inequívoca individuação – e identificação – e a ancoragem espaço-sociológica) (...) (CORDEIRO, 1997, p. 128).

O combatente, o soldado descaracterizado que circula nos romances de Lobo Antunes representa um desafio ao modelo épico camoniano da identidade e da mitologia lusitana, uma vez que ele promove um rebaixamento das glórias nacionais, invertendo o valor das grandes conquistas e aproximando Portugal do vazio deixado na sociedade pela Guerra Colonial e pelo salazarismo. A literatura antuniana que tematiza os efeitos da guerra conduz o leitor, aos arrastos e de maneira cambaleante, a uma imparável descida às profundezas do império português. A jornada agônica e desesperançada do ex-combatente em seus romances torna-se, assim, uma jornada antiépica, responsável pela revelação dos lados obscuros da história e da identidade nacional.

A literatura antuniana que tematiza a Guerra Colonial é antiépica, na medida em que assinala um irreversível desencontro entre o homem e sua identidade, suas crenças e sua pátria. Os romances de Lobo Antunes são sintomáticos de um tempo

onde os gestos de grandeza e elevação não fazem mais sentido, um tempo de ruínas onde o combatente, como uma espécie de fantasma, perambula arrastando consigo os grilhões de uma história imperial de cinco séculos, permeada pela opressão e pela violência.

Na visão de Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 400), a obra de Lobo Antunes mantém uma relação excepcional com a imagem do herói, sobretudo aquela oriunda dos mitos clássicos formadores do mundo ocidental, uma vez que “certos tópicos, temáticos ou situacionais, que são frequentes na sua ficção, podem ser entendidos como avatares dessas componentes fundamentais da herança clássica”.

Na ficção antuniana, o combatente português desempenha o papel de um falso avatar, um representante decadente da mitologia épica nacional, uma espécie de fantasma, imagem opaca do que deveria ser o homem português ideal, imaginado e revivido ao longo de cinco séculos na identidade nacional. A ficção de Lobo Antunes, em local dos grandes lances épicos, posiciona no centro do palco a atuação banal do homem comum, que enfrenta cotidianamente o absurdo do mundo contemporâneo.

A excepcionalidade heroica que encontramos nos mitos clássicos alia-se, pois, em Lobo Antunes, ao protótipo do viver comum, que é, aliás característica da sua ficção, predominantemente virada para seres de existência rasteira, próximos da insignificância e da banalidade. É nisso que são representativos do humano, tornando-se cada indivíduo o herói do mundo que se centra em si próprio. Nessa medida, a insignificância aproxima-se de formas várias da dignificação filosófica da falta de sentido, entre as quais a do sentimento do absurdo; e talvez esta seja uma das razões pelas quais os mitos clássicos que apontam na sua obra se remetem no discurso a um plano de secundaridade (SEIXO *et al*, 2008, p. 401).

Como comenta Ana Paula Arnaut (2009), nos romances antunianos, ao invés de figuras épicas e grandiosas, encontramos representado o lado sombrio e cinzento de sujeitos anônimos, representantes do homem comum. A ficção antuniana, deste modo, apresenta-se como uma espécie de épica do banal, local de representação dos excluídos da história portuguesa. Ainda segundo a autora,

Não admira, pois, que da globalidade dos universos humanos apresentados na ficção de António Lobo Antunes ressaltem um tom e uma cor absolutamente cinzentos, sombrios: nada de criaturas místicas, míticas ou feéricas – felizes e contentes com a vida – apenas sombras curtas de gente quase morta, cujas cinzas não são sopradas pelo vento mas pelo modo como o mundo – texto dos romances se vai fazendo ouvir e as vai fazendo falar (ARNAUT, 2009, p. 52).



Como comenta Anna Kalewska (2000, p. 383), “no anti-épico mudou drasticamente o projecto do homem e de Deus, sendo o divino ‘feito’ à imagem do humano, em subversão total à ordem do mundo consagrada pela revelação da palavra de Deus.” Ao analisar-se a representação do combatente na ficção de António Lobo Antunes percebe-se, então, que ele é um sujeito antiépico, pois ao considerar a sua jornada de perdição e de contestação à mitologia nacional portuguesa, conclui-se que “estamos perante a epopeia [...] da pequenez do homem e dos intentos que leva e da falta de metafísica, de um Logos, de um elemento espiritual” (KALEWSKA, 2000, p. 383).

### **3.3 A última viagem das caravelas: o antiépico na ficção antuniana**

#### **3.3.1 Trilogia da aprendizagem**

Os três primeiros romances de Lobo Antunes são intensamente marcados pelo tom autobiográfico. Diversas coincidências entre o autor e o protagonista das narrativas podem ser apontadas, a começar, principalmente, pela utilização do nome, da profissão da medicina e pelas inúmeras correspondências de ordem familiar e pessoal. Nos romances, Lobo Antunes constrói um eu-narrador que faz uma espécie de desabafo, denunciando a traumática experiência da Guerra Colonial e o profundo estado de depressão em que ele se encontrava após o regresso de Angola.

Nas três narrativas, a consciência e o discurso do médico protagonista perambulam entre o passado da guerra e as memórias da infância, vivida junto dos pais e dos irmãos no bairro de Benfica, em Lisboa, onde o autor nasceu e foi criado. A infância<sup>7</sup> surge como ponto central na obra<sup>8</sup> de Lobo Antunes, uma vez que se

---

<sup>7</sup> Em suas crônicas a abordagem autobiográfica surge de maneira predominante. A questão da infância trata-se de tema recorrente.

<sup>8</sup> Em praticamente todos os romances de Lobo Antunes a instituição familiar, que deveria ser centro de amparo e segurança do indivíduo, apresenta-se desagregada. A infância, na maioria dos casos, em virtude de se consolidar em meio a um núcleo fragmentado, surge, muitas vezes, como traumática e mal resolvida, influenciando, assim, diretamente na constituição da identidade dos personagens durante toda a vida. Como exemplo de romances em que a questão da família e a infância são abordados com mais ênfase temos *Auto dos danados* (1985); *O esplendor de Portugal* (1997); *O manual dos inquisidores* (1999); *O arquipélago da insónia* (2009) e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017).

mostra presente durante toda a carreira literária. Em suas narrativas, inúmeros personagens sempre mantêm uma relação conturbada, e muitas vezes traumática, com o passado familiar e com as memórias do tempo de infância. Através da recordação dos tempos de criança, o protagonista da *trilogia* questiona o poder centralizador, e, muitas vezes, de certa forma ditatorial das instituições que lhe moldaram o caráter, apontando, assim, o núcleo familiar e a autoridade dos pais como polos concentracionários da existência humana.

A evocação da infância que cada eu narrador processa – feita, normalmente, em conexão com membros da família ou figuras significativas para as personagens – está, em geral, relacionada a passados traumáticos, a um cotidiano repleto de pequenos dramas, frustrações, mortes e abandonos, evidenciando que a infância em Lobo Antunes apresenta-se como lugar do desamparo, da orfandade, da impossibilidade e da dor (...). O *leitmotiv* que cada personagem adulta entoa relaciona-se, significativamente, à infância ou, antes, a uma perda ou evento negativo processado nessa etapa da vida (...) (FRANCISCO, 2011, p. 14).

A guerra e sua opressão se desdobram e expandem para todas as outras formas da existência, minando o conceito de família, de infância, e de pátria e, principalmente, fragmentando a própria concepção de “eu” individual. Lobo Antunes, em seus romances, tende a questionar e desconstruir, através dos mecanismos da ficção, todas as instituições normalizadoras do indivíduo, marcantes do período da modernidade, como a família e a profissão, que foram abaladas pela catástrofe da guerra e pela opressão do Estado Novo em Portugal.

A família surge, nos três primeiros romances, como uma espécie de prolongamento do ambiente ditatorial vivido em Portugal. O protagonista apresenta-se como um homem que vive sempre assombrado pelas exigências familiares e pela criação e educação rígida e moralizadora que recebeu quando criança. O sonho de ser escritor, por exemplo, foi abafado pela exigência paterna de cursar medicina, de ter de seguir os passos da família. Muitas vezes o protagonista mostra-se resignado com sua vida atual por ter sido condicionado a tomar escolhas, e, muito da sua depressão deve-se ao fato de que ele julga ser incapaz de atingir as metas impostas pela família e pela sociedade, pois não consegue consolidar uma carreira de sucesso na área clínica, ao contrário do pai e do irmão mais novo, João, e também porque sua família está desfeita, separado da esposa e das duas filhas.

As relações familiares apresentam-se na obra de António Lobo Antunes como condicionantes e, em muitos dos romances, determinantes da crise ou percurso constituinte da matéria-prima de cada um deles. De um modo geral, desagregada ou em desagregação, a sua configuração é, nos primeiros romances (até CI), de matriz claramente autobiográfica, a da família nuclear constituída pelo protagonista, em situação de perda e desconcerto (...) (SEIXO *et al*, 2008, p. 250).

Na *trilogia*, acompanha-se o drama de um homem que está em completo desacordo com sua existência e que questiona o passado e o presente, sendo incapaz de demonstrar amor e afeto pela esposa e pelos familiares. A experiência da guerra torna-se uma descida sem fim ao inferno da existência humana e da depressão. É com a partida para a guerra que o médico passa a tomar consciência sobre a realidade opressora em que vivia e na qual estava submetido seu país.

*Memória de elefante* marca a estreia de António Lobo Antunes no cenário literário e, logo após sua publicação, conforme Maria Alzira Seixo (2002, p. 15), alcançou um “retumbante êxito junto do público e da crítica, e logo fez recair sobre o autor, então com trinta e sete anos, uma acentuada popularidade”. Através de uma “escrita sacudida” (SEIXO, 2002, p. 15) e de uma narrativa expressiva, repleta de variados níveis de referências culturais, o romance “desenvolve uma pungente consideração da existência” (SEIXO, 2002, p. 15), questionando, através da voz de um médico psiquiatra, ex-combatente retornado de Angola, a profissão e o exercício da psiquiatria em um cotidiano marcado intensamente pela dolorosa experiência da Guerra e pela fragmentação que a mesma causou em sua vida pessoal.

No romance, onde oscila a narração entre a terceira e a primeira pessoa, acompanha-se a jornada do médico psiquiatra durante um dia de trabalho, desde a parte da manhã, quando chega ao Hospital Miguel Bombarda em Lisboa, instituição psiquiátrica onde exerce suas funções profissionais, até a madrugada do dia seguinte, quando já se encontra em sua casa, no Monte Estoril, na companhia de uma prostituta que conheceu ocasionalmente em um cassino da cidade quando para lá se dirige à noite ao final de seu expediente.

Divorciado da esposa e afastado do convívio diário com as duas filhas, ainda crianças, com quem mantêm um contato superficial aos finais de semana, vive uma rotina melancólica devido ao fato de ter se auto isolado dos amigos e dos familiares. Tenta conciliar seu trabalho no hospital com uma vida atormentada pelo sentimento de solidão e pela incapacidade de retomar e pôr em prática seus projetos e sonhos da juventude que foram abandonados com o passar do tempo, como consolidar a

escrita e a carreira literária ou manter relações sólidas com a família. No seu próprio dizer, “o campo dos projectos que se não realizam nunca era um pouco a sua pátria, o seu bairro (...)” (ANTUNES, 2009, p. 76).

Desde que se separara da mulher cinco meses antes que o médico morava sozinho num apartamento decorado de um colchão e de um despertador mudo imobilizado de nascença nas sete da tarde, malformação congênita do seu agrado por detestar os relógios em cujo interior de metal palpita a mola taquicárdica de um coraçãozinho ansioso. (...) De roupa espalhada no soalho o médico aprendia que a solidão possui o gosto azedo do álcool sem amigos, bebido pelo gargalo, encostado ao zinco do lava-loiças. E acabava por concluir, ao repor a rolha com uma palmada, assemelhar-se ao camelo recheando a sua bossa antes da travessia de uma longa paisagem de dunas, que teria preferido nunca conhecer (ANTUNES, 2009, p. 18-19).

Em *Memória de elefante*, a solidão confere o tom que permeia toda a narrativa. O médico é um homem que busca inutilmente reconciliar-se com a existência anterior à guerra. Muitas vezes o protagonista anseia por retornar a uma espécie de estágio *pré-existência*, para que possa alcançar alguma forma de reatar a vida. A relação com a mãe, na infância e já na idade adulta, passa a ser reavaliada. A incapacidade de comunicarem os sentimentos mutuamente é algo que lhe perturba ao refletir sobre o assunto; ele compara a situação depressiva atual em que vive a um fracasso, culpando-se, assim, de ser uma espécie de *mau filho* desde a hora do nascimento, consolidação da própria existência.

Minha velha, pensou ele, minha velha-velha nunca soubemos entender-nos bem um com o outro: logo à nascença te quase matei de eclampsia, tirado a ferros de ti, e segundo a tua perspectiva tenho caminhado pelos anos de trambolhão em trambolhão a caminho de uma qualquer mas certa desgraça derradeira. (...)

Herdei talvez de ti o gosto do silêncio, as sucessivas barrigas não te consentiram o espaço de me amares como eu necessitava, como eu queria, até que ao darmos pela existência a frente um do outro, tu minha mãe e eu teu filho, era tarde demais para o que, na minha forma de sentir, não tinha havido. O gosto do silêncio e o fitarmo-nos como estranhos separados por distância impossível de abolir, que pensarás de facto de mim, da minha vontade informulada de te reentrar no útero para um demorado sono mineral sem sonhos, pausa de pedra nesta corrida que me apavora e que do exterior se me diria imposta, enfrenesiado trote de angústia na direção do repouso que não há. (ANTUNES, 2009, p. 58-59).

O romance, na visão de Maria Alzira Seixo (2004), descreve a tentativa desesperada do médico protagonista em reatar sua ligação com a família, a profissão e a esposa. A ida para a guerra na África desordenou sua identidade, desligando-o violentamente da vida cotidiana. A partir da viagem para a África, o

médico vê sua vida transformada, sentindo-se incapaz de expressar seus sentimentos e angústias. Esta jornada de tentativa de readaptação pode ser lida como uma espécie de calvário interminável. Ainda de acordo com Seixo, a intriga romanesca de *Memória de elefante*:

(...) consiste em condensar, com esforço amargo e algum júbilo criativo, a densidade da vida num único dia da existência, que se descreve a par e passo, como os passos da cruz de um incrédulo nostálgico de uma ligação a qualquer coisa – seja a família, a cidade, o Tejo, a infância, a arte, a mulher, as filhas, outras mulheres, amigos, ou uma consciência apaziguada na relação com o passado recente. Este passado é o da guerra colonial, revelação inesperada da opressão bárbara e do absurdo de existir que por toda a parte descobre, e em que participa também. É ainda o passado de um casamento de amor, que se desfez inexplicavelmente no regresso de Angola, com remorso pungente sem remissão. (SEIXO, 2010, p. 341-342).

O metafórico título do romance remete à memória como algo incapaz de ser contornado. O elefante, como se sabe, é um animal que possui, por principal característica, a memória extremamente apurada, sendo capaz de recordar com exatidão os locais por onde tenha passado durante a vida. O protagonista assemelha-se, desta forma, metaforicamente, a um elefante solitário, alguém que percorre os caminhos da vida sem jamais conseguir se desvencilhar do peso do passado, um passado assombrado pela conturbada experiência da guerra, evento no qual foi forçado a participar e que acabou se consolidando como traumática revelação da violência humana. Este passado pode ser lido também como uma intensa incapacidade de se conectar com a família e com seus próprios sentimentos, deixando-o, desta forma, como uma espécie de animal desabrigado, um elefante isolado em um mundo que desconhece.

Em *Memória de elefante* “o herói está sempre em busca, mas não encontra nada a que possa se apegar” (GOMES, 1993, p. 58), uma vez que após a experiência da Guerra Colonial, “a idealidade esvaziou-se” (GOMES, 1993, p. 58), e a retomada de uma essência original, abalada pela violência e pelos traumas da guerra, “é impossível (...) de concretizar através de imagens sólidas” (GOMES, 1993, p. 58). Este desencanto e esvaziamento que dominam a existência do protagonista justificam sua “ironia cáustica, destrutiva” (GOMES, 1993, p. 58), uma vez que todas as certezas e possibilidades encontram-se bloqueadas.

Em meio à solidão, o médico sentia-se cada vez mais afastado do mundo a que um dia pertenceu. A incapacidade de reatar a rotina deixada em Portugal antes

de ir para a guerra na África, torna-o um sujeito que perambula sem ter um porto de chegada. A única coisa que ainda o ligava à vida cotidiana era a imagem das duas filhas, partes de si que atestavam sua existência material. “As filhas, o bilhete de identidade e o lugar no hospital ancoravam-no ainda ao quotidiano mas por tão finos fios que prosseguia pairando, sementinha peluda de sopro em sopro, a hesitar.” (ANTUNES, 2009, p. 76).

A solidão do protagonista da *Trilogia da aprendizagem* é desencadeada pela traumática experiência da Guerra Colonial que pulveriza as esperanças e os projetos de futuro. De acordo com Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 228), toda a produção literária de António Lobo Antunes é marcada por uma certa vertente do existencialismo, que liga-se diretamente ao conceito de que “o mundo é, então, indecifrável no seu todo, surgindo do nada, sem fundamento, absurdo, podendo ser percebido tanto pela angústia como pela liberdade”.

Em Lobo Antunes, predomina a angústia pós-moderna que assombra o ser humano após a II Guerra Mundial, quando todas as promessas de evolução científica, moral e social são destruídas pela barbárie. O existencialismo liga-se à noção de provisório instaurada em Portugal no período do salazarismo e da Guerra Colonial, uma vez que lança a dúvida de que, desfeito o império e o regime ordenador do Estado Novo, para onde deveria o homem direccionar-se?

De facto, uma das tensões que perpassa em toda a ficção de ALA é a efectividade da vida, ou seja, a certeza material de se estar vivo versus a impossibilidade de compreensão e de conhecimento dessa mesma vida como um todo racionalizável. Na obra do autor, o ser atravessa a sua actualidade efectiva avançando pelo irreconhecimento traumático de si mesmo; parece ter uma necessidade de familiaridade afectiva para com o mundo que, entretanto, lhe responde por um silêncio impenetrável, por impulsos enigmáticos e por conteúdos esvaziados. O leitor assiste, então, a este processo doloroso e difícil, o ser-se entranho à sua própria vida, a que se pode dar o nome de sentimento do absurdo pelo fosso criado entre a consciência da personagem e a experiência da realidade circundante. (...) O leitor lê, nestes romances, as angústias, as incertezas, as hesitações, as tentativas infrutíferas de compreensão dos acontecimentos e, afinal, uma das constatações tipicamente existencialista, a da impossibilidade de constituir o mundo em unidade. (SEIXO *et al*, 2008, p. 228-229).

Após o expediente no hospital psiquiátrico e uma breve passagem por uma consulta com um dentista, o protagonista passa a perambular por Lisboa, visitando locais que marcaram sua memória. Com saudades das filhas, vai à saída da escola para vê-las escondido. Nesta jornada que empreende pela cidade, ele não encontra

paz e nenhum elo afetivo que o ligue a alguma memória acolhedora e positiva do passado e, nas suas andanças, acabava sempre por chegar ao cais, local que assinala sua conturbada partida para a guerra em Angola.

De modo que nas tardes livres cavalgava o pequeno automóvel amolgado e procedia com método à verificação da cidade, bairro por bairro e igreja por igreja, em peregrinações que terminavam invariavelmente na Rocha do Conde de Obidos, da qual largara um dia para a aventura imposta e com quem mantinha, apesar de tudo, a intimidade respeitosa e masoquista que as vítimas reservam aos carrascos reformados. (ANTUNES, 2009, p. 83-84).

*Os cus de Judas*, apontado por Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 91) como um romance “violento e iconoclasta, (...) constitui um dos primeiros testemunhos literários sobre a guerra em África” e “reproduz uma imagem definhada do Estado Novo que, no exercício fascista do poder, enviou para morrer gente de todos os pontos do País” (SEIXO *et al*, 2008, p. 91). Segundo romance de Lobo Antunes e, certamente um dos mais famosos e polêmicos de toda a sua obra, a narrativa logo lhe conferiu fama no cenário português ao tratar, através de uma linguagem agressiva e de um discurso quase que labiríntico, a questão dos traumas causados pela Guerra Colonial.

O romance segue a tendência de *Memória de elefante* de explorar a situação melancólica e degradada em que o médico protagonista se encontra após o regresso de África, apontando a guerra como responsável por desconstruir sua existência e identidade. A narrativa, ainda de acordo com as palavras de Seixo *et al* (2008, p. 92), caminha “entre um passado que abrange a infância mítica, a juventude destroçada pela inserção abrupta na guerra colonial e o regresso de África, repleto de fantasmas assustadores”.

A ação narrativa desenvolve-se no período de uma noite, quando, durante o encontro com uma mulher em um bar de Lisboa, o protagonista desabafa sobre a infância e relembra os horrores da guerra. Após deixarem o bar, já durante a madrugada, a narrativa prossegue na casa do médico, até o amanhecer do dia seguinte. Em *Os cus de Judas* ocorre o predomínio de uma narração em primeira pessoa, que transforma o romance em uma espécie de monólogo deprimido que oscila constantemente entre passado e presente. De acordo com Elisabete Peiruque (2011, p. 115), *Os cus de Judas*, através de “sua linguagem, aparentemente ilógica, vai trazendo retalhos da experiência, fora da ordem temporal”, revelando, assim, por

meio de uma escrita labiríntica, “a negação dos direitos humanos e da igualdade (...) em cada página” (PEIRUQUE, 2011, p. 115).

Em *Os cus de Judas*, o médico lança severas críticas à instituição familiar como um modelo social que de certa forma colaborou e foi conivente com o ambiente opressivo do Estado Novo de Salazar. A família aparece como uma espécie de metáfora do salazarismo, pois vê com bons olhos sua partida para a guerra e entende que esta seria uma oportunidade para que ele se tornasse verdadeiramente homem, um portador e representante digno do passado glorioso e da história de conquistas da nação portuguesa.

As tias avançavam aos arrancos como dançarinas de caixinha de música nos derradeiros impulsos da corda, apontavam-me às costelas a ameaça pouco segura das bengalas, observavam-me com desprezo os enchumaços do casaco e proclamavam azedamente:

- Estás magro

como se as minhas clavículas salientes fossem mais vergonhosas que um rastro de baton no colarinho. (...). As tias instalavam-se a custo no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigranas de crochet, 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.

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canastra, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto (...). (ANTUNES, 2010, p. 12-13).

O narrador ironiza o passado conservador e a tradição familiar, e sente-se injustiçado por viver sob o peso da imagem dos antepassados. As tias, surgem como portadoras de autoridade e guardiãs da memória familiar e, segundo o seu solene veredicto, o médico precisava ainda se adequar, tornar-se um homem de verdade, digno da tradição guerreira da família. Sua imagem acanhada de um jovem adulto soa como uma espécie de fraqueza, algo que precisava e seria consertado com sua participação no exército, espaço concentracionário associado à imagem da masculinidade exemplar.

O embarque para Angola para a participação na Guerra Colonial era visto pela família como uma espécie de metamorfose, onde o jovem inexperiente seria transformado em um guerreiro, em um homem. A imagem de Salazar, o “obreiro da Pátria” e defensor da mitologia lusitana, mantinha-se sempre presente no seio



familiar, ao ponto em que, ironicamente, até mesmo um quadro que representava a Revolução Francesa fosse extraditado para um canto obscuro do sótão da casa a fim de que não contaminasse o ambiente purificado pelo fascismo e pela adoração de um modelo social desigual, mantenedor dos privilégios e das estratificações de classe.

O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. A Pide prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia (...). O desenho que representava o povo em uivos de júbilo ateu em torno de uma guilhotina libertária fora definitivamente exilado para o sótão, entre bidés velhos e cadeiras coxas, que uma fresta poeirenta de sol aureolava do mistério que acentua as inutilidades abandonadas. 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 anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte. (ANTUNES, 2010, p. 13-14).

A ida para a África representa o começo do fim do império colonial português e marca também o início do período de transformação profunda pelo qual o protagonista iria passar durante os vinte e sete meses em que esteve nos campos de batalha. A viagem para África desempenha um fluxo no imaginário e na identidade individual e coletiva da nação portuguesa, pois, a partir desta viagem, a visão que o combatente tem de si próprio, da sua família e, principalmente do seu país, passa por severas reconsiderações, uma vez que a guerra fragmenta todos os polos da existência humana.

Conforme Margarida Calafate Ribeiro (2004), essa viagem de barco para o continente africano não se processa da mesma forma de quando as caravelas largavam da barra do Tejo, em Lisboa, para encarar os perigos dos oceanos em busca das especiarias e das terras do Novo Mundo. O barco que parte levando os soldados para a Guerra Colonial trata-se de uma espécie de barco fantasma, que transporta no seu interior, ao invés de sonhos épicos de conquista e expansão, signos de morte e de derrota do anacrônico império português, que sacrifica seus jovens em nome da manutenção de uma ideologia arcaica e desumana. Em *Os cus de Judas*, a imagem do barco, objeto vivo no imaginário nacional, é ressignificada, uma vez que, desta vez, além da travessia do Atlântico, está imposta uma travessia pelo esvaziamento da existência nacional.

A inversão da função do barco no imaginário nacional, a que assistimos nesta última partida da barra do Tejo, e que a literatura portuguesa vinha anunciando, é, em *Os cus de Judas*, assumida tragicamente, como aliás em muita outra literatura da guerra que descreve esta partida. (...). Nele estão seres “agonizantes em suspenso”, rumo a uma morte anunciada na defesa da “grande casa portuguesa”, que o sentido da viagem do barco (de Portugal para África) pretendia eternizar, mas cujo esvaziamento encontra o seu espelho na imagem de uma Lisboa suspirando agonizante pelos seus “heróis do mar” e na “pequena casa portuguesa” (...), pré-anunciando o fim da casa por esvaziamento. (RIBEIRO, 2004, p. 267).

O embarque não acontece nos moldes dos antigos navegadores e conquistadores portugueses, pois, desta vez, a viagem não é de conquistas, mas sim de tomada de consciência. Essa nova empreitada lusitana ressignifica os *Lusíadas* e a mitologia camoniana presentes na identidade nacional, pois ao contrário de engrandecer a pátria, o combatente acaba tornando-se um sujeito desfigurado e esvaziado em termos identitários. O embarque e a viagem não se dão no sentido de libertação, mas ao contrário, apresentam-se como uma morte coletiva, como a morte do império e da juventude de milhares de jovens. O barco que parte de Lisboa em direção a Angola, ao invés de levar os heróis da pátria e do mar, pode ser visto como uma espécie de “sarcófago nacional” (RIBEIRO, 2004, p. 267-268), repleto de vidas e de sonhos despedaçados.

A chegada em Angola começa a despertar um sentimento de estranhamento no médico protagonista, que, de imediato, sente-se estrangeiro, abandonado nesse novo espaço. *Os cus de Judas* marca o encontro do homem português, europeu e ocidental com os territórios misteriosos do império. A chegada ao continente africano faz com que o médico protagonista tome consciência de que ele pertence a um país pequeno, pois o mesmo sente-se intimidado pela força da natureza e da vastidão de Angola, que, de certa forma o reprime e o faz refletir criticamente sobre o universo fechado e concentracionário no qual foi formado em Portugal.

Porém, na época de que lhe falo eu tinha cabelo, bastante cabelo, enfim, algum cabelo se bem aparado regularmente curto e escondido dentro do pires da boina militar, e descia de Luanda a caminho de Nova Lisboa na direcção da guerra, através de inacreditáveis horizontes sem limites. Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que se multiplicam e reflectem umas às outras nas frontarias de azulejo e nos ovals 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 heroico. Nasci e cresci num acanhado universo de crochet, crochet de tia-avó e chrochet manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e

ensinaram-me 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. (ANTUNES, 2010, p. 31).

É a partir da chegada em Angola e do primeiro contato com a África e com as injustiças causadas pelo colonialismo português que o protagonista começa a questionar o seu país e a ideologia que o levou para a guerra. O império, antes espaço representativo da grandeza e do poder de Portugal, passa a assumir uma imagem de fantasia e de projeto fracassado. A pobreza dos musseques, os bairros pobres de Luanda, contrasta com a imagem de país “uno e indivisível do Minho ao Timor”, vendida pela propaganda salazarista. O médico avalia que, a civilização portuguesa, nos locais por onde tenha passado, deixou um rastro de pobreza e miséria, ao invés de conquistas e riqueza.

O comboio cheio de malas e do receio tímido de estrangeiros em terra desconhecida, cuja lusitanidade se nos afigurava tão problemática como a honestidade de um ministro, rolou do cais para os musseques num gingar inchado de pombo. 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 uma guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para o massacre de inocentes. (ANTUNES, 2010, p. 23).

A rigidez e a inutilidade do treinamento militar, o embarque para a guerra e o afastamento da vida cotidiana e da família, aliados com a percepção de miséria e violência que passa a ter após aportar na África começam a despertar um “sentimento de absurdo” na consciência do protagonista. De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 270), “o ‘mundo-que-o-português-criou’, aprendido desde os bancos da escola como uma verdade nacional indiscutível, assumia aos olhos do narrador-personagem o espelho grotesco e excessivo da grande mentira da casa portuguesa”. A guerra possui, assim, um sentido contra-ideológico, uma vez que, ao invés de defender a causa imperial da nação, o combatente passa a se sentir refém do seu próprio país, colocando em causa a mitologia identitária de Portugal.

(...) em toda a parte do mundo a que aportamos vamos assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de latas de conserva vazias, numa subtil combinação de escorbuto heroico e de folha-de-flandres ferrugenta. Sempre apoiei que se erguesse em qualquer praça adequada do país um monumento ao escarro, escarro-busto, escarro-marechal, escarro-poeta, escarro-homem de Estado, escarro-equestre, algo que contribua, no futuro, para a perfeita definição do perfeito português: gabava-se de fornicar e escarrava. (ANTUNES, 2010, p. 21-22).

Em *Os cus de Judas*, os soldados, responsáveis por garantir a soberania da nação portuguesa no continente africano, passam por uma espécie de transformação, de metamorfose brutal em direção à desumanização completa. O mundo português, pacífico e repleto de ordem, defendido pela ditadura salazarista, em África, aos olhos do protagonista, assume imagens grotescas e bárbaras, como, por exemplo, quando narra à sua companheira de bar o fato de ter testemunhado a horrível cena de estupro promovida por um oficial do exército português contra uma prisioneira de guerra africana. A cena do estupro apresenta-se como uma dolorosa metáfora da forma como Portugal violou a paz e a identidade africana, de como a Guerra Colonial e os desejos de avanço imperial tornaram-se um pesadelo completo.

Malanje era o oficial pequeno, calvo, enrugado, parado à porta do liceu para assistir à saída das meninas das aulas, molhando o papel dos cigarros de um desejo porco de velho, ou instalado a seguir ao jantar no passeio fronteiro à varanda da messe, observando a vizinha impúbere, que levantava os pratos da mesa, com órbitas protuberantes de animal empalhado. Vi-o no Chiúme abrir a braguilha diante de uma prisioneira, obrigá-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la, de boina na cabeça, a soprar pelo nariz uma asma repelente de bode. Entrei no quarto de banho dos sargentos, na pocilga eternamente inundada e nauseabunda a que se chamava quarto de banho dos sargentos, vi o oficial abraçado, numa espécie de desespero epilético, à prisioneira, criatura muda e tímida encostada aos azulejos, de pupilas ocas, e por cima da cabeça deles, através da janela, a chana abria-se num majestoso leque de verdes matizados, em que se adivinhava o brilho lento, ziguezagueante, quase metálico do rio, e a grande paz de Angola no cacimbo, às cinco da tarde, refractada por sucessivas camadas contraditórias de neblina. (ANTUNES, 2010, p. 178-179).

Segundo Anna Kalewska (2000, p. 384), “a verdadeira aprendizagem cívica individual ou colectiva não é possível no gênero anti-épico, porque não existe a univocidade do mundo”. O discurso épico, como anteriormente apontado, apresenta um mundo perfeito e acabado, onde o homem está completamente integrado com o passado e a história da sua nação. Na literatura da Guerra Colonial, principalmente em Lobo Antunes, surge um discurso que apresenta o “outro lado” do conflito, o

ponto de vista dos que construíram a grandeza do império e que embarcaram contrariados na última empreitada lusitana, a caminho da defesa da identidade da nação e que, ao cumprir com a obrigação, tomaram consciência da desumanidade do colonialismo.

Em *Conhecimento do inferno*, têm-se a presença da metáfora da viagem, mas, desta vez, não é abordada a partida para a África, mas sim uma viagem interior, pela memória da guerra e da infância. No romance, durante as férias do trabalho no Hospital Miguel Bombarda, o médico realiza uma viagem de carro solitária entre o Algarve e Lisboa. O percurso é transcorrido em um espaço de tempo que compreende uma tarde e a madrugada do dia seguinte, mas, neste curto espaço de tempo, o médico percorre uma jornada pelas lembranças da África e tece considerações sobre a solidão que marca sua vida atual. De acordo com D'Angelo, a viagem empreendida pelo protagonista trata-se de uma descida ao inferno e aos traumas da Guerra Colonial.

*Conhecimento do Inferno* é uma viagem (...). É uma viagem que lembra a proposta rimbaldiana de *season aux enfers*, ou a descida no *Maelstrom*, invocada por Edgar Allan Poe; uma viagem que nega – por meio da própria escrita – a possibilidade de revelação de qualquer verdade transcendental através da literatura. A alegoria da viagem não significa uma negação da verdade (ou das verdades). Ao contrário, a única verdade conscientemente declarada é que a literatura não se encarrega mais de responder aos questionamentos últimos da existência. A proposta antuniana beira a ironia para derrubar as barreiras entre passado e presente, entre realidade e ficção, e faz da *dissociação* o motivo indispensável à narração – uma dissociação que é, se assim pode ser dito, uma contemplação lúcida da morte (D'ANGELO, 2014, p. 18).

O romance, segundo Biagio D'Angelo (2014), trata de uma contemplação lúcida da morte, a morte de um *eu* coletivo e individual, a morte simbólica do combatente e de suas certezas e seguranças e também a morte do império e de sua mitologia arcaica. Lobo Antunes, em *Conhecimento do inferno* busca demonstrar que perante o absurdo da morte e da violência e opressão, a literatura atua como um discurso de denúncia, de testemunho e de questionamento, um discurso que rasura as fronteiras entre realidade e ficção, entre história e autobiografia, a fim de confrontar a impossibilidade da representação do trauma da guerra e da fragmentação identitária a que o combatente foi submetido na guerra em defesa dos ideais da pátria.

*Conhecimento do inferno* aproxima-se de *Memória de elefante* no sentido de que explora com maior intensidade o drama existencial do protagonista ao não conseguir mais unir as duas pontas da sua vida, o período de antes e depois da experiência da Guerra Colonial. A narrativa fecha a *Trilogia da Aprendizagem* apontando que o inferno é o regresso, o retornar para um presente dilacerado, um mundo que perdeu a unidade após os dois anos nos campos de batalha do interior de Angola. A profissão da medicina e a psiquiatria são apontadas como o *conhecimento do inferno*, uma vez que, ao regressar a Lisboa, o médico sente-se desfigurado e preso a um cotidiano de opressão e melancolia.

É em Angola que o médico questiona o seu mundo interior e passa a ter um discurso crítico sobre Portugal. A África e sua força pujante causam uma espécie de deslumbramento e revelação para o médico protagonista, que conclui que em Portugal, país dominado pelo salazarismo e pela mesura dos costumes e tradições familiares, tudo é falso, os sentimentos, a alegria e inclusive a noite. “– A noite em Lisboa é uma noite inventada – disse eu -, uma noite a fingir. Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir (...). Só o medo e a miséria são autênticos (...)” (ANTUNES, 2006, p. 20).

Foi em África, no país dos Luchazes, que eu soube que em Lisboa não existia a noite. O país dos Luchazes é um planalto vermelho, mil e duzentos metros acima do mar, em que o pó cor de tijolo atravessa a roupa para nos aderir à pele, se nos enredar nos cabelos, nos obstruir as narinas do seu odor de terra, próximo do odor ácido e seco dos mortos. O país dos Luchazes, quase despovoado de árvores, é um país de leprosos e de trevas, um país de vultos inquietos, de rumorosos fantasmas, de gigantescas borboletas emergindo dos seus casulos do escuro para cambalearem, em busca das lâmpadas, numa obstinação desesperada de raiva. É o país onde os defuntos assistem sentados aos batuques, frenéticos da presença invisível dos deuses, arregalando de prazer as órbitas côncavas como tinteiros de escola, repletas de densas lágrimas de alegria. É um país magro de mandioca e de caça, embaciado de nevoeiro, que os espíritos desertaram a caminho das florestas do Norte, tão tocadas de vida como o despertar, em Maio, das maçãs (ANTUNES, 2006, p. 17-18).

O país dos Luchazes, Angola, apresenta-se como um espaço novo, totalmente diferente do que o médico estava acostumado. A natureza e o povo africanos o conduzem a uma nova espécie de conhecimento do mundo. A *Trilogia da Aprendizagem* caracteriza-se, desta forma, por demonstrar como a relação do português, estrangeiro, com a África foi um acontecimento marcante para a identidade do combatente, uma vez que o contato com esse *novo mundo* o leva a

repensar o seu próprio país, conduzindo assim, a um novo aprendizado e ao desenvolvimento de um olhar crítico sobre a vida e sobre Portugal.

Ao ser encaminhado para o treinamento militar em Elvas, que antecedia o embarque para a guerra, o protagonista passa a questionar sua função junto ao seu país e ao seu povo, uma vez que, enquanto médico, era o responsável pela inspeção de saúde dos soldados, cabendo a ele dar o aval para aqueles que seriam ou não enviados para os campos de batalha. Esta função o marcou profundamente, uma vez que ele não podia salvar seus companheiros e sentia-se de certa forma responsável e culpado por está-los encaminhando para uma condenação injusta, a participação na guerra e a defesa de uma causa perdida.

(...) eu via desfilar em frente de mim os rapazes de Elvas que o Exército convocara, chamara, arregimentara para defenderem em África os fazendeiros do café, as prostitutas e os negociantes de explosivos, os que mandavam no País em nome de ideais confusos de opressão. Eu aguardava o meu próprio embarque contando os dias (...), e via, sentado à secretária, desfilar em frente de mim os rapazes de Elvas no ginásio fechado, que o fedor das virilhas, do excesso de pessoas e das roupas abandonadas no chão, empestava como o de um curro trágico e triste. Levantei-me a pretexto de urinar, o sargento encarregado dos testes para os daltónicos continuou a exhibir os seus cartões de pintas coloridas, e saí para uma espécie de claustro onde os alferes e os aspirantes ensinavam o manejo de armas aos recrutas, auxiliados por furriéis que trotavam pelotões adentro como cães de pastor pelos rebanhos. (...) Estive alguns momentos, de mãos nos bolsos, a observar os exercícios da companhia, erguendo e baixando as espingardas na poeira amarela do claustro, a pensar que me haviam mandado a Elvas não para salvar pessoas da guerra mas para as enviar para a mata, mesmo os coxos, mesmo os marrecos, mesmo os surdos porque o dever patriótico não excluía ninguém, porque as Parcelas Sagradas do Ultramar necessitavam do sacrifício de todos, porque o Exército É O Espelho Da Nação, porque O Soldado Português É Tão Bom Como Os Melhores, porque o caralho da cona do minete do cabrão do broche da puta que os pariu, estive a ver, encostado a uma coluna de pedra rugosa como as árvores antigas, os futuros heróis, os futuros mutilados, os futuros cadáveres (...). – O que faço eu aqui?. (ANTUNES, 2006, p. 33-34).

Pode-se dizer que a metáfora da viagem presente em *Conhecimento do inferno* promove um fechamento da *Trilogia da Aprendizagem*, uma vez que, além do deslocamento físico para a guerra em África, o combatente passa por um deslocamento existencial e ideológico. A solitária viagem de carro, cruzando pelo interior de Portugal e pelos labirintos individuais da memória e do passado, resume a trajetória identitária do ex-combatente após a experiência da Guerra Colonial: uma jornada de busca; uma busca por um “eu” que já não “é”, uma busca impossível por um descanso e consolo para os fantasmas do passado.

Vê-se que *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno* constroem-se, assim, como anti-épicos: o soldado – o herói – que volta da guerra e passa a narrar seus feitos gloriosos é apropriado pela prosa de Lobo Antunes para ser solapado e negativado. Os narradores desses três romances são, assim, uma espécie de anti-Ulisses, perderam o aspecto solar que a épica lhes conferia e se movem, agora, na penumbra que cabe ao herói lunar. Esses anti-heróis empreendem, ao longo das três narrativas, sua catábase particular e multifacetada: a “descida aos infernos” da guerra, da infância e da loucura. (FRANCISCO, 2011, p. 36).

Na *Trilogia da Aprendizagem*, Lobo Antunes ficcionaliza sua experiência autobiográfica e subverte a mitologia épica presente no imaginário coletivo. Os *Lusíadas*, símbolo cultural e identitário das navegações lusitanas, em Lobo Antunes, é ressignificando através de um discurso que questiona a essência do *ser* português e, em lugar do herói exemplar da épica, apresenta o homem comum, violentado e oprimido pela família e pelo passado nacional.

### **3.3.2 “um fado antiépico”**

Em *Fado Alexandrino*, quinto romance de António Lobo Antunes, publicado em 1983, nove anos após o final da Guerra Colonial e da Revolução dos Cravos, percebe-se que a temática da representação do combatente enquanto sujeito antiépico permanece ainda como polo central da ficção do autor português. No romance, os protagonistas são cinco ex-combatentes que participaram da guerra em Moçambique no começo da década de 1970, sendo eles, o *tenente-coronel*, o *alferes*, o *oficial de transmissões*, o *soldado* e o *capitão*. Os ex-colegas de batalhão se reúnem dez anos após o regresso a Lisboa para um jantar de confraternização em um restaurante, onde dividem as lembranças da guerra e compartilham pormenores de suas vidas no período em que Portugal vivencia a transição política e social causada pela Revolução de Abril de 1974.

O romance é dividido em três partes, “Antes da Revolução”, “A Revolução” e “Depois da Revolução”, sendo que cada uma delas possui uma extensão idêntica e encontra-se dividida em doze capítulos numerados. *Fado Alexandrino*, de acordo com as palavras de Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 114), “é o grande romance sobre o 25 de Abril”, uma vez que, através das jornadas individuais e da problemática figura de cinco ex-combatentes retornados dos campos de batalha na África, acompanha-se a trajetória de todo um país em um período que compreende



aproximadamente cerca de dez anos, (1972-1982), um dos períodos mais conturbados e problemáticos da história nacional.

Como característica marcante da escrita antuniana, a narrativa desenvolve-se em um curto espaço de tempo que compreende uma noite, com o jantar no restaurante, a passagem por uma boate em Lisboa e o final da madrugada na casa do alferes, onde um grupo de prostitutas junta-se aos combatentes, e o amanhecer do dia seguinte, quando, embriagados e totalmente transtornados, participam do assassinato à sangue frio do *oficial de transmissões*. Através de uma intensa polifonia e de um emaranhado de vozes e lembranças do passado, o leitor vai tendo acesso gradual a informações e acontecimentos que permearam a vida dos ex-combatentes no período que antecedeu, compreendeu e procedeu à experiência da guerra, tendo sempre como ponto central e marco cronológico fixo dos acontecimentos a Revolução dos Cravos.

Ao narrarem as experiências individuais, o romance vai construindo, aos poucos, uma espécie de grande teia de discursos que vai revelando, gradualmente, o fato de que todos os personagens do romance sempre estiveram, de alguma forma, direta ou indiretamente, ligados entre si por meio de diversos episódios e relações sociais. O assassinato do *oficial de transmissões*, cometido com uma facada pelo *soldado*, é motivado, em grande parte, além do estado alucinatório causado pela bebida alcoólica, devido ao fato de que, em meio à sucessão de acontecimentos, ele revela, de forma não intencional, ter sido o amante de *Odete*, - codinome *Dália*, utilizado na organização de esquerda -, a ex-esposa do *soldado*, e também da segunda mulher do *tenente coronel*, *Edite*.

*Fado Alexandrino*, na visão de Seixo (2002), apresenta-se como uma espécie de saga, uma narrativa repleta de incidentes que vão aos poucos se unindo para construir um mosaico, uma colcha de retalhos de lembranças, algo semelhante a um *puzzle* narrativo, que se assemelha também muitas vezes a um enredo de novela televisiva, onde as atitudes e gestos de cada personagem interferem no conjunto da arquitetura social, estando todos de alguma forma ligados por meio de vínculos diretos e indiretos.

A saga dos ex-combatentes, em meio a um país sacudido pela guerra, pelo salazarismo e pela Revolução dos Cravos, torna-se, assim, como na maioria de seus romances, em uma descida sem fim ao fundo de um poço, uma vez que os soldados retornados não encontram espaço neste *novo* Portugal com que esbarram após

regressar de Moçambique. Ainda de acordo com a visão de Maria Alzira Seixo (2002, p. 114), *Fado Alexandrino* “trata-se (...) de um vasto processo de cruzamento de tempos de existências, que acentuam o contexto histórico em que se integram”, revelando e traçando, por meio de diferentes pontos de vista e de diferentes formações sociológicas e culturais, um retrato do Portugal em constante mutação nas décadas de 1970 e 1980.

Seguindo as características da ficção antuniana, em meio ao diálogo dos personagens entre si, surgem também enredos paralelos, principalmente no momento em que os combatentes retomam acontecimentos de suas infâncias. No romance coexistem, desta forma, diversas temporalidades que vão se encaixando sucessivamente. Esta construção romanesca, esta urdidura de vozes e experiências constitui-se para a época em uma inovação na ficção de Lobo Antunes. Esta representação incessante<sup>9</sup> de vozes e de pensamentos que vão misturando-se, sobrepondo-se e complementando-se, a fim de dar corpo à intriga do romance, consolida-se como uma das principais marcas da ficção antuniana até os dias atuais.

Inès Cazalas (2011, p. 58), ao referir-se à obra de António Lobo Antunes, ressalta que o autor cria constantemente “romances plurivocais”, narrativas em que a intriga principal encontra-se estilhaçada em vários microacontecimentos. Ao leitor cabe, portanto, a tarefa de unir as várias pontas, as várias vozes, discursos e perspectivas que constituem o romance. O leitor, desta forma, é convocado, por meio do trabalho artístico do autor, a participar do processo de decodificação e desenvolvimento das tramas e acontecimentos do âmbito individual dos personagens e, também, inserindo-se, assim, no plano coletivo que compreende a História de Portugal como um todo.

A polifonia, que caracteriza a obra de Lobo Antunes, em *Fado Alexandrino* relaciona-se com o tempo de trânsito político e social estabelecido em Portugal a partir da Revolução dos Cravos. A queda do regime salazarista, o fim da Guerra

---

<sup>9</sup> No decorrer de sua carreira literária, esta técnica narrativa foi sendo cada vez mais aperfeiçoada por António Lobo Antunes, fazendo-se presente em todas as suas obras a partir do começo dos anos 1990 até o presente momento. Sua escrita passa a se assemelhar à música, possuindo um ritmo de fruição e desencadeamento muito particulares, aliando-se, sempre, ao fluxo de consciência das personagens, tornando, desta forma, a escrita literária em um conjunto de vozes cada vez mais imbricado e caleidoscópico, fazendo com que seus romances se transformem, em muitos casos, em obras quase que herméticas e labíricas. A representação de vozes que se entrelaçam para a composição da narrativa alcança seu ápice em *O arquipélago da insónia* (2009), quando não há a descrição direta de fatos ou de personagens, uma vez que a narrativa vai tomando corpo através unicamente de diferentes discursos, relatos e memórias.

Colonial e o processo de abertura trazido por Abril de 1974 são responsáveis por uma espécie de libertação das consciências e das individualidades oprimidas pela violência e pela ditadura.

Lobo Antunes demonstra que após 1974 o povo precisava expressar suas histórias e seus traumas, que ficaram represados por quatro décadas. Os discursos que se complementam, as lembranças da guerra e da juventude são a metáfora de um Portugal ainda em construção, que, no decorrer do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, tentava avançar ao futuro, através de sucessivos avanços e recuos, mas ainda sempre ligado de alguma forma ao passado imperial.

Segundo Gerson Luiz Roani (2004), a Revolução dos Cravos, através de sua abertura política e social proporcionou e, de certa forma exigiu dos escritores portugueses uma espécie de *revolução* também nas formas de escrita e representação, para que a ficção pudesse acompanhar as intensas mudanças que se sucediam vertiginosamente no país. O romance português dos anos 1980 e 1990 lançou mão assim de uma estreita aliança com a História, a fim de representar e problematizar o passado recente nacional.

A polifonia surge desta forma na obra de Lobo Antunes, principalmente nas narrativas que tematizam a revolução, como *Fado Alexandrino* e *Manual dos inquisidores*, como uma espécie de necessidade e obrigação, como alternativa ética e discursiva utilizada para inserir os sujeitos excluídos, o homem comum, em meio ao desenrolar da história lusitana.

Ora, se durante a repressão, os criadores obrigaram-se a lançar mão de uma linguagem cifrada, hermética e alegórica, projetando a arte literária acima do âmbito medíocre e limitado que a política previa para ela, a Revolução estabelece a necessidade de “falar”, em oposição ao silêncio castrador imposto anteriormente. Assim são criadas obras, nas quais são traduzidas as aventuras e desventuras coletivas e individuais das últimas décadas. Essas produções proporcionam num momento inicial, um processo de redescoberta da sofrida realidade lusitana, de auto-conhecimento coletivo, abrindo as possibilidades para a posterior revolução escritural, renovadora das formas e dos conteúdos, que teria lugar nas duas décadas subsequentes (ROANI, 2004, p. 24).

A mistura de vozes, narrativas e lembranças que recuam e avançam no tempo, recuperando passagens da Guerra Colonial e da vida transformada pelos abalos sucessivos causados pelo período de transição política e social, instaurado em Portugal na segunda metade dos anos 1970, e que encontram seu epicentro na Revolução de 1974, são responsáveis por criar uma espécie de *emboscada* para o

leitor. O discurso dos combatentes vai *enredando* a narrativa, apresentando-se, assim, como metáfora do tempo caótico, desregulado, vivido pelos portugueses. Como comenta Norberto do Vale Cardoso (2011, p. 217), *Fado Alexandrino* é composto “através de uma escrita in-orgânica”, responsável por criar um ambiente de inexatidão e errância, discurso que se relaciona com a falência do império e com as dúvidas do futuro.

*Fado Alexandrino*, na visão de Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 117), é construído sob uma arquitetura romanesca “de timbre trágico e cômico” que revela como os acontecimentos aparentemente banais da vida cotidiana dos combatentes se entrelaçam com a história de Portugal no final do século XX. O romance acaba por ser uma metáfora trágica e irônica de todo um período histórico do país. Os desencontros, a falta de perspectivas e os traumas pessoais enfrentados pelos ex-combatentes representados na narrativa são o retrato de uma geração.

A luta do *tenente-coronel* e sua indecisão em aderir ou não à democracia, temendo perder suas vantagens, a família conservadora e burguesa, proprietária de bancos e empresas em que o *alferes*, de origem humilde, se vê abruptamente inserido e a fracassada participação do *oficial de transmissões* no movimento de esquerda, apresentam o lado cômico do Portugal pós-imperial.

Em *Fado Alexandrino* os ex-combatentes podem ser vistos como sujeitos antiépicos, uma vez que, após o regresso, assim como na *Trilogia da aprendizagem* e em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, passam a viver uma vida às margens, melancólica e dominada pela falta de esperanças. Após regressarem de Moçambique, os combatentes não trazem nenhum exemplo ou discurso que engrandeça a pátria, pelo contrário, apresentam a amargura de terem perdido a juventude em prol de uma causa perdida. O romance, desta forma, segue a tendência das demais narrativas apresentadas nesta pesquisa que apontam que a viagem para a África e a participação na guerra levou o soldado a uma espécie de tomada de consciência crítica sobre sua vida e sobre seu país.

O fato de que ao regressarem a Portugal os combatentes ficam completamente desamparados, tendo de tentar inutilmente reiniciar a vida a partir do ponto em que ela foi interrompida quando embarcaram para a África, lança um olhar trágico e crítico sobre a guerra e seus resultados para a sociedade. O personagem *Abílio*, o *soldado*, tendo exercido o cargo de menor hierarquia durante a guerra devido à sua classe social menos favorecida, ao retornar, encontra-se

desempregado, sem perspectivas e sem moradia, uma vez que sua irmã não o aceita na casa da família.

Sem alternativas, o *soldado* acaba por conseguir um emprego de carregador em uma pequena empresa de mudanças de propriedade do seu tio e, para conseguir algum dinheiro extra e tentar impressionar *Odete*, por quem nutre uma paixão secreta, faz programas com homossexuais e passa a circular no submundo de Lisboa.

(...) acompanhava amiúde os colegas ao Cais do Sodré, (...) sempre se topava um velho disposto a deslizar umas coroas a troco de uma volta de automóvel por Monsanto, de uma breve visita a um apartamento de homossexual solitário, atulhado de um bom gosto barroco e exasperado, de uma paragenzita no parque de estacionamento de Montes Claros, com as árvores gigantescas a ramalharem por cima de uma qualquer calva tímida e voraz. (...) o ordenado das Mudanças Ilídio era uma merda do caneco que a contabilista se recusava a esticar, e o que se ganhava à noite nos urinóis e nos jardins públicos, além de divertido, dava para umas patuscadas valentes nas leitarias da Ribeira, jogando socos amigáveis uns aos outros e atirando piadas aos travestis que se desembaraçavam, ao balcão, das cabeleiras postiças, para emborcarem à pressa bagaços viris (ANTUNES, 2002, p. 261).

É por meio da empresa de transportes e mudanças do *tio Ilídio* que muitas das relações dos personagens no período pós-guerra são estabelecidas. A empresa funciona como uma espécie de fio de condução entre as diversas peripécias do romance. O *soldado* circula a cidade de Lisboa junto dos companheiros de trabalho em uma “camioneta a cair aos pedaços, pulando, em sucessivos terramotos de lata, por todos os buracos das ruas (...)” (ANTUNES, 2002, p. 67), transportando móveis e utensílios domésticos e, assim, acaba conhecendo muitas pessoas e histórias de vida, histórias estas, sempre imbricadas de alguma forma.

Após o embarque para Moçambique, a única carta que recebe da família é remetida pela irmã, anunciando-lhe a morte repentina do pai e pedindo alguma ajuda financeira para que pudesse quitar as despesas do funeral. Ao invés de uma carta com boas notícias, ou com sentimentos sinceros sobre sua partida para a guerra, a irmã ignora-o praticamente e trata somente da questão financeira.

Este fato, trabalhado com ironia por Lobo Antunes, demonstra o desamparo e a solidão a que os combatentes estavam expostos durante a experiência de defesa dos valores da nação portuguesa. Ao fim da carta, a irmã faz votos de que *Abílio* retorne íntegro da guerra, uma vez que, em Portugal, segundo ela, “se nota por aí

tanto aleijado na rua” (ANTUNES, 2002, p. 14), resultado da violência e da barbárie dos campos de combate na África.

(...) até chegar a Moçambique a única carta da minha irmã:  
 Abílio muito estimo que ao receberes desta te encontres de boa e feliz saúde que eu e o meu filho bem graças a deus apesar do Vítor não dar um tostão para a criança e me armar cada cena aqui à porta que só visto pancadaria ameaças palavreado Abílio uma notícia muito triste para ti e que é: o pai espichou estava a dar na televisão os ranchos folclóricos e eu só atentei nisso ao dizer-lhe para se ir deitar toquei o dedo no ombro e ele caiu de lado no sofá como um boneco por sinal que atirou ao chão com o cotovelo o candeeiro da nossa falecida mãe aquele transparente que se percebe o fio e lhe deu a senhora onde trabalhou a dias (...) o funeral meteu carreta padre seis táxis da praça e três automóveis uma colega de fábrica emprestou-me a saia e a mantilha tiveram todos pena que não assistisses e mandam-te sentidos pêsames e cumprimentos oxalá voltes depressa e escoreito que se nota por aí tanto aleijado na rua recebe um abraço da tua irmã Maria Otília Alves Nunes a Deus quinhentos escudos já me davam jeito (ANTUNES, 2002, p. 14).

A guerra, além de condenar o combatente ao isolamento e ao afastamento do mundo *real*, apresenta-se como uma espécie de palco para a liberação de impulsos violentos e sádicos. O *alferes*, neste quesito, destaca-se pelas atrocidades cometidas em Moçambique, com ênfase para o abuso e a exploração sexual que pratica contra uma criança africana. A guerra tona-se local de desumanização, espaço em que é *permitido* revelar o lado sádico e abominável, pois este seria justificado pelas condições enfrentadas, pelo clima de combate, pela polarização criada, simbólica e discursivamente pelo regime do Estado Novo, que colocava a guerra em termos de uma disputa entre o bem e o mal, entre a civilização cristã e europeia, Portugal, e os bárbaros e selvagens africanos que queriam devastar os valores nacionais. Este discurso continha em si uma grande violência, pois desumanizava o *outro*, tornando a crueldade algo aceitável.

O catequista negro avançou para o alferes, que o esperava junto ao arame, com uma criança descalça, de dez anos, pela mão:  
 - Quatro contos, negociou num português difícil. (...).  
 - Quatro contos nosso alferes, insistiu o preto. Mercadoria barata. (...).  
 (...) examinou, de cima para baixo, a miúda descalça, de pés calosos de cegonha e vestido incrivelmente sujo, examinou as redondas pupilas inexpressivas, alheadas, neutras, o inchaço de fome da barriga, retirou os fósforos do bolso da camisa (Há quantos séculos não faço amor com ninguém?), limpou as solas das botas numa pedra, e contrapôs comercialmente observando o silêncio de cacimbo da mata:  
 - Um conto. (...) (ANTUNES, 2002, p. 59-60).

O *alferes* recorda a obscura negociação com um catequista, o que deixa evidente, por parte de Lobo Antunes, uma crítica amarga contra a igreja e seu apoio na colonização e exploração da África. A Igreja Católica sempre esteve intimamente associada ao governo de Salazar, sendo um dos pilares responsáveis por assegurar as bases ideológicas do império, por, em outras palavras, justificar e tornar a violência colonial algo aceitável aos olhos da sociedade portuguesa como um todo. Durante o Estado Novo, como comenta Meneses (2011, p. 200), “graças à ‘cristianização’ da educação (...), Salazar criou as condições para que a Igreja pudesse agir livremente pelo país afora no campo social, moral e cultural”, desde que legitimasse o regime e colaborasse de maneira ativa ou passiva.

O *catequista negro* que deveria buscar a libertação e a proteção dos valores humanos negocia a sobrinha, uma criança com menos de dez anos de idade, em uma total inversão de valores e rebaixamento dos gestos humanos. A criança africana passa a ser vista assim como uma mercadoria, algo descartável, passível de leilão, objeto utilizado para *saciar* o português colonizador. Esta brutal relação comercial apresenta-se como metáfora da desumanização gerada pelo colonialismo e pelo capitalismo na África, responsáveis por taxar e estipular valor a tudo, tornando passível de violação a essência do ser humano.

A exploração sexual da menina africana representa os horrores do colonialismo português, levados às últimas consequências por esta última cruzada imperial promovida pela Guerra Colonial. O abuso sexual, por parte do português, apresenta-se como uma das várias formas de violência que Portugal praticava contra as suas colônias. Além de lhes roubar a História, as tradições, a oralidade, os bens materiais, o império era responsável por violar a dignidade da existência humana. *Fado Alexandrino*, apresenta, desta forma, o império como uma espécie de pesadelo macabro, como uma distopia, um mundo às avessas.

A guerra parece despertar uma pulsão sexual desumana nos combatentes, algo que os torna piores que animais, irracionais e inconscientes, pois muitas vezes eles torturam, corrompem e abusam do povo africano como forma cruel de descarregar sua raiva por estarem na África. A Guerra Colonial apresenta-se, assim, como um espaço temporal de exceção, onde os valores e a realidade são deturpados pela violência e pela morte. Lobo Antunes ataca os princípios cristãos de defesa da moral e dos valores da nação portuguesa por meio dos relatos das atrocidades cometidas pelos ex-combatentes, o que ressignifica a jornada imperial,

apresentando a guerra como uma descida ao inferno, como a descaracterização de tudo que existe de humano em todos os envolvidos, sejam eles os opressores, portugueses, ou os oprimidos, africanos.

### 3.3.3 “O combatente como Sísifo lusitano”

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, publicado em 2017, temos como personagem principal um ex-combatente, que mantém uma relação extremamente conflituosa com sua família e com seu passado marcado pela violência da Guerra Colonial. Na narrativa, encontra-se presente uma relação mal resolvida entre um homem e seu filho, *Carlos*, adotado e trazido por ele de Angola para Lisboa, quando retorna da participação na guerra. Pelo fato de ser negro e africano, durante toda a vida o filho sente as dores do preconceito de uma sociedade racista e extremamente dividida. Tanto o filho, como o pai, ambos marcados por África, jamais encontram paz e passam toda a vida em busca de compreensão para seus anseios e assombros do passado.

O romance segue a tendência da obra antuniana em apresentar uma família completamente devastada por traumas e mágoas do passado. O núcleo familiar, composto pelo ex-combatente e sua esposa, a filha biológica, mais nova, e o filho africano, adotado, jamais consegue unir-se, e todos compartilham de um intenso sentimento de solidão e abandono. A incomunicabilidade dos personagens entre si torna-os também incapazes de demonstrar afeto e, assim, o amor apresenta-se como sentimento impossível e inatingível. Os únicos sentimentos compartilhados por esta família são a angústia e a extrema solidão, vivenciada em diferentes medidas e profundidades por cada um de seus membros.

Esta estrutura do núcleo familiar dilacerada é marca já tradicional da ficção de António Lobo Antunes, uma vez que, em diversos romances, percebe-se a família como estrutura social e afetiva disfuncionais. Romances como *Auto dos Danados* e *O arquipélago da insónia* refletem este universo familiar caótico e esfacelado, onde a incomunicabilidade e a impossibilidade de demonstração dos afetos e sentimentos torna-se a tônica de relações fragmentadas e adoecidas.

A ficção antuniana, como pontua Inès Cazalas (2011), caracteriza-se por representar a decadência das dinastias, a decadência das instituições familiares,



pilar da formação do indivíduo. A fragmentação do núcleo familiar, como comenta a autora, trata-se ainda de uma estratégia ficcional geradora de intrigas que dialogam e se conectam no decorrer da trama narrativa. Lobo Antunes, através da desconstrução da entidade familiar, transmite a noção de que no final da modernidade e começo da pós-modernidade, todos os meios sociais e instituições que transferiam um sentimento de segurança e completude para o homem foram abalados e desconjuntados. Em relação à família, Cazalas (2011) comenta:

(...) o romance antuniano transborda de elementos de intriga bastante característicos: questões de herança, inúmeros adultérios, casamentos socialmente desiguais (...), mulheres abandonadas quando grávidas, bastardos que se escondem ou se mostram, incestos. A trivialidade não poupa assim as grandes famílias e, a este propósito, Lobo Antunes opera uma radicalização do romance decadente (CAZALAS, 2011, p. 54-55).

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, Lobo Antunes não foge da tendência de sua obra em apresentar uma família despedaçada. Todos os membros da família estão intensamente envolvidos e fechados em seus dramas existenciais; a matriarca encontra-se doente, em estágio terminal de câncer e vai pressentindo a inevitável chegada do fim da vida; o ex-combatente vê-se atormentado pelos traumas da guerra e pela incapacidade de se relacionar com seus filhos e esposa; o filho mais velho remói as dores do racismo e a incerteza sobre suas origens, uma vez que recorda constantemente episódios envolvendo o assassinato dos pais em Angola durante a guerra e a filha mais nova encontra-se fechada em seu mundo particular, viciada em drogas e afastando-se cada vez mais do contato com os familiares.

O enredo da narrativa desenvolve-se durante um final de semana em uma fazenda no interior de Portugal onde, seguindo a tradição familiar, os membros se reúnem anualmente para acompanhar a matança de um porco. Neste encontro, várias lembranças do passado e da infância inquietam os personagens, principalmente o ex-combatente e seu filho. O ex-combatente relembra os tempos de menino quando acompanhava o pai e o avô na matança do porco e de como, segundo sua ótica de criança, aquilo era um evento traumático que lhe marcou para sempre.

(...) amanhã vou à adega com os meus filhos para a matança do porco, lembro-me desde criança de homens cobertos pelos gritos de lágrimas do animal e pelo sangue, lembro-me de querer escapar e do meu pai obrigando-me a permanecer ali prendendo-me os ombros, desgostoso enquanto eu vomitava

(...) o primeiro porco ainda hoje não se cala em mim, o meu pai ao começarem a retalhá-lo

- Podes ir maricas

a minha mãe julgando consolar-me a aquecer uma caneca de leite

- Deixa lá é a vida

quantas vezes em Angola a seguir às emboscadas a sua voz aqui dentro

- É a vida

e era a vida de facto, era a vida, o Espinheira de intestinos ao léu era a vida, o barraco onde esperavam os caixões vazios era a vida (...) se ao menos o capitão me aquecesse uma caneca de leite a repetir igualmente

- Deixa lá é a vida (...) (ANTUNES, 2017, p. 15-16).

A lembrança da matança do porco na infância, o terror e o pânico com que era obrigado pelo pai a acompanhar o sacrifício do animal, a fim de que se tornasse um homem de verdade, seguiram para sempre vivos em sua memória e se misturam com as lembranças da Guerra Colonial em Angola. Assistir à morte do porco era tão chocante quanto, anos mais tarde, ter de presenciar a morte dos companheiros. A voz da mãe, consolando-o pelo medo que sentia, ressurgiu sempre em sua memória, e o ex-combatente relembra de ter sentido sua falta durante a guerra, a fim de lhe consolar da violência e da morte a que presenciava cotidianamente.

Assim como na *Trilogia da Aprendizagem*, o ex-combatente sente uma intensa melancolia em relação ao seu passado e sente o desejo de poder regressar para os tempos imaginários da infância, a fim de poder encontrar paz e descanso para seus anseios e traumas da vida atual. Ao sair de Lisboa com a esposa e chegar à propriedade da família na vila do interior, sente-se invadido por vozes e lembranças do passado, a imagem dos pais e do irmão, morto em um acidente de carro, ainda jovem, retornam ao seu encontro. A casa, herança dos pais, agora quase que abandonada, lhe desperta uma espécie de saudade em relação ao passado. Os pais e os avós, antes presenças marcantes na sua infância, agora surgem somente como ecos e fragmentos de um tempo que não volta mais.

(...) o quintal por cuidar, a horta ao abandono, janelas empenadas, aquela tábua do soalho quase solta e se calhar ratos, se calhar cabras

- Fujo a correr

e de certeza a noite inteira os grilos impedindo-me de dormir, a casa não era assim, conforme a aldeia não era assim, não tanta ruína, tantos cães esqueléticos, tanta casa abandonada, tanto vento nas ruas, tanto eco dos nossos passos de parede em parede, o avental da minha mãe num prego da cozinha, se lhe tocasse a sua voz

- Já cá não estamos há uns anos filho  
 a minha voz de antigamente a responder  
 - Para onde foi senhora?  
 o suspiro dela não sei onde  
 - Às vezes andamos por aí  
 e por aí em que sítio se não estavam junto ao poço nem no olival que  
 herdaram da madrinha, quase na aldeia seguinte (...) (ANTUNES, 2017, p.  
 25).

A recordação do embarque para Angola invade o pensamento do ex-combatente e mistura-se com outras recordações da juventude, como, por exemplo, o momento em que conheceu a esposa e o fatídico dia em que a polícia foi à casa dos pais anunciar o falecimento do irmão mais velho em um acidente de carro. A experiência da guerra fragmenta as suas memórias e tudo passa a girar em torno do que aconteceu em Angola. A guerra passa a balizar a identidade e a vida do combatente, voltando sempre ao seu encontro e tornando-se uma espécie de *pedra*, que, embora passadas mais de quatro décadas, insiste em *pesar* na memória e na vida dos que estiveram envolvidos com suas dores, gritos e injustiças. Utilizando uma metáfora poética, pode-se dizer que a Guerra Colonial é a *pedra no meio do caminho* da história de Portugal e da vida dos portugueses, é o peso constante do passado, que imobiliza e atormenta.

(...) isto há quarenta e cinco, quarenta e seis anos, uns meses antes de me graduarem alferes e eu embarcar para Angola num barco cheio de silêncio e gritos ou seja o silencio gritava e os gritos calados, quem me traduz isto em linguagem de gente, eu agarrado ao lavatório da camarote, de galões novos, a vomitar, se ao menos um reбуçado da minha avó na bagagem ou frangos a jeito para os pisar com uma cana e eles tropeçando uns por cima dos outros a fugirem de mim, o meu pai no muro com dois cigarros acesos, três cigarros acesos, dez cigarros acesos, há quem trabalhe no circo com uma dúzia de bolas no ar, no cais marchas militares juntamente com a chuva, o general numa varanda a mexer a boca calada, foram os altifalantes que lhe roubaram a voz misturando-a com a aflição das gaivotas, sinto nos vossos semblantes a alegria de irem servir a Pátria e eu a servir a pátria molhando a camisa de prantos, o blusão, a gravata, um fantasma a babar-se coitado que pensava ser eu (...).

e tanta chuva em janeiro no Tejo meus amigos, tanta chuva em janeiro comigo não a pensar no meu pai, a pensar na matança do porco, na faca, no alguidar de sangue, nos sujeitos que eu não conhecia, de calças agora vermelhas, a suspenderem melhor o animal (...).

e marchas militares e lenços que gritavam e chuva e pessoas em lágrimas até à beirinha da água e dúzias de gaivotas empoleiradas em fila nos telhados altos, qual dúzias, centenas, milhares, milhões, milhões de gaivotas nos telhados altos, mais gaivotas que tropa, mais gaivotas que pessoas, repetindo com o general

- Sinto nos vossos semblantes a alegria de irem servir a Pátria  
 as gaivotas em torno do navio que diminuía na direção da foz  
 - Sinto nos vossos semblantes

e a chuva a pouco e pouco apagava, ao apagar a alegria de servir a Pátria apagava-se também, sobrava eu no beliche do camarote em que tudo estava aparafusado à parede, cama, mesa de cabeceira, armário, pena não me aparafusarem a mim na janela, redonda como os sonhos que nunca os tive pentagonais, a chuva, eu sentado no beliche a torcer os pulsos vendo o meu pai na sala com os guardas

- Aconteceu alguma coisa ao meu filho? (ANTUNES, 2017, p. 91-94).

A convocação para a o Exército, recebida pelo correio ao final de uma tarde, quando regressava do emprego e da companhia com a sua namorada, futura esposa, marca uma nova etapa da sua vida e surge como uma espécie de condenação ao sofrimento. A correspondência com a convocação estabelece uma linha divisória entre a juventude, repleta de expectativas, e o início abrupto da vida adulta. O protagonista denuncia e acusa como falsos todos os discursos de grandeza presentes na instituição militar, que tentava revestir a ida para a guerra como uma defesa dos valores históricos da nação portuguesa. Servir ao poder estatal seria, assim, uma causa nobre, uma missão grandiosa em nome da pátria.

(...) não tem culpa que lhe tenham entregado um papelinho ao voltar do emprego

- Chegou isto pelo correio para ti

e o que fazer com isto senão obedecer, consentir que lhe raspassem o cabelo, o fardassem, lhe arrancassem três dentes

- Não queremos que haja problemas depois e ao menos estes ficam resolvidos

obrigando-o a gastar meses de humilhações e ordens em quartéis desconfortáveis, gelados, porque chuva civil não molha militar, porque o soldado português é tão bom como os melhores, porque o segundo pelotão é aquele pelotão, porque pela Pátria dar a vida é viver não morrer, porque este bracinho mais para cima ao marchar nosso cadete, esse bracinho de menina mais para cima seja macho, porque Portugal uno e indivisível do Minho a Timor, porque a defesa da civilização cristã contra o comunismo ateu é uma batalha sagrada, porque não gaste a lama toda ao rastejar por causa do palerma que vem atrás de si, porque a fanfarra no dia do embarque requer aprumo e moralidade, as viaturas certinhas seus bandalhos, as mesmas que começaram a deixar o quimbo depois de destruírem aquela merda toda, porque sinto nos vossos semblantes, porque orgulhosamente sós, porque ganhámos as cruzadas aos infiéis, porque o Infante Santo, porque o Condestável, porque os tomates mademuazeles, sobretudo os tomates, nem um tomate fora do sítio palermas, porque o regresso ao arame com um gosto esquisito na boca, porque vá lá para fora capelão que a conversa não é para senhoras, porque os mortos só morrem se os vivos não merecem (...) (ANTUNES, 2017, p. 346-347).

O ex-combatente, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, parece destinado a cumprir a mesma punição de Sísifo, personagem da mitologia grega, condenado pelos deuses a passar toda a eternidade rolando uma pedra até o topo de uma montanha e tendo de refazer a tarefa infinitamente, uma vez que ao

chegar ao topo, a pedra voltava ao pé do monte. O combatente antuniano é obrigado, não pelos deuses, mas pelos traumas da guerra e pela opressão de que foi vítima pela esfera estatal a carregar a sua própria pedra por toda a existência, a pedra das lembranças e das dores da Guerra Colonial. O combatente é o anti-herói, castigado pelos *deuses* e *senhores* da guerra, que comandavam o Estado Novo português e entregaram o próprio povo em troca da manutenção do poder.

A metáfora da pedra exerce grande influência em toda a narrativa, uma vez que todos os personagens da família carregam as suas próprias pedras; o ex-combatente sofre os tormentos da guerra, o filho adotado, as dores do racismo e as incertezas sobre sua origem e a morte dos pais, a filha mais nova, sofre com o distanciamento da família e com a descida ao mundo do vício em drogas e, finalmente, a matriarca sofre com o câncer, doença que todos tentam inutilmente esconder dela, tentando convencê-la de que ela possui apenas algumas pedras nos rins, algo clinicamente tratável.

As *pedras* no rim vão rapidamente lhe roubando a força vital, e o restante da família já começa a se preparar para o momento final de sua vida, uma vez que os médicos garantem que as opções de tratamento estão esgotadas e lhe restam, por um ponto de vista otimista, apenas mais alguns meses de vida. O marido começa a prever a morte da esposa, imaginando-se já solitário, sem sua companhia. Enquanto isso, a esposa se mantém com coragem, encarando de maneira tranquila e resignada a inevitável chegada do fim. Como aponta o marido combatente, a resignação perante os fatos da vida sempre foi sua marca, pois, segundo ele, “(...) dado que se manteve discreta em tudo desde o primeiro dia, das expansões às doenças, ainda hoje com as pedras e os seis meses com sorte não aborrece ninguém (...)” (ANTUNES, 2017, p. 137).

-Que horas são?

como se as horas lhe estivessem medidas, o que saberá ela ao certo do rim, não perguntava fosse o que fosse ao médico, limitava-se a concordar acenando a cabeça, não parecia inquieta, fazia os exames e os tratamentos que lhe mandavam, não se observava ao espelho a medir desgraças, não se lamentava da perna direita um bocadinho presa, sentia-lhe as insónias porque o corpo demasiado imóvel e aposto que os olhos abertos pensando em quê, imaginando o quê, sentindo o quê, se lhe tocava ela indiferente ou então um sorriso porque o escuro mudava, quer dizer, permanecia escuro mas com ela mais ao meu lado lá dentro, quase como há trinta anos, quase como há quarenta e a propósito de contas, a partir da altura em que vim de África mas em que altura vim de África se continuo em Angola (...) (ANTUNES, 2017, p. 135).

*Até que as pedras se tornem mais leves que a água* assemelha-se, de certa forma, a uma espécie de tragédia grega, uma vez que todos os personagens sabem que o fim é inevitável, mas, mesmo assim, cumprem seus papéis à risca, sem tentar evitar o desfecho ou sem rebelarem-se contra o seu destino. Toda a família pressente que o ex-combatente será assassinado pelo filho adotivo, que, um dia, busca vingar-se do passado e de uma vida marcada pelo preconceito ao matar o pai, que o adotou e o trouxe de Angola para Portugal após participar da morte brutal de sua família biológica durante a guerra. O episódio em que o filho mata o próprio pai trata-se de um dos temas mais trágicos representados pela arte na história da humanidade, e ressurge em Lobo Antunes como estratégia para questionar a ressaca moral do fim do império colonial português.

O romance é construído em forma de tragédia, uma vez que é impossível falar da guerra e de seus duros efeitos na vida dos portugueses, principalmente na existência do combatente, se não por meio de signos de desordem e falência, através da representação de acontecimentos que rompem com a ordem natural da vida. A guerra é responsável pela quebra da unidade, pela ruptura de todas as instâncias da vida humana, desde a desconstrução das memórias da infância até a desintegração do núcleo familiar e da identidade individual e coletiva dos sujeitos e de sua nação.

Os romances analisados apontam sempre uma quebra, uma ruptura na harmonia entre o homem e suas origens, tanto no âmbito individual, como coletivo. A ficção de Lobo Antunes emana, assim, um discurso que rasura e ressignifica a identidade e a mitologia épica, pois se apresenta sempre como tragédia, pesadelo e fragmentação, revelando o lado avesso do império português.

#### 4. Uma guerra sem fim: as caravelas regressam aos pedaços

A obra ficcional de António Lobo Antunes pode ser apontada como a principal representação literária da Guerra Colonial. Com mais de duas dezenas de romances e outras tantas incontáveis crônicas publicadas na imprensa portuguesa ao longo de 40 anos de escrita, o tema da guerra jamais foi totalmente esquecido e perpassa toda a sua obra, desde o lançamento da *Trilogia da aprendizagem*, em 1979, até a contemporaneidade, com *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017). A escrita antuniana pode ser lida como sintomática do processo de transição social, econômica e cultural da modernidade para a pós-modernidade em Portugal, uma vez que sua obra analisa os efeitos da catástrofe do final do império e seu infundável rastro de traumas ao longo das últimas décadas da história nacional.

Nos romances analisados na presente tese, percebe-se que Lobo Antunes busca denunciar como a violência da guerra e as formas de opressão geradas pelas mais de quatro décadas do salazarismo afetaram toda a nação portuguesa e, com mais intensidade, os principais atores envolvidos na guerra, os ex-combatentes. A literatura antuniana torna-se, assim, um espaço de representação de um período traumático, tanto a nível individual, como coletivo.

Na visão de Biagio D'Angelo (2014, p. 31), “Lobo Antunes reescreve, a presença marcante, no século XX, da ‘catástrofe’ em função das atrocidades que a guerra de Angola incitou e significou”. Mesmo em seus romances que parecem se distanciar da questão política e social ligada ao Estado Novo e ao fim do império, suas narrativas são retratos da violência e do choque constante a que o indivíduo está submetido na contemporaneidade, na transição entre o século XX e XXI.

A escrita antuniana, marcada profundamente pela violência irradiada pela Guerra Colonial e pela manipulação e opressão geradas pelo salazarismo na existência portuguesa, através de um modo desencantado e, muitas vezes irônico, utiliza a potencialidade da língua portuguesa, marcada pela mentira institucionalizada pela ditadura e pelo devaneio épico das imagens de império, dando voz ao drama dos ex-combatentes, que, durante a Guerra Colonial, corporificaram os delírios do império e deram a vida em prol de uma causa defasada e irreal, a tentativa fracassada de ressuscitar um passado idealizado.

A produção literária de António Lobo Antunes pode ser lida como um testemunho da catástrofe da Guerra Colonial e do fim do império português, uma vez que o autor vivenciou estas experiências de forma direta. A catástrofe caracteriza-se por um excesso de realidade, um acontecimento que gera o trauma, causando assim uma cisão entre a linguagem, a forma de representação, e o evento em si. Lobo Antunes, através da arte, busca desafiar a impossibilidade de representação do real traumático. Como comenta Seligmann-Silva (2002, p. 48), “aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os laços da linguagem que tentavam encobrir o *indizível* que a sustenta”.

Ainda de acordo com o pesquisador, ao vivenciar uma experiência-limite, estabelece-se um paradigma, uma vez que “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o *real*) com o verbal.” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 46). As catástrofes, as guerras e os regimes de opressão desconstroem o maquinário da linguagem e, ainda segundo o autor, “essa linguagem entavada (...), só pode enfrentar o real equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 46).

Se a viagem de ida para a Guerra Colonial já simbolizava uma ruptura, marcando a última viagem do fluxo imperial português, o começo do desmoronamento do Estado Novo e de sua arcaica mitologia épica, o retorno do combatente para solo nacional torna clara a corrosão da nação promovida nos campos de batalha no continente africano. O combatente que consegue retornar com vida, encontra-se profundamente marcado pela violência e pelo isolamento, e passa desta forma a desempenhar um papel fantasmático na sociedade e na história portuguesa, uma vez que após a traumática experiência, não consegue mais se adaptar ao mundo cotidiano, dito normal, habitando, assim, um espaço-tempo vazio, dilacerado, um entre-lugar na história nacional.



#### 4.1 Uma temporada no inferno

O tema da viagem exerce papel central na obra de Lobo Antunes, principalmente nos escritos que tematizam a Guerra Colonial e o processo de descolonização portuguesa da África. Como já apontado, a ida do combatente português para a guerra apresenta em si um movimento antiépico, uma vez que o soldado não se identifica com a causa defendida pelo Estado Novo, sendo a convocação para o exército ocasião em que sua vida é brutalmente interrompida.

A viagem de regresso para Portugal destaca-se por ser um movimento de tomada de consciência, uma ruptura derradeira entre o combatente, representante da nação, e a realidade pós-colonial em curso de afirmação. O combatente, ao retornar da guerra, além de encontrar um país abalado pela violência e pela iminente crise e esgotamento político que levaria a uma reordenação profunda com a Revolução dos Cravos em 1974, encontra-se desordenado e instável, esvaziado pela força sombria da guerra.

É comum então, que o ex-combatente português, ao regressar, seja portador do estresse pós-traumático, uma vez que a guerra, enquanto evento singular é responsável por liberar uma carga de energia destruidora, que é incapaz de ser absorvida pela mente e pelo corpo humano. O soldado português, na sua grande maioria dos convocados, jovem e ainda em estágio de formação e ingresso na vida adulta, é obrigado a abandonar a rotina diária e embarcar para o desconhecido, para uma guerra que se desenrolava em um espaço para ele estrangeiro e cujas técnicas de combate eram totalmente novas e os deixavam em constante desvantagem.

Os movimentos independentistas africanos, através da formação de grupos de guerrilha, conheciam plenamente o campo de batalha e faziam com que o exército português permanecesse ilhado em suas bases, sempre em estado de vigia, pois não conseguia prever de onde viria o ataque. O romance *Mayombe*, publicado em 1980, de autoria do escritor angolano Pepetela, apresenta o cotidiano e as táticas utilizadas pela guerrilha africana durante a Guerra Colonial.

O conhecimento do território africano dava ampla vantagem aos combatentes angolanos, que, através de emboscadas e de uma espécie de trabalho de contrainteligência, efetuado em associação com as populações locais, que através

de sua resistência<sup>10</sup> tiveram forte papel na libertação das ex-colônias, conseguia pegar o exército português desprevenido para o combate. A tática de guerrilha adotada pelos africanos, sem fixar um ponto de acampamento, fazia com que os portugueses tivessem muita dificuldade em atacar o ponto central do inimigo, tornando a guerra, desse modo, em uma guerra de fantasmas, como o próprio António Lobo Antunes a definiu, uma vez que os guerrilheiros atacavam e desapareciam por entre as florestas africanas.

Todos os períodos históricos marcados por guerras, governos autoritários ou catástrofes naturais, deixam marcas profundas na existência humana. A Guerra Colonial, como já mencionado, apresenta-se como uma ruptura da normalidade, tanto ao nível individual, como coletivo, ocasionando, assim, o surgimento de um trauma na identidade e na sociedade portuguesa. Trauma este que perdura até a contemporaneidade, na figura dos combatentes, ou sendo transmitido através das gerações.

Muitos adultos viveram o trauma de forma indireta, uma vez que os pais ou avós foram marcados pela guerra e durante sua criação e infância, a catástrofe esteve sempre presente, por entre as sombras e testemunhos no ambiente familiar, como no caso da família protagonista do romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, onde a filha do ex-combatente apresenta-se afetada pelo comportamento do pai, traumatizado pela guerra.

Os estudos do trauma ganharam destaque na psicanálise no final do século XIX, com o psicanalista francês Jean-Martin Charcot, que se detinha na investigação sistemática entre traumas e doenças psiquiátricas, a partir de um viés estritamente orgânico. Como comenta Schestatsky *et al* (2003, p. 9), dois de seus discípulos mais famosos, “Pierre Janet e Sigmund Freud foram na direção do aprofundamento dos *insights* de Charcot sobre os componentes emocionais das situações traumáticas – e de sua relação com a histeria”, ampliando assim a questão do estudo do trauma para as relações e influências que o mesmo mantinha orgânica e psicologicamente com eventos sociais.

---

<sup>10</sup> O romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), de autoria do escritor angolano José Luandino Vieira, aborda a resistência do povo africano às barbáries perpetradas pelo colonialismo português. Ressalta-se o fato de que Luandino Vieira foi preso pelo regime salazarista, acusado de envolvimento com os movimentos de libertação de Angola.

Em 1887, Janet começou a escrever sobre os mecanismos de dissociação, traumas e histeria (*"L'anesthésie systématisée et la dissociation des phénomènes psychologiques"*). Entre 1889 e 1920, descreveria dados de um total de 591 pacientes, encontrando origens traumáticas para suas psicopatologias em 257 deles. Janet criou o termo "subconsciente" para descrever a coleção de memórias que formariam os esquemas mentais que ordenariam e guiariam a interação da pessoa com seu meio ambiente. Propôs, então, que, quando as pessoas experimentavam "emoções veementes", suas mentes se mostravam incapazes de parear as experiências aterrorizantes com os esquemas cognitivos prévios, "subconscientes". Como resultado, as memórias da experiência traumática não conseguiam ser integradas na consciência e dela permaneciam dissociadas, assim como do controle voluntário (SCHESTATSKY *et al*, 2003, p. 9).

Com Janet e Sigmund Freud, a psicanálise passa a considerar então a ideia de que o trauma seria causado por uma situação-limite, uma catástrofe, uma virada para baixo. O trauma caracteriza-se como um excesso de realidade que causa uma cisão na relação entre o "eu" e o mundo. O evento traumático, devido ao seu excesso, torna-se incapaz de ser integrado às memórias do sujeito, ficando, assim, vivo no subconsciente, de onde emerge periodicamente, intrometendo-se na consciência do paciente e alterando sua relação com o presente e a realidade, desencadeando, assim, uma gama de sintomas clínicos comparados à época, com os mesmos sintomas vividos pelos portadores de histeria.

Ao visitar Charcot, em 1885, Freud adotou muitas das ideias então em voga. Citando Janet (...), em seu "Estudo sobre a Histeria" (1893-1895), afirmou que 'os histéricos sofrem principalmente de reminiscências... (de uma) experiência traumática que está constantemente forçando sua presença na mente do paciente...(que permanece) fixado no trauma'. Freud reconheceu também que algo se torna traumático porque fica dissociado e fora da percepção consciente ("estados hipnoides") (SCHESTATSKY *et al*, 2003, p. 9).

Com a intensa violência liberada na I Guerra Mundial, conflito marcado pela primazia da técnica sob a existência humana, o conceito de trauma passa a ser abordado de forma mais aprofundada pela psicanálise. Entre os anos de 1914-1918, a guerra é responsável por causar, segundo estatísticas, aproximadamente cerca de 10 milhões de mortos e mais de 20 milhões de feridos, além de causar outros incontáveis danos às cidades e às nações, alterando para sempre a existência da humanidade. São os combatentes que retornam dos campos de batalha os primeiros a darem sinais do que hoje é considerado o estresse pós-traumático, uma vez que Freud, em seus trabalhos, é responsável por diagnosticar "a importância decisiva da intensidade dos estressores traumáticos (...) e do despreparo dos indivíduos para

seu enfrentamento” (Schestatsky *et al*, 2003, p. 10) e, assim, “causando o rompimento do que chamou de ‘barreira de estímulos’, que protegeria o ego das estimulações excessivas do ambiente externo” (SCHESTATSKY *et al*, 2003, p. 10).

É a partir da década de 1970, durante a escalada da violência na Guerra do Vietnã, travada entre os anos de 1959-1975, que o estudo dos efeitos e consequências do trauma na vida dos ex-combatentes passa a ser abordado com mais profundidade pela ciência da psiquiatria. Ainda de acordo com Schestatsky *et al*, (2003, p. 10), “em 1970, dois psiquiatras americanos, Chaim Shatan e Robert J. Lifton, começaram a fazer encontros de grupos com pacientes veteranos da Guerra do Vietnã, em Nova York”, lançando, assim, as bases e os critérios para inclusão da categoria de Transtorno de Estresse Pós-Traumático junto à Associação Americana de Psiquiatria.

Na obra intitulada *Além do princípio do prazer*, estudo de Sigmund Freud publicado em 1920, o psicanalista admite os sintomas acentuados sobre a saúde causados após desastres ou graves acidentes em que a vida do paciente esteve diretamente ameaçada, caracterizando essa síndrome como “neurose traumática”. Para definir os efeitos do trauma da violência e da barbárie dos conflitos armados sobre a psique e a saúde dos ex-combatentes, Freud definiu o que contemporaneamente se entende como estresse pós-traumático, definindo-o como “neurose de guerra”, apontando que a I Guerra Mundial gerou inúmeras doenças deste tipo, de origem traumática.

Há muito tempo se conhece e foi descrita uma condição que ocorre após graves concussões mecânicas, desastres ferroviários e outros acidentes que envolvem risco de vida; recebeu o nome de ‘neurose traumática’. A terrível guerra que há pouco findou deu origem a grande número de doenças desse tipo; pelo menos, porém, pôs fim à tentação de atribuir a causa do distúrbio a lesões orgânicas do sistema nervoso, ocasionadas pela força mecânica. O quadro sintomático apresentado pela neurose traumática aproxima-se do da histeria pela abundância de seus sintomas motores semelhantes; em geral, contudo, ultrapassa-o em seus sinais fortemente acentuados de indisposição subjetiva (no que se assemelha à hipocondria ou melancolia), bem como nas provas que fornece de debilitamento e de perturbação muito mais abrangentes e gerais das capacidades mentais (FREUD, 1920, p. 8-9).

Ao analisar a obra literária de António Lobo Antunes, percebe-se que, em todos os romances que tratam da questão da Guerra Colonial, os ex-combatentes apresentam, em algum nível, a questão do trauma. O presente capítulo busca analisar como a questão do trauma se manifesta na representação do ex-

combatente, ressaltando, assim, a guerra como acontecimento antiépico, uma vez que o soldado português, ao regressar, é incapaz de transmitir ensinamentos capazes de engrandecer sua coletividade. O regresso da guerra apresenta-se, em Lobo Antunes, como uma espécie de prolongamento do inferno, como se o soldado, ao retornar, tivesse trazido consigo na bagagem o submundo da dor e da morte, o submundo de *Hades*.

No ensaio *Experiência e pobreza* (1933), Walter Benjamin comenta que a violência e o trauma da I Guerra Mundial causaram um esvaziamento da linguagem e das formas de comunicação e transferência de experiências. As armas e as bombas utilizadas nos campos de batalha transformaram os combatentes em sujeitos pobres e emudecidos, esmagados pelo choque do trauma. Após a guerra, Walter Benjamin conclui que:

(...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1985, p. 114-115).

O esvaziamento da narrativa épica manifesta-se através da própria estrutura narrativa dos romances antunianos, que demonstram o efeito do trauma na consciência dos ex-combatentes, uma vez que, valendo-se de um estilo pós-moderno de arranjo literário, em seus romances as memórias da guerra surgem fragmentadas, e o tempo, principal objeto de manipulação e inovação estética e romanesca da obra de Lobo Antunes, em relação ao começo de sua produção literária, apresenta-se marcado pela barbárie, desenrolando-se através de um contínuo fluxo de memórias e vozes que avançam e retrocedem em relação ao passado, dando a ideia de círculos concêntricos ou de ondas, que, ao realizarem a movimentação, apresentam vários pontos de vista sobre o mesmo acontecimento. A

fragmentação e a pulsação linguística esvaziam as possibilidades de um discurso de engrandecimento da nação a partir da experiência da Guerra Colonial.

Como comenta Roberto Vecchi (2010, p. 61), “a guerra provocou uma transformação considerável, isto deu-se sobretudo no plano da palavra literária”, obrigando toda uma geração de escritores ao uso de “um imaginário e uma linguagem originais e inovadores”, capaz de tentar comunicar a fragmentária e dolorosa experiência dos conflitos vividos em solo africano e dos anos de chumbo do Estado Novo.

Frente a um Portugal marcado por quatro décadas de um regime ditatorial, a palavra literária nascida, principalmente após a Revolução dos Cravos, buscava, através de uma atitude tipicamente pós-moderna, reinventar-se, a fim de que o próprio processo de busca por uma forma de comunicar o tempo fragmentário e, acima de tudo melancólico e desregulado, se convertesse em um afrontamento, uma superação ao passado e aos modelos de arte e de vida social que paralisaram por tanto tempo o país.

Segundo Francisco (2011, p. 32), a negatividade da Guerra Colonial se expande para todos os espaços e “movimenta, portanto, diferentes espacialidades e temporalidades ficcionais, espaços de exterioridade (...) e espaços de interioridade”, exercendo o papel de “roda dentada que aciona e propulsiona todo o mecanismo dessa obra” (FRANCISCO, 2011, p. 32), causando uma “desestabilização temporal” (FRANCISCO, 2011, p. 32) entre as temporalidades que englobam as vivências da Guerra Colonial, o exercício da psiquiatria e a infância, apresentando-se, assim, como espaços e “eixos que perturbam a temporalidade ficcional – e o sujeito nela imerso – do presente da enunciação” (FRANCISCO, 2011, p. 32), gerando, através deste exercício de tempos e espaços que se interpenetram, a ideia da guerra como força dispersiva e evento pulverizador das estabilidades humanas.

É a partir do segundo ciclo de sua produção literária que Lobo Antunes começa a exercitar a fragmentação e a decomposição da linearidade e do tempo da narrativa. Esta técnica, processo característico da pós-modernidade, uma vez que rompe e questiona os padrões estéticos e narrativos organizados sob uma perspectiva de categorias lógicas e de continuidade entre causa e consequência, vai sendo gradualmente aprimorada no decorrer de sua carreira literária, que passa a explorar com maior ênfase o espaço em branco da página, a tipografia das letras, a pontuação e as translineações, elaborando, assim, uma *estética do descontínuo*,

como aponta Cristina Robalo Cordeiro (1997). Esta técnica de alterar a tipografia do romance, ainda de acordo com Cordeiro (1997), evidencia a escrita como construção e explora com maior ênfase as potencialidades da linguagem.

A *estética do descontínuo* trata-se de uma característica própria das obras literárias nascidas de eventos traumáticos. Como comenta Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 23), são “características do testemunho primário” a “fragmentação e a predominância do caos sobre a ordem”, uma vez que o trauma ganha corpo na arquitetura textual das narrativas aos mesmos moldes em que afeta a memória e a consciência do sujeito que passou por eventos-limite. A representação do trauma e da catástrofe da Guerra Colonial só pode se dar através de uma escrita melancólica e desintegrada, uma vez que a guerra representa o desmembramento da nação portuguesa, em termos físicos e identitários.

Ainda de acordo com Roberto Vecchi (2010, p. 65), “a experiência desagregada e negativa da guerra, (...) aprofunda e radicaliza a acção de desmembramento e dissolução das ordens espaço-temporais concebidas pela racionalidade clássica”, imprimindo, assim, a *estética do descontínuo* como característica marcante da literatura que reelabora as experiências da Guerra Colonial. Lobo Antunes, muito provavelmente influenciado por sua formação em psiquiatria, efetua como poucos artistas e com grande maestria e riqueza de estilo, a transposição dos traumas e sentimentos obscuros da existência humana na materialidade narrativa de suas obras, através de fragmentos, descontinuidades e alterações de ordem tipográfica. De acordo com Norberto Cardoso (2011), em Lobo Antunes:

A guerra será, então, representada através de: frases longas, ininterruptas, fluidas e, ao mesmo tempo, elipses, omissões; discursos múltiplos; personagens devastadas, incapazes de exercerem uma profissão; espaços fechados; temporalidades, das quais sobressai uma presentificação do passado; sinonímias, anáforas (CARDOSO, 2011, p. 203).

Na visão de Raquel Trentin Oliveira (2017, p. 20), “a romanesca de António Lobo Antunes é, sem dúvida, uma das poéticas mais desconcertantes da literatura portuguesa contemporânea”, uma vez que surpreende “pela multiformidade e o amplo potencial de entradas” e possíveis interpretações (OLIVEIRA, 2017, p. 20) geradas por sua literatura construída sob uma estética baseada na forma “indeterminada e descontínua” (OLIVEIRA, 2017, p. 20) da narrativa. Lobo Antunes

utiliza a descontinuidade temporal causada pelo trauma da Guerra Colonial na consciência de seus personagens como uma estratégia literária capaz de evidenciar o rastro de dor e sofrimento deixado pela barbárie e pela violência.

Esta estética do descontínuo utilizada por Lobo Antunes leva o leitor a tecer a seguinte questão: “*se o mundo é um caos, por que a ficção teria ordem?*”. A escrita fragmentada responde a um mundo igualmente fragmentado pela guerra e pela opressão dos sistemas produtivos e burocráticos da modernidade que se expandem pela pós-modernidade. O caos e a negatividade vivenciada pelo ex-combatente são expressos na materialidade da linguagem e da narrativa antuniana. A Guerra Colonial e a ditadura salazarista não feriram somente o corpo físico da nação, mas também o corpo linguístico e emocional. Através de sua ânsia de reviver um passado mítico e épico em plena modernidade, o Estado Novo fragmentou o tempo da existência portuguesa e a escrita de Lobo Antunes, através da desagregação, apresenta este *estado negativo das coisas*.

Essas três narrativas iniciais intercalam as lembranças da infância e da guerra – plano temporal da representação da memória –, mesclando-as à vida atual do médico psiquiatra – plano temporal da configuração diegética –, em movimentos retrospectivos e prospectivos pouco demarcados, engendrando narrativas incipientemente difusas e que encenam temporalidades fragilmente delineadas. Esse procedimento narrativo é certamente proposital e se configura como a forma embrionária de toda a estética antuniana: a das temporalidades, espacialidades e subjetividades textualmente elaboradas *em negativo* (FRANCISCO, 2011, p. 27).

Um dos principais sintomas do estresse pós-traumático trata-se do fato de que o paciente é incapaz de abandonar a cena que ocasionou a ruptura. Como comentam Câmara Filho JW e Sougey EB (2001, p. 222), “mesmo estando o perigo afastado e confinado ao passado, o indivíduo pós-traumatizado continuamente revive o ocorrido, vivenciando-o como experiência contemporânea em vez de aceitá-lo como algo pertencente ao passado”.

Em seus romances, os combatentes são incapazes de se libertarem das lembranças do tempo de África, uma vez que a guerra altera sua percepção do mundo e o regresso apresenta-se como uma espécie de continuação da opressão, manifestando-se em todas as relações humanas e em todos os espaços que permeiam o seu universo cotidiano.



Na *Trilogia da aprendizagem* percebe-se que a Guerra Colonial invadiu todos os espaços físicos e emocionais da vida do ex-combatente, sendo responsável por alterar profundamente sua visão do mundo. O Hospital Miguel Bombarda, asilo psiquiátrico onde o médico protagonista, ao retornar de Angola, consegue emprego, surge como um espaço central da ficção antuniana, ao passo que atua como uma espécie de metáfora da sociedade portuguesa que viveu sob a opressão e o encarceramento existencial imposto pela ditadura do Estado Novo de Salazar. A casa do protagonista, antes espaço de segurança e de ligação com a família e com as lembranças da infância, passa a ser um local de solidão, permeado pelo caos das imagens traumáticas da guerra que assombram o médico constantemente.

Como afirma o protagonista de *Memória de elefante*, “O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai: antigo convento de relógio de junta de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso (...)” (ANTUNES, 2009, p. 9). Sendo assim, conclui-se que o médico protagonista possui uma ligação muito profunda com a profissão e com o espaço hospitalar, uma vez que, de certa forma, herda do pai o exercício da medicina e desempenha suas funções no mesmo espaço que ele.

Este fato acaba transmitindo, assim, uma ideia de prisão às tradições e aos modelos do passado, como se o médico protagonista fosse obrigado a dar continuidade e honrar com suas origens, ficando, assim, de certa forma, condicionado a seguir modelos existenciais e profissionais. Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 289) ressalta que “o hospital, além de cumprir a função de espaço profissional, é, por um lado, um local que põe em evidência a crise existencial do médico”.

(...) quando ali entrara no início do internato e o levaram a visitar o decrepito edifício medonho do hospital de que apenas conhecia até então o pátio e a fachada, cuidara-se num casarão de província habitado pelos fantasmas de Fellini: escorados por muros que escorriam de humidade pegajosa, débeis mentais quase nus masturbavam-se em movimentos de balanço voltando para ele o espanto desdentado das bocas; homens de cabeça rapada estendiam-se ao sol, mendigavam ou acendiam cigarros cujas mortalhas eram pedaços de jornal escurecidos de cuspo; velhos apodreciam nos colchões podres, vazio de palavras, ocos de ideias, vegetais trémulos durando apenas; e havia o redondel da 8ª enfermaria e as pessoas contidas pelos ferros, símios vagarosos moendo frases desconexas, a encaharem ao acaso nos buracos de curro em que dormiam. E aqui estou eu, disse-se o médico, a colaborar não colaborando com a continuação disto, com a pavorosa máquina doente da Saúde Mental trituradora no ovo dos germeninhos de liberdade em que nós nascem sob a forma canhestra de

um protesto inquieto, pactuando mediante o meu silêncio, o ordenado que recebo, a carreira que me oferecem (...) (ANTUNES, 2009, p. 38-39).

Em *Memória de elefante*, o médico afirma que os muros concêntricos do hospital psiquiátrico não prendem somente os doentes, mas também encarceram Portugal inteiro, uma vez que se prolongam de maneira intransponível através dos tentáculos da ditadura salazarista, que domesticava a todos, roubando e proibindo-lhes o sonho e as ambições de liberdade. Através de uma delicada ironia, o médico crítica o estado amansado do povo português ao comentar que até mesmo a Bíblia, portadora da ideia de salvação e redenção, em Portugal é substituída pelo *Almanaque Bertrand*, publicação símbolo da modernidade, livro que busca compactar e divulgar uma ideia racional de conhecimento. Em Portugal, durante a vigência do Estado Novo, o saber e o conhecimento eram perigosos, por isso, extremamente vigiados, uma vez que poderiam ameaçar a perpetuação do modelo fascista e imperial.

(...) os muros do hospital são concêntricos e abarcam o país inteiro até ao mar, ao Cais das Colunas e às suas ondas domesticadas de rio à portuguesa, senhor de mansas fúrias reflectindo a cor do céu e enodado da sombra gordurosa das nuvens, meu remorso chama-lhe o poeta, meu remorso de todos nós. Muros concêntricos, repetiu ele, labirinto de casas e de ruas, descida íngreme e atrapalhada de mulher de saltos altos para a amplidão horizontal da barra, muros tão concêntricos que nunca se parte de facto, antes se criam raízes de crochet na alcatifa do sobrado, Creta de azulejos habitada de papagaios de janela e chineses de gravatas, bustos de regicidas heroicos, pombos gordos e gatos capados, onde o lirismo se mascara de canário em gaiola de cana soltando os trinadinhos de sonetos domésticos. O Almanaque Bertrand faz as vezes da Bíblia, os animais de estimação são bambis cromados e cãesinhos de loiça de acenar que sim, os funerais a massa consistente da família (ANTUNES, 2009, p. 40).

O povo português é comparado a pássaros presos em gaiolas, obrigados a cantar somente a melodia domesticada, o falso som de um pássaro preso, uma voz quase que desprovida de sua essência. Os animais de estimação, em um país fechado e apagado pela repressão, correspondem a *bambis cromados e cãesinhos de loiça*, invenções que refletem o *kitsch* de uma sociedade que, diante da ausência de liberdade, é obrigada a contentar-se com a imitação barata e rasteira.

Enquanto membro dessa comunidade castrada, o médico protagonista sente-se conivente com o sistema de opressão, uma vez que exerce a psiquiatria, ciência que descreve como “inventora da grande linha branca de separar a ‘normalidade’ da ‘loucura’ através de uma complexa e postiça rede de sintomas” (ANTUNES, 2009, p.

39), saber e técnica responsáveis pela “(...) vingança dos castrados contra o pênis que não têm, como arma real da burguesia a que por nascença pertence e que se torna tão difícil de renegar (...).” (ANTUNES, 2009, p. 39).

Como comenta Costa (2011), o ambiente decadente das instalações hospitalares e a situação desumana a que estavam submetidos os pacientes, “acentuam os efeitos do trauma da guerra, ao evocarem, pela sua similaridade, o tipo de cenário em que se vira envolvido em território africano” (COSTA, 2011, p. 154-155). O hospital psiquiátrico apresenta-se, desta forma, como um prolongamento do inferno vivenciado nos campos de batalha de Angola, uma vez que ao tratar dos pacientes, o médico protagonista revê a dor e a miséria humanas em sua forma mais profunda.

Lobo Antunes utiliza, com muita frequência nos romances da *Trilogia da aprendizagem*, metáforas bíblicas, como forma de tecer ironias a respeito da secular e profunda influência do catolicismo na sociedade portuguesa e demonstrar, assim, certa forma de inconformidade com as falsas boas maneiras e com as falácias que dominavam um país mergulhado na opressão.

Ao descrever o atendimento a um adolescente, viciado em drogas, e conduzido ao Hospital pelos pais, para que consultasse e iniciasse algum tratamento, o médico protagonista ironiza a cena, comparando a família que aguardava seu atendimento à *Sagrada Família* e o menino, perdido entre as escolhas e incertezas da juventude, como o *Menino Jesus*. Nesta passagem, o médico depara-se com a ineficiência da psiquiatria perante problemas familiares, perante a realidade e a profundidade das relações humanas, fato este que aumenta o seu sentimento de inconformidade com a profissão.

No gabinete a Família preparava-se para a arremetida. O Pai e a Mãe, de pé, ladeavam a cadeira do filho na hostilidade imóvel de cães de pedra de portão dispostos a enormes latidos de queixas zangadas. O médico contornou em silêncio a secretária e puxou a si o cinzeiro de vidro, o bloco timbrado do hospital, a credencial da Caixa e o livro em que se registavam os doentes, como um xadrezista preparando as peças para o início da partida. O Menino Jesus, ruivo e com ar de pássaro aflito, fingia bravamente não se aperceber da sua presença, fixando os prédios tristes da Gomes Freire pela janela aberta, a franzir as pálpebras semeadas de sardas transparentes.

- Então o que há?, indagou jovialmente o médico a sentir a sua pergunta como o apito de um árbitro que desse começo a um jogo sangrento. Se não protejo o rapaz, pensou muito depressa escorregando um soslaio para o garoto em pânico ainda controlado, estraçalham-no em duas dentadas.

Geração do cogitus interruptus, reflectiu ele. Caraças que me falta o auxílio do Umberto Eco.

O pai bombeou a peitilho da camisa:

- Senhor doutor, disse com a pompa de uma declaração de guerra, saiba vossência que este sacana droga-se (ANTUNES, 2009, p. 44-45).

Diante da situação, os pais exigem uma atitude enérgica do médico e solicitam a internação do adolescente à força, para que se afaste das más companhias da rua, para que passe a respeitar a autoridade da família, ou seja, para que se reenquadre à força na normalidade do mundo cotidiano. Sabendo-se incapaz de resolver a situação através de métodos mais bruscos, decide conversar com o rapaz, que se mantém em silêncio, como que alheio ao que acontece à sua volta.

Na incapacidade de obter respostas, o médico decide livrar o jovem do encarceramento no hospital e aconselha que os pais levem o filho para casa e que retornem na semana seguinte a fim de iniciar um tratamento pautado no âmbito psicológico, através do diálogo, para assim, atingir os motivos da rebeldia adolescente do rapaz. O psiquiatra se compadece do adolescente, desorientado em meio à exigência moralista dos pais e vê no jovem, de certa forma, um reflexo de si, adulto e ainda perdido:

O Menino Jesus, de boca apertada, continuava a estudar a Gomes Freire e o psiquiatra apercebeu-se da estupidez de continuar (...). Ao sair correu os dedos no cabelo do rapaz e o crânio dele encolheu-se para o interior dos ombros à laia de uma tartaruga enfiando-se à pressa na casca: por este tipo e por mim já não existe muito a fazer, pensou o psiquiatra, encontramos ambos, embora de maneiras diversas, no fundo dos fundos, onde nenhum braço chega (...). (ANTUNES, 2009, p. 50).

O trauma da Guerra Colonial, em *Memória de elefante*, além de manifestar-se na forma como o ex-combatente encara sua profissão após o regresso, pode ser percebido em seu comportamento isolado, que o leva a afastar-se gradualmente dos familiares e amigos. O soldado português, em todos os romances de Lobo Antunes, mantém sempre uma postura marcada pela esquiva e pelo distanciamento emocional, adotados como mecanismos de defesa, impedindo que as memórias dolorosas sejam retomadas.

Como comentam Câmara Filho JW e Sougey EB (2001, p. 223) “assombrado pela experiência traumática, o paciente tende a reorganizar sua vida para evitar as emoções negativas que as lembranças intrusivas carregam consigo. Dessa maneira, encontra-se o indivíduo com a constante preocupação de se defender (...)” das

memórias intrusivas ligadas à catástrofe, sendo assim, o trauma “leva a um menor envolvimento com situações potencialmente prazerosas e recompensadoras”, uma vez que a energia psíquica encontra-se depositada na tarefa de evitar o passado, abandonando, assim, o presente e o futuro.

A esquiva e o distanciamento emocional explicam o fato de que, em *Memória de elefante*, todos os espaços e relações que permeiam a vida do protagonista estão ligadas à Guerra Colonial, como se a guerra não tivesse acabado, transferindo-se para Portugal no momento do regresso. O divórcio, o afastamento das filhas e a incapacidade de retomar a rotina profissional, abandonada com a convocação, simbolizam os efeitos do estresse pós-traumático.

Uma vez que todas as memórias do passado só podem ser acessadas por meio do filtro da guerra, o passado do protagonista encontra-se balizado unicamente pelo *antes* e pelo *depois* da guerra. Os efeitos traumáticos dos combates são tão fortes, que levam o médico a refletir sobre sua infância e sobre toda sua trajetória pessoal e identitária. Desse jogo temporal, dessa impossibilidade de readaptação, emerge uma negatividade que contamina toda a obra antuniana.

Como em África, pensou ele, exatamente como em África, aguardando a chegada miraculosa do crepúsculo no jango de Marimba, enquanto as nuvens escureciam o Cambo e a Baixa do Cassange se povoava do eco dos trovões. A chegada do crepúsculo e a do correio que a coluna trazia, as tuas compridas cartas húmidas de amor. Tu doente em Luanda, a miúda longe de ambos, e o soldado que se suicidou em Mangando, deitou-se na camarata, encostou a arma ao queixo, disse Boa noite e havia pedaços de dentes e de osso cravados no zinco do tecto, manchas de sangue, carnes, cartilagens, a metade inferior da cara transformada num buraco horrível, agonizou quatro horas em sobressalto de rã, estendido na marquesa da enfermaria, o cabo segurava o petromax que lançava nas paredes grandes sombras confusas. Mangando e os latidos dos cabíris nas trevas, cães esqueléticos de orelhas de morcego, madrugadas de estrelas desconhecidas, a soba de Dala e os seus gémeos doentes, o povo para a consulta nos degraus do posto a tiritar de paludismo, picadas destruídas pela violência da chuva (ANTUNES, 2009, p. 91).

A passagem acima citada apresenta a forma como os pensamentos intrusos ligados à experiência africana manifestam-se e condicionam a forma do protagonista ver o mundo. Neste ponto da narrativa, o médico aguardava a saída das duas filhas da escola, ao final da tarde. A simples espera pelo final das aulas, situação cotidiana, dispara as lembranças sobre a guerra, e o passado intromete-se no presente da enunciação, atormentado a organização temporal da narrativa.

O suicídio do *soldado de Mangando* inscreve-se como passagem central do estudo do trauma na obra de Lobo Antunes, uma vez que o episódio é retomado em *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, marcando de forma profunda a consciência do protagonista frente à brutalidade da guerra. O suicídio deixa marcas tão paradoxais que ressurgiu sempre como pensamento intruso, assombrando o presente do médico psiquiatra e mantendo viva a experiência da guerra.

Eu estava sentado no jango de Marimba, a olhar a noite e os insectos fantásticos que habitam o denso escuro de África e que as trevas incansavelmente segregam e expulsam (...), quando me vieram do rádio avisar do tiro, Um tipo deu um tiro em Mangando, o furriel enfermeiro empurrou as seringas e os ferros para um saco, a escolta esperava já por nós perto da messe de sargentos, partimos aos saltos para o norte, a acordar os mochos que dormiam, de cócoras, na picada e agitavam as asas defronte dos faróis como os afogados esbracejam, cerca da praia, a aflição desordenada das pernas.

Mangando, Marimbanguengo, Bimbe e Caputo, eis os pontos cardeais da minha angústia (...). (ANTUNES, 2010, p. 158).

A recordação do suicídio, de acordo com Seixo *et al* (2008, p. 545), emerge “*obsessivamente*” na *Trilogia da aprendizagem*, apresentando-se, assim, como indício da presença traumática da guerra. O evento é recordado em pormenores com grande precisão, sinalizando o fato de que jamais se desprende da memória do médico, que fora obrigado a assistir ao ato extremo de um companheiro que, desesperado com a guerra, tira a própria vida no intuito de aliviar-se do sofrimento e da angústia.

Os destacamentos por onde passou em Angola, convertem-se nos pontos cardeais da angústia, espaços agora responsáveis por orientar a existência do protagonista. Após a guerra, não existem mais pontos seguros, direções certas, a *Rosa dos Ventos*, a bússola deste último navegador lusitano, com a guerra, é desconjuntada pelo magnetismo e pela negatividade, e, assim, todos os caminhos conduzem a Angola, ao sofrimento, e atraem consigo a imagem de morte. É no decorrer do incessante monólogo com sua companheira, já ao final da noite, que a recordação do episódio do suicídio ressurgiu com mais intensidade, invadindo a consciência do narrador.

É esquisito falar-lhe disto enquanto lhe toco os seios, lhe percorro o ventre (...). É esquisito falar-lhe disto em Lisboa, neste quarto forrado de papel de flores que uma namorada escolheu antes de se evaporar de mim (...). Tão esquisito, entende, que me pergunto às vezes se a guerra acabou de facto ou continua ainda, algures em mim, com os seus nojentos odores de suor, e

de pólvora, e de sangue, os seus corpos desarticulados, os seus caixões que me aguardam. Penso que quando eu morrer a África colonial voltará ao meu encontro, e procurarei em vão, no nicho do deus Zumbi, os olhos de madeira que não há, que verei de novo o quartel de Mangando a dissolver-se no calor, os negros da sanzala ao longe, a manga da pista de aviação acenando escarninhamente para ninguém. De novo será noite e apear-me-ei do unimogue a caminho do posto de socorros, onde o tipo sem rosto agoniza, aclarado pelo petromax que um cabo segura à altura da cabeça e contra o qual os insectos se desfazem num ruídozinho quitinoso de torresmos. (ANTUNES, 2010, p. 160-161).

O médico apresenta uma grande desilusão, tendo-se em vista que, por vezes, fica em dúvida se a guerra realmente acabou. De fato, pode-se afirmar que a Guerra Colonial ainda não acabou, uma vez que seu rastro de destruição segue inscrito na memória e na existência dos ex-combatentes, sujeitos que, após o regresso, assumem um aspecto fantasmático, uma vez que ficam divididos entre dois mundos, dois tempos inconciliáveis: o *antes* e o *depois* da guerra. A imagem do *soldado de Mangando*, em agonia extrema após disparar contra si, inscreve-se como experiência limite, como uma ruptura total entre o combatente português e a mitologia imperial que defende na guerra, uma vez que o ato de desespero apresenta-se como metáfora de um Portugal que, ao fazer a guerra, condena seu povo ao sofrimento.

O tipo sem rosto agoniza numa agitação incontrolável, amarrado à marquesa de ferro que oscila, e vibra, e parece desfazer-se a cada um dos seus sacões, gemendo pela lepra de ferrugem das juntas. Ventas curiosas espreitam das janelas, um pequeno cacho acumula-se à porta para assistir, fascinado e em pânico, ao sangue e à saliva que borbulham pela garganta inexistente, aos sons indefiníveis que o que sobeja de nariz emite, aos olhos que a pólvora rebentou como ovos cozidos que explodissem. As ampolas de morfina sucessivamente injectadas no deltoide parecem esporear cada vez mais o corpo amarrado que se rebola e torce, e o petromax multiplica nas paredes em sombras que confluem, se sobrepõe e se afastam, formando uma dança frenética de manchas na geometria suja do estuque. Apetece-me abrir a porta de golpe, abandoná-lo, sair dali, tropeçar ao acaso, cá fora, nos cães do quartel e nos miúdos espantados que se nos enrodilham nas pernas, respirar o algodão húmido do ar de África (...). (...) o tipo amarrado à marquesa agoniza a um metro de mim à laia das rãs crucificadas nas pranchetas de cortiça do liceu, introduzo-lhe ampola após ampola nos músculos do braço, e queria estar a treze mil quilómetros dali, a vigiar o sono da minha filha. (...) Mangando. Marimbanguengo, Bimbe e Caputo: o sujeito imobilizou-se por fim num estremeção derradeiro, o que restava da garganta cessou o seu borbulhar ansioso, o cabo do petromax deixou pender o braço e as sombras estenderam-se no soalho numa vergonha de cachorros, subitamente imóveis. Ficámos muito tempo a contemplar o cadáver agora em sossego (...) (ANTUNES, 2010, p. 161-163).

O *soldado de Mangando* é o soldado anônimo, é ninguém e todos ao mesmo tempo. O tiro disparado lhe descaracteriza as feições do rosto, lhe retira a identificação humana. Ele materializa, assim, uma imagem fantasmática, uma vez que seu corpo destruído pela violência da guerra, tornado anônimo pela brutalidade, torna-se símbolo paradigmático do que foi a Guerra Colonial e a presença portuguesa na África. Em *Conhecimento do inferno*, o evento do suicídio é retomado e ecoa através da pergunta desalentada do alferes: “-Porque é que as pessoas se matam?” (ANTUNES, 2006, p. 199).

Estávamos no quartel de Mangando, no pobre quartel de Mangando junto à fronteira com o Congo (...). Eram cinco horas da manhã e o suicida acabara de morrer depois de muito tempo de desesperadas convulsões diante dos nossos olhos espantados. (...) O suicida acabara de morrer e jazia, tapado com um lençol, num cubículo vizinho, entre grades de cervejas vazias e caixotes de latas de conservas que prolongavam, se as cheirávamos, um estranho, denso, concentrado aroma de mar. Eram latas de sardinhas e de anchovas, latas de atum e de cavala, e o odor rodeava o morto como a água os corpos de pau dos afogados, que adquirem a pouco e pouco a consistência torturada e porosa das raízes. Sentíamos a presença dele como um olhar cravado nas costas, um olhar transparente, oco, repleto de indiferença e de rancor, um olhar de ódio distraído e manso, o olhar de um inimigo que nos detesta e despreza e para o qual o candeeiro inclinava a única pétala da sua chama, numa inquietação de língua em busca do incisivo que lhe falta.

-Porque é que as pessoas se matam? – perguntou o alferes. (...).

Os animais presos – disse eu – preferem muitas vezes morrer e nós não passamos de animais presos: nunca nos deixarão sair daqui. Têm medo, em Luanda, que a gente saia daqui: como que cara os tipos bem fardados, bem alimentados, bem dormidos nos enfrentariam? Somos o remorso deles. (ANTUNES, 2006, p. 199-201).

Ao entrar em Lisboa, próximo de concluir a viagem de carro, o protagonista entra em um bar, local em que cotidianamente frequentava a fim de pensar sobre o processo de escrita de seus romances, quando, surpreendido pela atmosfera sombria, depara-se com a imagem do suicida. Sentados lado a lado, escritor e fantasma, ambos se equivalem, como se os dois estivessem mortos e vivos, ao mesmo tempo. Tal imagem refere-se à metáfora de que mesmo os que regressaram com vida da Guerra Colonial, estavam mortos de alguma forma, ligados eternamente àqueles que lá perderam a vida. Tal passagem liga-se diretamente à ideia apresentada na pesquisa de tese, de que o ex-combatente desempenha o papel de figura fantasmática junto à identidade portuguesa, sendo representado por uma posição paradigmática e ambígua, *existindo sem existir*.



A chegada da aurora, a proximidade do novo dia, faz com que a traumática imagem do suicídio volte à memória do protagonista. Ao se referirem às memórias traumáticas, Câmara Filho JW e Sourgey EB (2001, p. 222), comentam que os “pequenos e mesmo insignificantes estímulos conseguem reavivar as memórias que retomam com toda a força, intensidade e nitidez do acontecimento original” e “tais lembranças são frequentemente detonadas por estímulos relacionados ao evento traumático, desde os mais específicos aos mais genéricos” (SOURGEY; JW, 2001, p. 222). A iluminação do bar e a fumaça dos cigarros, que tomava conta do ambiente, reabrem, na consciência do protagonista, a mesma atmosfera do amanhecer de Mangando, no dia em que o soldado tirou a própria vida.

Devia ser meia-noite ou uma hora mas o fumo que pairava sobre as mesas ou junto ao tecto assemelhava-se ao nevoeiro pegajoso das auroras de cacimbo, que adere aos objectos, aos acenos, às feições, como cola líquida e opaca. (...) Procurei às apalpadelas um banco: os meus dedos tocaram sem querer no rebordo da mesa, e por instantes cuidei que um odor de peixe e de mar me procurava.

- Senhor doutor – chamou um murmúrio à minha esquerda.

O soldado morto sorria-me. Empunhava um copo de cerveja e sorria-me: sempre que inclinava a cabeça para trás a fim de beber, o orifício redondo da bala aparecia junto à maçã-de-adão, cercado pelas escamas cristalizadas do sangue. Emagrecera um pouco nestes últimos nove anos, alguns cabelos brancos corriam-lhe sobre as orelhas, mas sorria. Instalado em frente dele, o pido, de pistola à cintura, continuava a dormir.

- Estamos cá todos – informou o soldado. E com efeito os perfis indecisos do bar tomavam a pouco e pouco os contornos, a forma, a maneira de andar ou os tiques dos homens do pelotão de Mangando, a conversarem baixinho na manhã postiça das lâmpadas, cujos abajures lhes emprestavam uma tonalidade de aparições. (...).

- Senhor doutor, senhor doutor – diziam eles a sorrir (ANTUNES, 2006, p. 206-207).

Uma das principais características literárias da *Trilogia da aprendizagem* trata-se da forte presença da melancolia, que atua como um mecanismo de defesa do ex-combatente perante o trauma da Guerra Colonial. O forte tom melancólico pode ser sentido, principalmente em *Memória de elefante* e *Conhecimento do inferno*, uma vez que são romances em que o protagonista é incapaz de expressar suas angústias, o que faz com que o processo do trabalho de luto fique incompleto. Nas duas narrativas citadas, o protagonista mantém uma postura solitária e reclusa em relação à comunicação da sua experiência traumática. A respeito dos sintomas clínicos da melancolia, Sigmund Freud (2013) identifica que:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2013, p.28).

Ainda tendo em vista *Memória de elefante* e *Conhecimento do inferno*, nota-se que os discursos sobre a guerra e sobre a violência simbólica do salazarismo ocorrem praticamente somente através de monólogos interiores, que permanecem enclausurados na consciência do narrador. Em *Os cus de Judas*, diferentemente dos outros romances da série, ocorre a verbalização caudalosa e incontrolada dos pensamentos; principalmente através de autorecriações e autoinsultos, fazendo com que, desta forma, a estrutura narrativa e temporal de *Os cus de Judas* assumam um aspecto mais labiríntico do que os outros dois romances.

De acordo com Roberto Vecchi, o sentimento de melancolia aflora em todos os textos da Guerra Colonial e liga-se à perda da identidade do combatente:

Esta melancolia isotópica que aflora em todos os textos literários da guerra coincide assim com aquele enorme trabalho do luto ligado à perda de um objeto, que, contextualizado, não é evidentemente do espaço colonial, mas é a perda e expropriação de marcas. Na literatura freudiana sobre a relação luto/melancolia, a perda do objeto corresponde de facto à perda do “eu” (ou da identidade) e conjuga-se com a necessidade obsessiva do melancólico de comunicar, de pôr-se a nu (VECCHI, 2010, p. 64).

Sigmund Freud (2013, p. 29), em *Luto e melancolia*, demonstra que o sentimento melancólico produz um esvaziamento do indivíduo e de sua potência de vida e “(...) também pode ser reação à perda de um objeto amado; quando os motivos que a ocasionam são outros, pode-se reconhecer que essa perda é de natureza mais ideal.” Dessa forma, “o objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2013, p. 29).

Ainda segundo Freud (2013, p. 29), na melancolia, diferentemente do luto, muitas vezes “o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto].” Sendo assim, “isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente” (FREUD, 2013, p. 29). A partir do ponto de vista freudiano, percebe-se que a melancolia do protagonista e dos ex-combatentes representados nos demais romances de Lobo Antunes, *Fado Alexandrino* e *Até que*

*as pedras se tornem mais leves que a água*, está ligada à perda da identificação com a nação portuguesa, que está diretamente correlacionada com a perda da identidade individual.

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. Não julga que lhe aconteceu uma mudança, mas estende sua autocrítica ao passado: afirma que ele nunca foi melhor. O quadro desse delírio de inferioridade – predominantemente moral – se completa com insônia, recusa de alimento e uma superação – extremamente notável do ponto de vista psicológico – da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida. (FREUD, 2013, p. 30).

Principalmente em *Os cus de Judas*, a consciência do médico protagonista constantemente parte do presente em direção ao passado como forma de se autoavaliar desde a infância, tecendo, assim, uma série de recriminações sobre si e sobre sua incapacidade de atender às exigências, expectativas e demandas da família, da profissão e da sociedade. É durante a estadia na guerra em Angola que o protagonista reflete mais profundamente sobre sua existência e identidade. A guerra, com seus tiros e mortos, torna-se, assim, palco de fragmentação, tanto da nação portuguesa, como da vida dos combatentes. Se regressasse vivo da guerra, o protagonista jurava a si próprio, reconstruir sua existência, ao seu ver fracassada em uma jornada exemplar, que agradasse à família, transformando-se em uma espécie de *eu* completo e regenerado.

(...) 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 Terezinha e das quais conhecia apenas os sorrisos resignados. Talvez até que me inscrevesse nos escuteiros 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 filarmónica, colecionador de dentaduras postiças no intuito de expulsar do insuportável sossego dos serões o meu eterno e deletério desejo de evasão. (...). 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, 2010, p. 47-48).

Ainda de acordo com os apontamentos de Sigmund Freud, a melancolia provém de um sentimento de revolta que não foi corretamente esvaziado pelo indivíduo. Em todos os momentos em que o protagonista expõe suas dores e a revolta contra suas incapacidades e fraquezas, ele está, de forma indireta, efetuando uma queixa contra a guerra e contra as instituições sociais e familiares responsáveis por lhe manter oprimido durante a infância, a adolescência e a vida adulta. Todas as características e críticas que o indivíduo tece contra si, na realidade, ele gostaria de tecer contra seus opressores, ao passo em que ele se considera um produto das instituições opressoras, obrigado pela família a seguir a profissão da medicina e transformado em mero objeto pelo Estado Novo, ao ser encaminhado para a África a fim de participar de um combate que se mostrava sem sentido.

Para eles, queixar-se é dar queixa no velho sentido do termo; eles não se envergonham nem se escondem, porque tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem. E estão bem longe de dar provas, perante os que os cercam, da humildade e da submissão que conviriam a pessoas tão indignas; pelo contrário, são extremamente incômodas, mostrando-se sempre como que ofendidos e como se uma grande injustiça tivesse sido cometida contra eles. Tudo isso só é possível porque as reações da sua conduta provêm sempre da constelação psíquica da revolta, que depois, em virtude de um certo processo, se transportou para a contrição melancólica. (FREUD, 2013, p. 32).

Em *Os cus de Judas*, ao contrário do que acontece em *Memória de elefante*, o médico protagonista *põe-se a nu*, pois sente a extrema necessidade de comunicar a experiência da Guerra Colonial, tendo como silenciosa interlocutora, a sua companheira de bar. *Os cus de Judas* torna-se, assim, a abertura da cripta, a libertação dos fantasmas da guerra através de um violento monólogo, cuja organização pode ser considerada uma espécie de *alfabeto da agonia*. De acordo com Seixo (2002, p. 42), a estruturação dos capítulos, segundo a ordem do alfabeto, estabelece “um exame crítico e emocional da guerra em Angola de A a Z”, sendo assim, o romance apresenta-se como uma espécie de almanaque ou de dicionário, responsável por catalogar as feridas e as dores dos ex-combatentes.

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 naufrago esquecendo-se da segurança do código, o capitão a subir à pressa para a Mercedes com meia dúzia de voluntários e a sair o arame a derrapar na areia ao encontro da emboscada, escute 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, fechei a porta e declarei Dorme bem a sesta, cá fora os soldados olhavam para mim sem dizer nada, Desta vez não há milagre meus chuchus, pensei eu, fitando-os, Está a dormir a sesta, expliquei-lhes, está a dormir a sesta e não quero que o acordem porque ele não quer acordar (...). (ANTUNES, 2010, p. 57).

O protagonista de *Os cus de Judas* tenta recobrir a impossibilidade de representar e testemunhar o trauma da guerra através de um discurso violento, marcado pelo excesso do uso da palavra. O protagonista sente que, ao passar pela catástrofe e pela barbárie da Guerra Colonial, seria impossível encontrar palavras que pudessem nomear na plenitude o rebaixamento da existência humana. Ciente de que após a guerra e com a opressão do salazarismo as palavras perderam muito da sua força e profundidade, o protagonista agarra-se a um discurso desesperado, que tenta, em tom melancólico, ao menos denunciar seu estado de abandono e dor, uma vez que sabe ser tarefa impossível voltar a um mundo ou a uma existência anterior ao embarque para Angola.

Na visão de Ana Paula Arnaut (2011, p. 73-74), o discurso e a estrutura agressiva de *Os cus de Judas*, aliados à “utilização de um certo prosaísmo linguístico, onde se inclui o uso do palavrão, ou o recurso a imagens banalmente inusitadas, chocou e ainda choca, seguramente” parte da mentalidade conservadora da sociedade portuguesa. Ainda segundo Arnaut (2011), os romances da *Trilogia da aprendizagem*, nascidos após um período de fortes convulsões políticas e sociais em Portugal, afrontam a sacralidade da linguagem literária através do uso de um vocabulário escatológico, que age de forma a reduzir a poeticidade à comunicação nua e crua do cotidiano. Em um Portugal desiludido pela guerra, pelo fracasso do opressivo governo do Estado Novo e pelo desmanche dos devaneios imperiais, Lobo Antunes ataca os falsos moralismos através dos palavrões. Ao desfalecimento do falso império, da *Disneylandia salazarista*, opõe Lobo Antunes a ladainha e a retórica da realidade.

A angústia, a raiva e a fragmentação do protagonista da *Trilogia* são materializadas através da linguagem. Como pontua Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 265), “o tipo de frase que encontramos em ALA na primeira fase de sua obra corresponde a uma expressão de intensidade e excesso”, uma vez que o autor alonga os períodos, desrespeitando as normas da pontuação, sem utilizar vírgulas ou pontos finais, criando, assim, um “movimento exaltado de indignação e revolta

(SEIXO *et al*, 2008, p. 265)” que acompanha o tom do desabafo e o fluxo do pensamento, encordoando as memórias que são balizadas unicamente pelo movimento de ida e de regresso da Guerra Colonial. Ainda de acordo com Seixo *et al* (SEIXO *et al*, 2008, p. 265), “um dos melhores exemplos é a frase final do capítulo ‘N’ de *CJ*, que ocupa oito páginas (das doze totais do capítulo), sem um único ponto final”.

A frase de ALA é muito característica, permitindo a identificação do escritor mediante algumas linhas apenas de qualquer dos seus escritos. Na primeira fase da sua obra (...) é em geral longa e impetuosa, mesmo torrencial, densificando-se em qualificativos e em prolongamentos circunstanciais, carregada de metáforas e outras formas retóricas, e mesclando com vigor a expressão erudita e a linguagem coloquial, familiar e até obscena. (SEIXO *et al*, 2008, p. 264).

A Guerra Colonial, na visão do ex-combatente, penetrou todos os espaços, invadiu Portugal e se apossou da liberdade das pessoas, assombrando-as como um fantasma. O *quimbo da tia Teresa*, prostituta africana que recebia os soldados portugueses em Angola, na visão do médico, trata-se do único espaço que não foi invadido pelos repugnantes odores de morte. As ruas e as casas de Lisboa, após o regresso dos combatentes, são tomadas pelas lembranças da violência e pelo sentimento de vingança e raiva cotidianos dos campos de batalha. A função do barco, símbolo das navegações e conquistas portuguesas é novamente desconstruída em Lobo Antunes, uma vez que, ao invés de retornarem do Oriente transbordando especiarias e riquezas, os barcos regressam na miséria antiépica, trazendo o *pestilento e cruel* cheiro da guerra.

O quimbo da tia Teresa, cercado pelo odor doce dos pés de liamba e de tabaco, é talvez o único sítio que a guerra não logrou invadir do seu cheiro pestilento e cruel. Alastrou por Angola, a bordo dos barcos de militares que regressavam, desorientados e tontos, de um inferno de pólvora, insinuou-se na minha humilde cidade que os senhores de Lisboa mascararam de falsas pompas de cartolina, encontrei-a deitada no berço da minha filha como um gato, fitando-me com pupilas de maldade oblíqua, a mirar-me dos lençóis com a turva raiva invejosa dos alferes nas mesas de jogo, medindo com rancor, de pistola à cinta, as cartas do parceiro. A guerra propagou-se aos sorrisos das mulheres nos bares, sob as ampolas despolidas dos candeeiros que lhes multiplicam de sombras a curva indagadora dos narizes, turvou as bebidas de um gosto azedo de vingança, aguarda-nos no cinema, instalada no nosso lugar, vestida de preto como um notário viúvo a retirar do bolso do casaco o estojo de plástico dos óculos. Está aqui, nesta casa vazia, nos roupeiros desta casa vazia, grávida dos fetos moles das minhas cuecas, no geométrico espaço de trevas que as lâmpadas não alcançam nunca, está aqui e chamam-me baixinho com a pálida voz ferida dos camaradas assassinados nas picadas de Ninda e de Chiúme, estende

para mim os cotovelos brancos e ossudos num abraço gasoso que me agonia. Está em si, no seu perfil sarcástico desprovido de amor, na obstinação do seu silêncio e no mover mecânico das suas ancas durante o coito, devorando o meu pénis como um estômago digere, indiferente, o alimento que lhe oferecem (...). (ANTUNES, 2010, p. 173-174).

Após passar a noite em um bar, bebendo junto de uma anônima e silenciosa mulher, o médico regressa em sua companhia para o seu apartamento, já no final da madrugada. É neste momento que o narrador passa a descrever a solidão de sua casa, habitada somente pelos fantasmas e pelos ecos da guerra. A casa, que segundo Gaston Bachelard (2008, p. 208) diz respeito a “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”, em *Os cus de Judas* perde esta função, estando associada à melancolia e ao sentimento de abandono por parte do ex-combatente, que se encontra entregue aos traumas do passado.

Esta espécie de jazigo onde moro, assim vazio e hirto, oferece-me, aliás, uma sensação de provisório, de efémero, de intervalo, que, entre parêntesis, me encanta: posso ainda considerar-me um homem para mais tarde, e adiar indefinidamente o presente até apodrecer sem nunca haver amadurecido (...). Pelas janelas sem cortinas vejo, deitado na cama, os operários que constroem o prédio em frente e principiam a trabalhar muito mais cedo do que eu, a fitarem-me do outro lado da rua numa inveja admirada. (...). 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 (...). (ANTUNES, 2010, p. 125).

A cidade, a rua, e a casa, espaços que deveriam representar segurança, após o regresso da guerra, tornam-se locais decadentes aos olhos do médico protagonista. A imagem da energia e da natureza africana contrasta com a pobreza e a miséria de seu país natal, sufocado pela opressão e pela estagnação. Como aponta o protagonista: “Não temos árvores aqui: apenas o pó dos edifícios que se erguem, em torno deste, segundo o mesmo modelo deprimente igual para bancários melancólicos (...)” (ANTUNES, 2010, p. 179). A cidade e as pessoas adquirem uma atmosfera acinzentada, segundo a percepção do protagonista. A cor cinza, enfadonha e sem movimento, reflete a neutralidade e a ausência de emoções, representa o apogeu do mundo moderno, técnico e científico perante o verde e a esperança da natureza africana.

(...) a Avenida Almirante Reis e as suas lojas fechadas sobre si próprias à maneira dos punhos de uma criança que dorme: as pessoas acordam, afastam as cortinas da janela, espreitam para fora, observam as ruas cinzentas, os automóveis cinzentos, as silhuetas cinzentas que cinzentamente se deslocam, sentem crescer dentro de si um desespero cinzento, e deitam-se de novo, conformadas, resmungando palavras cinzentas no seu sono que se espessa.

Já reparou que moro numa Pompeia de prédios em construção, de paredes, de vigas, de escombros que crescem, de guindastes abandonados, de montes de areia, e de máquinas de cimento redondas como estômagos ferrugentos? Daqui a algumas horas, operários de capacete principiarão a martelar estas ruínas empoleirados em esboços de caixilhos, os maçaricos furarão o betão numa raiva teimosa, os canalizadores abrirão arbustos de artérias na carne enteiriçada das casas. Vivo num mundo morto, sem cheiros, de poeira e de pedra, onde o enfermeiro da policlínica do primeiro andar passeia, de bata, a barba surpreendida de fauno, buscando ao seu redor, em vão, relvas fofas de margem. Vivo num mundo de poeira, de pedra e de lixo, principalmente de lixo, lixo das obras, lixo das barracas clandestinas, lixo de papéis que virevolteiam e se perseguem, ao longo dos tapumes, sarjetas fora, soprados por um hálito que não há, lixo de ciganos vestidos de preto, instalados nos desníveis da terra, numa espera imemorial de apóstolos sabidos. (ANTUNES, 2010, p. 180).

O ambiente decrépito, miserável e acinzentado pelo concreto dos prédios afigura-se a um cenário pós-apocalíptico, distópico. Ao olhar pela janela de seu apartamento, o que o protagonista encontra é um mundo decaído, sem brilho e encanto, repleto de lixo. Como comenta Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 345), “a ideia do lixo remete para a apreciação negativa e disfórica, quer dos ambientes, quer das vidas representadas nos romances do autor”.

Maria Alzira Seixo *et al* (2008, p. 235) evidencia que na poética antuniana “reconhecemos então certas dominantes dos romances de Beckett, sobretudo da trilogia (*Molloy*, *Malone Meurt* e *L’Innommable*), em que personagens reduzidas a estados larvares da existência humana, pela miséria ou pela doença (...),” movimentam-se por “(...) tateios, gestos elementares, pequenos sonhos, confinados a aspectos mínimos da existência, que o discurso também nos mínimos pormenores, e em escrita demorada e insistente, repetitiva e esvaziada de sentimento, diz”. (SEIXO *et al*, 2008, p. 235). A escrita antuniana, a partir de sua evolução, vai cada vez adotando com mais intensidade a descrição e o aspecto minimalista da narrativa, apresentando os personagens e a realidade como polos desprovidos de sentido e de lógica, simbolizando, assim, através do esvaziamento e do esgotamento da narrativa tradicional, a desilusão do homem pós-moderno.



*Conhecimento do inferno*, cuja narrativa é construída em torno do monólogo interior do médico protagonista, segue a mesma tendência dos outros romances da *Trilogia*, apontando o regresso da guerra como uma extensão do inferno e do sofrimento. O hospital psiquiátrico apresenta-se como local central da trama, no sentido em que se revela ao médico como espaço de tortura e opressão, ponto para onde convergem todas as angústias, na figura dos pacientes, tiranizados por um tratamento desumano. Segundo as palavras de Jorge Manuel de Almeida Gomes da Costa (2011, p. 154), após o regresso da Guerra Colonial o médico protagonista “vê-se também, ele, no hospital psiquiátrico, forçado a compactuar com o aparelho opressivo do Estado, dando continuidade, como forma de auto-preservação, ao mesmo tipo de prática (...)” que, durante a guerra, foi “responsável pela sua metamorfose traumática” (COSTA, 2011, p. 154).

Durante a viagem de carro pelo interior de Portugal, em diálogo fictício com a filha Joana, o médico recorda o dia em que a leva para o hospital para apresentá-la aos colegas de trabalho e enfermeiros, e ela, enquanto criança, fica com medo e nega-se a acompanhá-lo. A seu ver, a negativa da menina em entrar no hospital, revela o ambiente decrépito e sem energia vital em que trabalha, aponta a discrepância entre os dois mundos, aquele das pessoas ditas normais e o outro, o dos loucos e doentes, sendo que a ele cabe a ambígua posição de pertencer aos dois, sem se sentir verdadeiramente aceito e feliz em nenhum, expulso de ambos.

Não quiseste entrar no hospital, com os olhos cheios de lágrimas e os braços apertados na minha cintura à laia de um frágil bicho assustado e tenaz, os teus cabelos eram-me um novelo de caracóis claros na barriga, e eu lembrei-me de repente do homenzinho cuidado e servil que vendia pratos de estanho, jarros de estanho, bacias de estanho no vestíbulo do asilo, e me costumava cumprimentar com vénias respeitosas de mujiques, dobrando-se pela breguilha como um metro articulado. Era um sujeito calvo, de óculos, reflexos ácidos de professor, e que me perguntou um dia, numa voz lenta, cautelosa, vagamente irónica, voz de mestre-escola, de explicador, de conferencista desiludido, se eu não notara já que no asilo não existem nem crianças nem animais, que as crianças e os animais se afastam do asilo como se afastam da morte empurrados por um misterioso receio, a recusa da agonia, da putrefacção, dos sentimentos fúnebres e mórbidos que os habitam. Eu ouvia o homenzinho falar (...), e acrescentei que nem sequer os pássaros pousavam nas árvores do pátio, vazias de asas como as pálpebras dos albinos de pestanas arrepiadas pelo brando vento oco do Verão.

- Nem mesmo os pardais – disse o sujeito – querem nada com o manicómio, já vê. Nem pardais, nem pombos, nem melros. Nenhuma casta deles.

E confidencial, a acotovelar:

- Estamos debaixo da terra, sabe? Isto aqui é o purgatório dos vivos, cheio de gente a arder.

- Quando não há pássaros – disse eu – é como se faltasse o ar, como se nos estivéssemos a afogar no ar, de barriga para cima, como os peixes de boca rosada na espuma verde dos aquários. (ANTUNES, 2006, p. 66-67).

Ainda de acordo com as palavras de Costa (2011, p. 155-156), “ao contrário da possibilidade de reabilitação, e conseqüente libertação, que dele se esperaria, e, aliás, como a própria dinâmica dos espaços no romance o acaba por revelar, o hospital aparece configurado como um centro de dupla reclusão efectiva”, um espaço onde são escondidos e enclausurados todos aqueles cuja imagem perturba a normalidade do mundo cotidiano. Enquanto ex-combatente, figura indesejada no Portugal pós-imperial, o médico protagonista acaba por assimilar-se, assim, aos pacientes do hospital psiquiátrico. O soldado retornado da Guerra Colonial é o louco, o estranho que vem de longe e altera a ordem, polui com seus traumas a nação perfeita, idealizada pelo salazarismo.

Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. (ANTUNES, 2006, p. 22).

Assim como em *Memória de elefante*, o protagonista prossegue o seu veemente discurso de ataque contra as convenções científicas da psiquiatria, apontando-a como uma ciência incapaz de solucionar os problemas reais dos doentes. Os psiquiatras surgem como carrascos, policiais responsáveis por catalogar as dores e domesticar os sentimentos humanos e as mínimas possibilidades de transgressão. Aos olhos do médico protagonista, o hospital psiquiátrico revela um mundo ao avesso, uma vez que, de forma contínua, “(...) assaltava-o a impressão esquisita de que eram os doentes quem tratavam os psiquiatras com a delicadeza que a aprendizagem da dor lhes traz, que os doentes fingiam ser doentes para ajudar os psiquiatras, iludir um pouco a sua triste condição de cadáveres (...)” (ANTUNES, 2006, p. 51).

(...) classificam, rotulam, vasculham, remexem, não entendem, assustam-se por não entender e soltam das gengivas em decomposição, das línguas inchadas sujas de coágulos e de crostas, dos lábios arroxeados de livores de azoto, sentenças definitivas e ridículas. O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é esta estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança (...) e a incompreensão de fora para dentro da

amargura e do delírio, e se não vou para dentista na mecha fico um maluco tão sórdido e tão sem graça como eles. (ANTUNES, 2006, p. 51-52).

É neste inferno, no hospital psiquiátrico, em que médicos e pacientes se equivalem por meio do sofrimento. O hospital é um mundo do avesso, onde os médicos são tratados pelos pacientes. Sendo o protagonista um ex-combatente, um ser marginal, ele equivale-se aos pacientes, passa a ser, metaforicamente, um ser recluso pelos muros concêntricos que se estendem pelo país todo. Na visão de Costa (2011, p. 155), “não é, pois, de surpreender que diante dessa atmosfera de permanente decepção e loucura se veja aproximado do outro que deveria tratar, até ao ponto de uma fusão metafórica entre ambos”, ressaltada nos capítulos 8 e 9, quando o protagonista, enquanto assiste a uma celebração de Natal no asilo, através de uma espécie de delírio, se vê transformado em paciente, encarcerado e submetido ao mesmo tratamento a que era obrigado aplicar aos outros com o intuito de lhes curar.

É durante a parada no restaurante do Canal-Caveira que “consegue o narrador reunir à mesa as diferentes problemáticas que até aí abordara” (COSTA, 2011, p. 162), efetuando, assim, através da memória, uma reflexão de tom irônico sobre os pormenores e meandros hipócritas do tratamento psiquiátrico. É no decorrer da reunião de final de ano entre os médicos e funcionários que ocorre a metamorfose e o delírio do médico protagonista que, ao observar os cozinheiros servirem o prato principal do banquete, vê, esventrado na mesa, o corpo do *soldado Pereira*, companheiro do tempo de guerra, falecido em uma emboscada em Angola. A grotesca cena de canibalismo, em que médicos e funcionários devoram o corpo dos pacientes, denota o absurdo e a total desumanização a que todos os envolvidos com o ambiente hospitalar estavam sujeitos.

Costa (2011, p. 162), comenta ainda que “o cenário horrendo da morte do já conhecido soldado Pereira é aquele que serve de ponto de partida para o reavivar de todo o trauma da guerra vivido pelo narrador”. A Guerra Colonial, enquanto evento traumático altera a forma com que o médico protagonista percebe a realidade. Após regressar de Angola, o ex-combatente não consegue mais se readaptar ao mundo cotidiano e, portanto, percebe as relações sociais e os fatos através de processos de degradação, negatividade e anamorfose.

Os empregados depositavam atenciosamente diante de nós nacos assados de doente, nacos do Durand, do Beleirão, do cego Lino, do Marques, do senhor Chambel, sepultados sob cones de hortaliça e de batatas coradas. Uma veia palpitava, regular, na travessa, talvez o arbusto que pulsa obliquamente na testa pálida do Nobre quando ele me fixa, do outro pólo da secretária, com indignação e espanto. Uma assistente social mastigava, segurando-a com as unhas vermelhas, uma costela do Luís, e o osso surgia, branco e liso, da dupla fieira gulosa dos seus dentes. Os rabanetes aparentavam-se a enormes molares engastados na gengiva azeda da casca. As cenouras eram pénis cozidos, obscenos. Algo de cena bíblica, de martírio bíblico, de chacina de inocentes, de flagelação de santos, algo das atrozes cenas místicas dos quadros das igrejas, escurecidos pela humidade e pelo fumo das velas, se reproduzia (...). (ANTUNES, 2006, p. 146).

Inès Cazalas (2011) comenta que o surgimento constante destas cenas grotescas, características da escrita antuniana, faz parte de uma espécie de reinvenção da tradição romanesca. Como pontua ainda a autora, os acontecimentos *maravilhosos*, como a transmutação do médico protagonista em paciente, que se dá somente no âmbito da consciência, ou então, a delirante cena do canibalismo, apresentam-se como “um maravilhoso interiorizado, que existe nas percepções das personagens” (CAZALAS, 2011, p. 67) e liga-se a um maravilhoso antropológico, que “não depende de poderes divinos ou mágicos, mas do homem, que é feito de fantasmas” (CAZALAS, 2011, p. 67).

Como caracterizar este maravilhoso antuniano? (...). O maravilhoso antuniano não parece afirmar mais a onipotência da ficção: ainda que fortemente marcado pelo realismo mágico sul-americano, Lobo Antunes não adopta a postura do contador virtuoso que é a de um Carlos Fuentes ou de um Garcia Márquez. O alcoolismo ou a loucura vêm explicar, de modo trivial, o surgimento deste maravilhoso e, no seu tratamento, o humor está sempre presente. (CAZALAS, 2011, p. 67).

Este maravilhoso antuniano liga-se ao absurdo da existência humana, sufocada pelas instituições, pela burocracia e pelo capitalismo, que reduzem o homem ao mínimo, a um ser privado dos sonhos e das esperanças. Ainda de acordo com Inès Cazalas (2011, p. 68), “nos livros de Lobo Antunes, o maravilhoso continua a ser pontual. Não vem redimir a perda do sentido colectivo mas antes, fazer coexistir imaginários singulares”, ligados ao trauma e à consciência de sujeitos excluídos pela sociedade, aqueles que são, por vezes, decretados loucos. Ao representar a consciência de um ex-combatente, traumatizado pela guerra, a romanesca antuniana liga-se ao absurdo e ao processo de “distorção aberrante de traços e de atitudes de personagens, acentuando a materialidade e a degradação,

quer de corpos quer de situações e produzindo um efeito de estranheza” (SEIXO *et al*, 2008, p. 156) e de rebaixamento das virtudes do homem.

#### **4.2 *Fado Alexandrino: musas transfiguradas***

Em *Fado Alexandrino*, Lobo Antunes abandona de certa forma a vertente autobiográfica que marcava sua primeira fase da escrita literária e aborda, a partir da perspectiva de cinco ex-combatentes, retornados da Guerra Colonial em Moçambique, sua rotina marcada pelos traumas da experiência bélica. Neste romance, percebe-se assim, que a ficção antuniana começa a migrar para a abordagem dos efeitos da guerra em um plano macrossocial, uma vez que a narrativa acompanha os últimos dez anos dos soldados após o regresso, abordando, neste meio tempo, acontecimentos políticos e sociais marcantes do Portugal contemporâneo, como, por exemplo, a Revolução dos Cravos, evento que serve como ponto balizador da estrutura do romance.

Como comenta Maria Alzira Seixo (2002), em *Fado Alexandrino* a problemática da identidade, tema marcante de toda a obra antuniana, absorve um aspecto mais complexo, uma vez que a narrativa apresenta os personagens através da terceira pessoa e vai, gradualmente, constituindo uma instância de grupo onde as múltiplas experiências e pontos de vista individuais acabam por se fundir, a fim de apresentar o sentimento de toda uma comunidade nacional, traumatizada pela guerra e pela opressão da ditadura do Estado Novo.

*Fado Alexandrino* apresenta, deste modo, uma evolução em termos narrativos em relação aos seus quatro romances anteriores. Os variados pontos de vista dão conta, assim, de simbolizar como os traumas da Guerra Colonial se espalharam por toda a malha social, influenciando de maneira direta e indireta, a vida de todos os portugueses.

O tom melancólico presente na *Trilogia da aprendizagem* mantém-se em *Fado Alexandrino*. A estrutura e organização do romance ligam-se diretamente à estrutura do poema alexandrino, uma vez que cada uma das três partes é dividida em doze capítulos. Como comenta Norma Goldstein (2006, p. 42), “o verso de doze sílabas ou alexandrino é um verso longo e muito querido dos poetas clássicos e dos parnasianos”. O parnasianismo foi um movimento estético e literário marcado

profundamente pela objetividade e pela impessoalidade, que se contrapunha ao romantismo e ao seu subjetivismo.

Os autores do parnasianismo buscavam, através de seus versos, uma valorização da temática greco-romana, onde eram acentuados temas da antiguidade clássica, características de sua história e sua mitologia, sendo comum o fato de que muitos textos eram responsáveis por descreverem deuses, heróis, fatos lendários, personagens marcados na história.

António Lobo Antunes desconstrói o tom épico do verso alexandrino, uma vez que subverte esta estrutura lírica clássica, substituindo os heróis e os fatos lendários por sujeitos anônimos e fragmentados. No verso alexandrino de Lobo Antunes ganham voz e espaço os sujeitos que foram literalmente massacrados pela barbárie que se prolonga pela história da humanidade. Na narrativa antuniana, não há engrandecimento, e sim, queda e melancolia. *Fado Alexandrino* não aponta nem glorifica as construções humanas, mas sim, enfatiza o naufrágio do império português.

O discurso antuniano aproxima-se, assim, de uma linha de expressão que revela a falência da modernidade e a incapacidade do homem em reconstruir e vivenciar um mundo estável. Ao invés do bucolismo e da exaltação do parnaso e das musas, o mundo romanesco de António Lobo Antunes encontra-se revestido de uma profunda melancolia, de um sentimento de falta e instabilidade.

O fado caracteriza-se por ser um gênero musical de caráter lamentoso e melancólico cujo surgimento sempre esteve muito ligado aos espaços periféricos e ao cotidiano de sujeitos marginalizados, aqueles fora dos paradigmas burgueses e dominantes. O gênero, como aponta o *Museu do Fado*, sempre canta o destino, os sofrimentos e as desventuras das pessoas comuns.

Desta forma, o título do romance antuniano remete a uma narrativa do mundo real, do Portugal pós-império, marcado por incertezas e por uma revolução de certa forma falhada, pois não cumpriu com as expectativas iniciais depositadas em si pelo povo. O fim do império e a existência fragmentada dos ex-combatentes só podem ser cantados através de um tom baixo, de uma prosa decaída, próxima aos excluídos.

Nascido nos contextos populares da Lisboa oitocentista, o Fado encontrava-se presente nos momentos de convívio e lazer. Manifestando-se de forma espontânea, a sua execução decorria dentro ou fora de portas, nas hortas, nas esperas de touros, nos retiros, nas ruas e vielas, nas tabernas, cafés de camareiras e casas de meia-porta. Evocando temas de emergência urbana, cantando a narrativa do quotidiano, o fado encontra-se, numa primeira fase, vincadamente associado a contextos sociais pautados pela marginalidade e transgressão, em ambientes frequentados por prostitutas, faias, marujos, boleiros e marialvas. Muitas vezes surpreendidos na prisão, os seus actores, os cantadores, são descritos na figura do faia, tipo fadista, rufião de voz áspera e roufenha, ostentando tatuagens, hábil no manejo da navalha de ponta e mola, recorrendo à gíria e ao calão. Esta associação do fado às esferas mais marginais da sociedade ditar-lhe-ia uma vincada rejeição pela parte da intelectualidade portuguesa. (PEREIRA, 2008).

É sob forte chuva que os ex-combatentes desembarcam em Lisboa ao retornar da Guerra Colonial. A cidade os recebe com um clima nada convidativo e amistoso. O dia é escuro, úmido e chuvoso, condizente com o estado do espírito daqueles que voltaram do inferno da guerra e, agora, precisam reaprender a viver. O desembarque, na visão do *soldado Abílio*, assemelha-se a uma espécie de sonho, de delírio, uma vez que é praticamente impossível acreditar que a guerra acabou de fato e que ele regressara com vida. Os familiares e amigos que aguardam os soldados na porta do quartel formam, segundo sua visão, uma massa indistinta, monstruosa, que os vai engolir e assimilar em seu meio.

Saiu a arrastar a mala, misturado com os colegas, do edifício desbotado do quartel, e distinguiu logo, do outro lado das grades, no passeio, uma espécie de monstro marinho de caras, de corpos e de mãos, que se agitava, aguardando-os, no meio-dia cinzento da Encarnação, em que os semáforos boiavam ao acaso, suspensos da neblina como frutos de luz. (...).

- Que março de merda

lamentou-se o cabo condutor à sua esquerda, de saco às costas repleto de bugingangas africanas que esfarrapados negros manetas impingem à tropa de licença nos cafés de Lourenço Marques: cachimbos de folha, pulseiras de arame, manipulansos horríveis fabricados à pressa, à navalha, no zinco miserável dos musseques. (ANTUNES, 2002, p. 11).

Os ex-combatentes, em *Fado Alexandrino*, ao regressarem da guerra, só encontram abrigo no submundo, na periferia, ao lado de seres marginais, como é o caso do *soldado Abílio* que, ao desembarcar em Lisboa, é renegado pela própria irmã e passa a viver, assim, transitando junto às pessoas historicamente marginalizadas, como os homossexuais e os travestis. Quanto ao *alferes, Jorge*, homem oriundo de uma família de classe média-baixa, logo antes do embarque para Moçambique, casa-se com uma mulher rica, de uma família tradicional de Lisboa, proprietária de bancos e de diversos investimentos, mas, com o passar do tempo,

sente-se humilhado por sua condição social e o casamento acaba por se dissolver amargamente.

Foi mais ou menos um ano depois que o alferes (...) entrou pela primeira vez, sem lugar para o corpo e para as mãos, na casa de Carcavelos, amedrontado logo à entrada pela quantidade de automóveis no pátio, pelo tamanho do jardim, pela água da piscina onde se apagavam e se acendiam cardumes de reflexos, pelos painéis de azulejos da fachada, cobertos de madeiras de glicínias, pelo enjoativo odor remotamente agradável do dinheiro: companhias de seguros, prédios, terras no Alentejo, dois centros comerciais, várias firmas, interesses num banco.(...) À medida que mastigava, encostado a uma cômoda, ia observando os óleos, os reposteiros, as consolas, os tapetes, o pesado luxo impositivo da casa, os criados que rodopiavam com bandejas, três ou quatro basses, incessantemente pisados, guinchando sob os aparadores: Não tenho nada em comum com esta gente, pensou ele, cá aqui como a Alice no outro lado do espelho (...). (ANTUNES, 2002, p. 118).

A relação do *alferes Jorge* com a família rica da esposa apresenta um “confronto das classes sociais” (SEIXO *et al*, 2008, p. 234). O olhar assustado de Jorge sobre o luxo e a pompa da mansão dos sogros provoca uma aura de *kitsch*, um sentimento de vergonha e mal estar, uma vez que ele, ao frequentar o mundo da burguesia e da alta sociedade lisboeta, espaço radicalmente oposto ao que conhecia e onde foi criado, sente-se envergonhado frente aos móveis, aos costumes e gestos dos ricos e tudo, ao seu ver, não passa de um grande engano: “Como se houvesse um erro gigantesco naquilo tudo, (...), um engano que deslindariam entre expressões de espanto, gargalhadinhas, dichotes, troça.” (ANTUNES, 2002, p. 119).

A casa da família, situada em Carcavelos, bairro nobre da região metropolitana de Lisboa, encontra-se entulhada de móveis, tapetes, obras de arte e toda espécie de ninharia que poderia ser utilizada como objeto de decoração capaz de transmitir um *status* de poder. A imagem da casa faz com que o *alferes* sinta-se como a personagem Alice, protagonista de Lewis Carroll, caído em um mundo estranho e fantástico.

Ainda de acordo com Seixo *et al* (2008, p. 234), *Fado Alexandrino* “proporciona abundantes contrastes deste género, dado que reúne os familiares e amigos de vários membros” do Batalhão que participou da Guerra Colonial em Moçambique, sendo “todos irmanados pela comum experiência da guerra mas divididos por profundas clivagens sociais” (SEIXO *et al*, 2008, p. 234).

Na visão de Eunice Cabral (2011), o romance antuniano geralmente efetua um diálogo com o romance de costumes do século XIX e com o romance policial.



Ainda de acordo com a autora, António Lobo Antunes aproxima-se de modelos consagrados para, logo em seguida, reescrevê-los, executando assim, um constante exercício de aproximação e de ruptura com a história e a memória da literatura. Este jogo presente na poética antuniana trata-se de uma forte característica da literatura pós-moderna, que busca constantemente reler a tradição e o passado, instaurando, assim, novas formas de interpretação sobre as narrativas de regulação da arte e da existência humana.

Assim sendo, nenhum dos romances é policial, como, aliás, não é de costumes no sentido convencional dos termos em causa visto que a estrutura pós-modernista destes romances reelabora, reescreve o material efabulativo de modo não selecionado, não hierarquizado decorrente da recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante, como é modelar no código literário pós-modernista. (CABRAL, 2011, p. 141).

Tendo-se em vista este complexo jogo intertextual estabelecido entre a ficção antuniana e a tradição literária, pode-se considerar *Fado Alexandrino* como um pastiche de gênero de um romance de costumes, uma vez que, segundo Tiphaine Samoyault (2008, p. 55), “o pastiche também deforma, mas imitando o hipotexto”. O personagem *Jorge*, que acaba inserido em um mundo completamente distinto do seu, mostra-se como paradigmático para elucidar esta situação, tendo-se em vista que, no romance antuniano, segundo Eunice Cabral (2011, p. 140), “os costumes e as convenções sociais são (...) representadas pela caricatura relativa à inserção da personagem numa dada classe social na qual sobressai (...)” uma intensa e profunda “desvalorização dos aspectos condicionados e previsíveis do ser humano” (CABRAL, 2011, p. 140).

Todos os personagens, ao regressar da guerra, são incapazes de evitar um destino de fracasso e miséria. A imagem do *Oficial de transmissões* e seu engajamento político cômico com os movimentos de extrema-esquerda que o levam à prisão, ainda durante a ditadura do Estado Novo, e o final decadente do *Tenente-coronel* que, após hesitar em tomar partido durante a Revolução dos Cravos, acaba sendo progressivamente rebaixado de patente até ser afastado do Exército por completo.

Afastado da estabilidade propiciada pelas esferas militares, o *Tenente-coronel* acaba por envolver-se em esquemas de contrabando de bugigangas, “caixotes e caixotes de microscópios, canetas, relógios, lupas, aparelhos de rádio, gravadores,

brinquedos, calculadoras, computadores de bolso, inutilidades baratas de feira, quinquilharias misturadas” (ANTUNES, 2002, p. 566), a fim de aumentar seus rendimentos e conseguir sustentar os luxos e gastos supérfluos de sua nova esposa. A descrição dos objetos baratos e cotidianos corrobora para a criação de uma aura de *kitsch*, negatividade e tragicomédia do texto antuniano.

Todos os combatentes de *Fado Alexandrino* são afetados pelos traumas da guerra. É comum entre eles o sentimento de angústia e a falta de perspectivas que os acomete após o regresso de Moçambique. O *soldado*, ao desembarcar em Lisboa, sente que a guerra, em parte, não acabou. O regresso não possui nenhuma esperança, ele ocorre acompanhado por um intenso sentimento de absurdo. Moçambique e Lisboa se entrecruzam na consciência do personagem *Abílio*, que não reconhece mais sua cidade após o desembarque.

O regresso assemelha-se, deste modo, a uma continuidade do ambiente opressivo e angustiante vivido nos campos de batalha. Os combatentes que regressam, estão aos pedaços, são apenas restos dos homens que partiram dois anos antes. O *polvo*, a massa de amigos e familiares que os aguarda na entrada do quartel, de acordo com a visão do *soldado*, assemelha-se aos negros africanos, presos no arame farpado das unidades militares que dividem entre si os *restos*, o que sobrou da guerra.

Só um pequeno grupo se mantinha tenazmente colado à porta de armas, tão perto já de si que lhes distinguia as feições e os braços que apertavam as sombrinhas fechadas contra o peito (ansiosos como os negros inutilmente grudados ao arame farpado, de lata em punho, na esperança dos restos de comida do batalhão). (...). Os edifícios do quartel achatavam-se, insignificantes, nas suas costas: acabou-se o Exército, acabaram-se os tiros, acabou-se a morte, noites e noites no abrigo a espreitar por um buraquinho a rápida luz cor de laranja das armas. Uma, duas, três mãos sequiosas agarraram o cabo condutor pelo blusão, pelas divisas, pelos botões da farda, como se dividissem entre si um despojo precioso, uma minúscula velha de xaile dependurava-se-lhe, a chorar, da cintura, encostava-lhe a cara à barriga tímida, satisfeita, comovida, a minha irmã não pôde vir de certeza por causa do miúdo, e o amargo da inveja de não ter ninguém a chamá-lo, a empurrá-lo, a molhá-lo de beijos, o cabo sorria atarantado, sem perceber, Estamos ainda em África, seguimos ainda os vestígios dos gajos, atravessamos ainda a mudez branca das manhãs de guerra, a cheirar à mandioca nas esteiras e ao odor lento dos negros, paramos, ainda, diante do unimogue que explodiu, e da espinha desarticulada do condutor enforcado no volante. (ANTUNES, 2002, p. 15-16).

O *alferes*, alguns dias após o regresso de Moçambique, apresenta-se para o trabalho em um dos bancos da família da esposa. As imagens da guerra misturam-se ao cotidiano, rompendo a temporalidade de sua consciência. As imagens absurdas de horror e o constante clima de angústia o acompanham, agora não mais na África e sim no ambiente burocrático do mundo dos negócios, dos lucros, taxas e relatórios. Sua consciência busca desesperadamente apagar os traumas da guerra, evitar que eles lhe perturbem, mas tal tarefa é impossível.

O desespero em tentar evitar as memórias negativas da guerra se manifesta na escrita do romance, uma vez que o discurso do *alferes* é apresentado por meio de um fluxo de narração onde o autor retira a pontuação, “*Pensei Não houve guerra não houve guerra não houve guerra não houve guerra*” (ANTUNES, 2002, p. 22), e organiza a frase através de uma lógica que deixa transparecer a forma ansiosa com que tenta fazer o passado doloroso deixar de existir.

- Apresentei-me no banco uns dias depois, disse o alferes. Sentei-me no gabinete, fechei a porta e pensei Não houve guerra nenhuma, não andei vinte e tal meses em Moçambique de espingarda às costas, inventei coisas parvas esta noite: a disenteria, a água choca, os mortos, os feridos, o oficial de sapadores que ficou sem o braço ao desarmar uma mina. Pensei Não houve guerra não houve guerra não houve guerra não houve guerra, e comecei devagarinho a esquecer-me. Quando me trouxeram o café, às onze da manhã, nunca saíra de Lisboa e África era os nomes dos rios que se decoravam na escola e a gente esquecia logo a seguir, para os substituir por serras, gramática e o ramal da Beira Baixa. Olhava as pessoas, meu capitão, as secretárias, os colegas, os empregados, os contínuos, despachava requerimentos, folheava propostas, assinava relatórios, e pensava É claro que ontem estive cá, que merda bebi eu para ter chupado tantos sonhos esta noite? (ANTUNES, 2002, p. 22).

O *alferes*, ao regressar para sua casa após o dia de trabalho, não consegue descansar, não consegue desligar-se do passado. As memórias dos tempos de guerra em Moçambique invadem o presente, e a casa, espaço que deveria significar paz e tranquilidade, lhe causa estranheza e desconforto. O mundo após a experiência da guerra tornou-se um mundo irreal, incompleto, similar a um sonho ou devaneio. A experiência da opressão fez com que a realidade de certa forma deixasse de existir, fosse desvirtuada pela dor e pela morte. Os traumas agiram sob o ex-combatente transformando o mundo cotidiano, após o regresso, em um mundo incompreensível. “- A mim o que me custou mais foi a casa, disse o alferes. Chegava do banco e aí sim, meu capitão, sentia-me estranho.” (ANTUNES, 2002, p. 23).

(...) arrumava o automóvel, subia as escadas, enfiava a chave na porta e lá estava, a lixar-me, a impressão esquisita do costume: olhava as mesas, as estantes, os cinzeiros, e perguntava a mim próprio Onde caralho param as árvores, porque não via as árvores, entende, o arame farpado, os abrigos, a mata, pousava a pasta, caía no sofá com o jornal, a minha mulher aparecia a sorrir e eu inclinava-me para diante na esperança de que surgisse, da sombra dela, um perfil familiar de camuflado. (ANTUNES, 2002, p. 23).

O *tenente-coronel*, ao desembarcar em Lisboa, dirige-se de imediato ao hospital a fim de visitar a esposa que se encontrava internada para tratar um câncer. Ao chegar à recepção, após alguns desencontros, recebe a notícia de que ela havia falecido no dia anterior à sua chegada em Portugal. Durante o jantar, narra sua história aos companheiros. Através de um discurso que embaralha os tempos, revela que: “- A minha mulher morreu em setenta e dois, na véspera do dia em que regressamos de Moçambique, disse o tenente-coronel a partir meticulosamente um palito em pedacinhos (...). – Nem ao enterro cheguei a tempo de assistir.” (ANTUNES, 2002, p. 31).

O regresso, desta forma, não ocorre de forma pacífica. Ao retornar para a sua casa, agora desabitada, depara-se com os fantasmas da guerra. O assassinato de um prisioneiro africano durante um interrogatório perturba a sua memória, sobrepõe-se ao presente e o paralisa. A recordação do brutal assassinato pesa em sua consciência e a imagem do negro acusa-o constantemente do seu crime e da injustiça cometida.

(...) despiu-se devagar deixando cair o blusão, as calças, a camisa, no soalho à sua volta, Enterrem-no fora do arame, ordenou ao primeiro-sargento que acorreu, e à medida que se desembaraçava das meias o negro recomeçava a tombar diante dele numa lentidão sem fim, enrolado sobre si mesmo como uma serpentina de alambique o estrondo do disparo ecoava-lhe a cada instante nos ouvidos, acionou a alavanca do chuveiro e o jorro de vidro da água deformava a imagem da maca que se afastava, rápida, na direção das trincheiras, precedida pelo pequenino vulto obsequioso do sargento, Cavem o buraco depressa, enfiem-no lá dentro, acabem com isto por amor de Deus, saiu do banho a pingar à procura, às cegas, da toalha (...). Acabamos o trabalho meu comandante, Como é que acabaram o trabalho, perguntou-se ele, se o negro tomba de contínuo à minha frente, se se amacha constantemente na terra, de mãos no umbigo, perante a minha aflição angustiada (...) Os olhos do preto, percebe, não me acusavam, não me condenavam (disse-me ele a quebrar novo palito na toalha), era eu que me acusava e condenava, me destruí sem remédio (...) (ANTUNES, 2002, p. 35-37).

*Fado Alexandrino* apresenta-se como uma espécie de tragédia em três atos, uma vez que as histórias de sofrimento e derrota, narradas de forma melancólica pelos combatentes, parecem destinadas a desencadear inevitavelmente em um final

fatídico. Com o avançar da noite, os protagonistas decidem abandonar o restaurante, onde se encontravam reunidos para rememorar os dez anos de regresso da guerra, e partir para uma boate, o *Bar Boate Madrid*, a fim de encontrar prostitutas e dar prosseguimento na bebedeira.

O processo de saída do restaurante é esquematizado como uma missão de guerra: uma missão cômica e nada gloriosa. Uma verdadeira pantomima protagonizada por homens de meia idade completamente dominados pelo álcool. “- A rastejar conseguimos, calculou o tenente-coronel, turvo de vinho, a desenhar um esquema complicadíssimo na toalha de papel (...).” (ANTUNES, 2002, p. 166).

Em frente batalhão. Marchamos a tropeçar uns nos outros, ainda sujos da serradura e das cascas do chão do restaurante (...). o oficial de transmissões pisava-me os sapatos, o soldado empurrava-me as costelas com a arma invisível, o alferes, de joelhos, protegia-nos de longe atrás de um reposteiro, a fazer Pum pum pum pum pum pum pum com a boca, alcançamos a mesa ao cabo de uma viagem tormentosa, que o perigo das minas antipessoais escondidas no soalho prolongou consideravelmente, o tenente-coronel bateu os calcanhares para o senhor grisalho e declarou com modéstia Missão cumprida meu general, o alferes apareceu de gatas, instalou-se dificilmente junto a mim e gritou ao empregado Champanhe para os homens rápido (...) (ANTUNES, 2002, p. 172).

Os combatentes, na literatura antuniana, não encontram a *Ilha dos amores* camoniana, as musas e as ninfas são substituídas pelas prostitutas do *Bar Boate Madrid*. Não existe redenção, prazer e descanso para seus corpos vitimados pelos traumas e cansaço da guerra. Ao ancorar e tomarem acento no ambiente decrépito da boate, “o gerente, de mãos atrás das costas, enxotava as raparigas na nossa direção com imperativos acenos de queixo de domador (...), as primeiras mulheres abalroavam a mesa no tilintar das pulseiras de lata e dos colares (...)” (ANTUNES, 2002, p. 173), dispostas a servir e distrair os bravos guerreiros portugueses, agora fatigados pela inevitável passagem do tempo.

É a partir do fluxo de pensamento do *Capitão* que se têm o reflexo da fragilidade e decadência dos veteranos, transformados em fantasmas que habitam um tempo à margem: “Já seríamos desta forma há dez anos?, perguntei-me eu, já estaríamos tão mortos como agora, tão definitivamente e inapelavelmente mortos como agora?” (ANTUNES, 2002, p. 173-174).

O ex-combatente, ao regressar do campo de batalha, perde seu espaço e voz entre os vivos, torna-se, assim, um espectro que circula sem rumos, sem conseguir ancorar-se a nenhum porto seguro, uma vez que o tempo das caravelas se

dissolveu e o império ruiu. *Fado Alexandrino*, através da representação dos diferentes percursos de vida de cada um dos soldados, evidencia a forma como os traumas da guerra permaneceram vivos e diluídos na sociedade portuguesa, mesmo uma década após a queda do Estado Novo e da implantação da democracia. O romance ergue-se, assim, como um triste e melancólico fado de um destino coletivo marcado pela opressão e pelas feridas da Guerra Colonial.

### **4.3 “Qual o peso do passado?”**

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, pode-se dizer que toda a família sofre os traumas da Guerra Colonial, seja de forma direta, como é o caso dos dois protagonistas, o patriarca, *ex-combatente*, e o *filho preto* trazido ainda criança, pelo pai, de Angola para Portugal após o exército português ter destruído sua aldeia durante a guerra. A esposa e a filha sofrem as consequências da violência de forma indireta; quanto à esposa, passa a conviver com o marido transformado após o regresso, e a filha, nascida após a guerra, cresce em um ambiente familiar onde prevalecia o silêncio e a falta de afeto, principalmente por parte do pai que, devido aos traumas vivenciados nos campos de batalha, torna-se um sujeito de personalidade esquiva e incapaz de demonstrar sentimentos.

Os traumas causados pela guerra se materializam com grande intensidade na conturbada e problemática relação entre a figura do *pai* e do *filho preto*, uma vez que, como aponta Paulo Ricardo Kralik Angelini (2019, p. 96), “o enredo da narrativa recupera, predominantemente, a partir de dois pontos de vista, mais do que o combate em Angola, o conflito de um soldado e seu filho (...)”. Ainda de acordo com o autor, “pai e filho compõe uma simbiose dissonante, porque carregada de vínculos opostamente construídos” (ANGELINI, 2019, p. 96). A relação pai e filho, neste romance, apresenta-se como uma metáfora da violência causada pelo sistema colonial português. O pai representa uma figura de opressão, autoritária, responsável por assassinar brutalmente a família de seu filho adotivo e, após, levá-lo consigo para a Europa, retirando-o, assim, de sua terra natal, apagando a sua história.

A narrativa do romance abre-se através da voz de uma *prima* do *ex-combatente*, responsável por cuidar dos túmulos do mesmo e de seu *filho preto*, localizados no cemitério da aldeia, onde a família se reunia todos os anos para a

matança do porco. A história começa a ser narrada pelo final, ocorre uma antecipação dos fatos. Através do fluxo de consciência da *prima*, desde o início sabe-se que o desfecho da história foi trágico: o *filho preto* assassina o pai que o trouxe de Angola após a guerra e, no momento seguinte, é assassinado pelos camponeses que auxiliavam com o porco. A *prima* revela: “conforme ninguém se lembra já do que se sucedeu há dez anos na altura da matança do porco, quando o filho preto assassinou o pai branco com a faca ainda cheia de sangue do animal” (ANTUNES, 2017, p. 12).

A voz da *prima* revela também que muitos soldados, ao regressarem da Guerra Colonial, não mais conseguiam se adaptar ao ritmo da vida normal, uma vez que passavam a adotar um comportamento estranho, arredoio. Como aponta a *prima*, os soldados quase sempre retornavam de África trazendo consigo, como recordação, algum objeto material, mas, em termos de histórias e de experiências, regressavam esvaziados, cheios de silêncios que intensificavam, em sua memória, o eco dos tiros e dos gritos.

(...) quase todos os soldados voltavam com recordações, uma máscara, um boneco de pau, uma orelha numa garrafa de álcool, um garoto, um braço a menos, silêncios a meio das conversas em que se afastavam para muito longe continuando ali e no longe dava-me ideia que quase se ouviam tiros e gritos (...). (ANTUNES, 2017, p. 11).

Esse *afastar-se para muito longe e estes silêncios a meio das conversas*, segundo Figueira e Mendlowicz (2003, p. 25) correspondem a “uma série de estratégias emocionais, cognitivas e comportamentais” utilizadas pelos pacientes, portadores do estresse pós-traumático, “para minorizarem o sofrimento e o terror causado pelas revivescências traumáticas e pelos sintomas de hiperestimulação autonômica a elas associados” (FIGUEIRA; MENDLOWICZ, 2003, p. 25). Ainda segundo os pesquisadores, “essas estratégias resultam em comportamentos variados de esquiva e no desenvolvimento de um entorpecimento emocional (anestesia emocional ou *numbing*)” (FIGUEIRA; MENDLOWICZ, 2003, p. 25).

A esquiva e o entorpecimento emocional podem ser notados principalmente no comportamento do *ex-combatente*, protagonista de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, tendo-se em vista que, através do discurso da *filha*, descobre-se que por muito tempo ele não falou sobre a guerra e mantinha uma postura de afastamento da família. Segundo a *filha*, “(...) não me lembro sequer de

escutar o meu nome, nasci cinco ou seis anos depois do meu pai vir de Angola e durante muito tempo não ouvi falar de África (...).” (ANTUNES, 2017, p. 223).

(...) nunca se falou de África nem de Angola, ele e o meu irmão em silêncio mas se um barulho mais forte, uma porta, uma gaveta ou assim, as páginas abanavam, a minha cunhada para nós, nervosa  
 - Já houve paz aqui? (...).  
 se me passasse pela ideia perguntar-lhe  
 - Como era África pai?  
 o jornal ainda maior, com um sapato a bater no soalho, distantíssimo, (...), o meu irmão a responder pelos dois  
 - Quase não me ficou nada na memória  
 um velho com uma máquina de costura, um homem pintado a dançar bebendo o pescoço de um galo, velhas a baterem palmas  
 - Euá  
 de cachimbo na boca, cães minúsculos ao sol, ervas a arderem, rios, o meu pai para mim  
 - O que tu crescestes miúda (...). (ANTUNES, 2017, p. 227-228).

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, António Lobo Antunes aborda a questão da Guerra Colonial como uma memória traumática impossível de expurgar. A história da família desenrola-se no Portugal contemporâneo, quatro décadas após o final da guerra, mas as suas pesadas consequências permanecem vivas, seja pela figura dos veteranos de guerra, em muitos casos portadores de estresse pós-traumático, ou, então, na vida de seus familiares. O trauma, quando não elaborado e não ressignificado, assume características inter-geracionais, podendo ser transmitido de pai para filho, de geração em geração. Como comenta Márcio Seligmann-Silva, ao observar o testemunho de sobreviventes do Holocausto:

Os traumatismos sofridos foram além da capacidade de elaboração dos sobreviventes e vieram a marcar a geração seguinte (...). Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma negando-o e se recusando a falar dele, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos, relacionam-se com ele via fantasia e – dentro de um esquema mítico-repetitivo – *agindo*. Em certos casos, a identificação com o sofrimento dos pais levou ao que já foi denominado de *telescopiação* de duas ou até três gerações (...) um desastre de engavetamento múltiplo que reduz três gerações ao espaço do tempo – fora do tempo – do trauma. A temporalidade para essas crianças identificadas com o sofrimento de seus pais torna-se fragmentada. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 141).

A *filha* é profundamente afetada por essa transmissão do trauma entre gerações. Seu discurso fragmentado relembra a infância e o comportamento estranho do pai, sempre assombrado por tiros e inimigos invisíveis. A identificação



com o trauma do pai faz com que ela habite uma temporalidade fora do seu tempo e espaço, uma vez que, em sua consciência, ela vivencia memórias que não lhe pertencem, memórias do tempo da guerra, transmitidas pelo pai.

(...) no lado da pista de aviação dois canhões sem recuo a dispararem sobre nós, não acertaram na gente mas desfizeram uma parte do arame farpado e do armazém dos sacos, depois os canhões calaram-se, depois, o pelotão que os apanhou por trás obrigou-os a fugir mata fora, a chuva que começou a cair, isto contava o meu pai, apagou os trilhos e perdemo-los (...) a seguir, sempre que arranjava dinheiro injectava-me quase feliz, a minha mãe alarmada

- Tens os olhos tão brilhantes agora

e não são apenas os olhos senhora, sinto-me quase feliz, tudo fácil de repente, tudo certo, tudo agradável, o que me vendia visitava-me às vezes

- Acho que precisas de um amigo

comia-me as coisas da despensa, fumava os meus cigarros, deitava-se ao meu lado na cama, magoava-me com a pressa dos dedos e deixava-me no dia seguinte um papelinho com pó, sem sequer uma dose, nem sequer meia dose, uma quarteira que mal dava para a cova de um dente, a banheira suja, a toalha no chão e depois sumia-se dias seguidos (...), o meu irmão desconfiado

- O que se passa contigo?

porque as minhas pupilas mais agudas, os meus gestos mais largos, a minha mãe para o meu pai, sem entender

- Às vezes muda de feitio ela (ANTUNES, 2017, p. 362-363).

Na adolescência, gradualmente afasta-se da família e cai no mundo das drogas. Através do pó da cocaína, busca uma saída, uma compensação, um mínimo de alegria e satisfação perante um passado conturbado, marcado pelo isolamento em relação aos familiares. A droga atua como uma espécie de calmante, algo que a desligue, mesmo que momentaneamente, do círculo vicioso das memórias traumáticas que confundem seu espaço-tempo e sua identidade. O consumo de drogas apresenta-se assim como uma atitude de esquiva e, segundo Câmara Filho JW e Sougey EB (2002, p. 223), “as estratégias de esquiva podem ser (...) manifestamente inadequadas – que vão da recusa em falar sobre o trauma, ao uso de bebidas alcólicas ou drogas para obscurecer as memórias, até ao engajamento excessivo e compulsivo (...)” em atividades diferentes, como o abuso no trabalho, no jogo e no sexo.

Quanto ao *filho preto*, pode-se afirmar que ele foi afetado diretamente pela violência da guerra, uma vez que ele guarda algumas lembranças fragmentadas que envolvem o assassinato de sua família pelo pelotão de seu pai adotivo. Em sua consciência, presente e passado se interpenetram constantemente, uma vez que ele, enquanto criança era incapaz de entender em sua totalidade os eventos e o

massacre de sua aldeia, promovido pelos portugueses. As imagens do passado surgem sempre embaralhadas e incompletas: “(...) eu sujo, a tropa suja, o meu pai sujo, poeira, motores, estrondos, tábuas que se quebravam, os leprosos junto ao rio a grunhirem, dois ou três pássaros de pescoço pelado à espera (...)” (ANTUNES, 2017, p. 193).

No paciente afetado pelo trauma, soma-se, muitas vezes, ao entorpecimento emocional e a atitude de esquiva, a hiperestimulação autonômica, que se caracteriza pela irritabilidade que emerge mesmo quando o paciente mantém uma postura de fechamento, a fim de evitar as lembranças dolorosas. Como apontam Figueira e Mendlowicz (2003, p. 25), após o trauma, “a irritabilidade constante e a agressividade podem passar a ser características de um indivíduo que, antes do trauma, apresentava um temperamento calmo e cordato”. A manifestação da hiperestimulação nos ex-combatentes é demonstrada pelo discurso da *prima*, que ressalta a mudança brusca de comportamento visível nos sujeitos de sua aldeia que voltaram da Guerra Colonial na África.

(...) o meu padrasto não andou em África por causa do pé boto mas vizinhos cá da aldeia andaram e eram diferentes dele, fugidios, bruscos, quase todos estranhos que bem ouvia as queixas das mulheres, sentados numa pedra, a meio da horta, a olharem para não sei quê ou escutando folhas de árvores que eu não conhecia, um qualquer em vez de afastar o cão com a bota degolou-o à sachada  
-Larga-me  
e ficou junto ao cadáver do bicho não atentando nele, a fumar, quando o cigarro acabou deu-me a impressão de permanecer que tempos fumando os dedos, a sobrinha deixou-lhe o almoço ao lado sem que tocasse na panela, eram os parentes, à noite, quem tratava da terra às escondidas e o sujeito em casa a beber ou numa raiva muda contra ignoro qual inimigo (...).  
(ANTUNES, 2017, p. 11).

A exposição ao trauma pode, em alguns casos, levar o indivíduo ao suicídio. No mundo da literatura, é importante destacar os marcantes casos de Primo Levi e do poeta Paul Celan. Ambos sobreviveram ao Holocausto e utilizaram a escrita como forma de tentar comunicar a horrível experiência por eles vivenciada nos campos de extermínio nazistas. Primo Levi faleceu aos 67 anos de idade, sob circunstâncias não totalmente esclarecidas, mas acredita-se na hipótese de suicídio, uma vez que ele faleceu ao cair de uma escada. Quanto a Paul Celan, o poeta suicidou-se aos 49 anos de idade, ao jogar-se no rio Sena, em Paris, após passar os

últimos tempos de sua vida constantemente assombrado pelos traumas e horrores do passado.

O relato da *prima* evidencia que muitos ex-combatentes da aldeia se suicidaram após o regresso da Guerra Colonial, uma vez que a morte, para aquele que sofre com o trauma, muitas vezes é vista como a última alternativa capaz de livrar-lhe do sofrimento constante e interminável. Segundo a *prima*, “(...) alguns acabaram no poço ou enforcados na trave do galinheiro a baloiçarem devagarinho, um pé calçado, o outro descalço e a criação a bicar o sapato em movimentos bruscos (...)” (ANTUNES, 2017, p. 11-12).

Percebe-se que o combatente, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* permanece constantemente em um estado de hipervigilância e hiperatividade. Segundo ele, faz parte de sua rotina acordar-se à meio da noite, sobressaltado por pesadelos do tempo da guerra em Angola. Como apontam Câmara Filho JW e Sougey EB (2001, p. 223), “a reexperiência também pode ocorrer sob a forma de sonhos aflitivos e pesadelos (...)”, sendo que neles “(...) a vítima como que se *transportaria* à situação traumática, revivendo-a como se ela estivesse acontecendo naquele momento.”

Ainda de acordo com os pesquisadores, o fenômeno da reexperiência traumática caracteriza-se ainda pelos sintomas de alucinações visuais e auditivas, capazes de fazer com que os indivíduos apresentem de forma alternada episódios onde ocorre uma “acurada descrição da situação traumática vivida, enquanto outros têm uma qualidade distorcida ou irreal como um sonho” (SOUGEY; JW, 2001, p. 223).

E esta noite, conforme tantas vezes desde há quarenta e três anos, tornei a sonhar com África, não ataques que começavam sempre pela metralhadora a que os soldados chamavam costureirinha a cantar junto à pista, ou seja nos cem metros de terra batida onde o aviãozinho pulava, nem emboscadas nem minas, apenas eu sozinho junto ao arame farpado a pensar em Lisboa, a ver o rio, os barcos, as casas  
(telhados e telhados)  
(...) nisto eu acordado  
- Onde estou?  
demorando tempo a entender que aqui e acabou-se a guerra, acabou-se a guerra, a minha mulher palpando a mesinha de cabeceira até o despertador  
(...) enquanto um pelotão nos entrava no quarto de regresso da mata, indiferentes a mim, com a barba por fazer, exaustos, alguns arrastando as coronhas apesar de eu, a endireitar franjas  
- Cuidado com o tapete  
e a desaparecerem no barraco de madeira e zinco do quarto enquanto o alferes conversava em voz baixa com o capitão designado qualquer coisa

para além da sanzala sobre a qual flutuavam condores (...). (ANTUNES, 2017, p. 13-14).

Percebe-se que os romances antunianos aqui analisados demonstram como a Guerra Colonial simbolizou uma catástrofe junto à sociedade e à identidade nacional portuguesa, uma vez que o evento esfacelou a ordem e as metanarrativas construídas pelo governo repressivo do Estado Novo de Salazar. A Guerra Colonial se estabeleceu, assim, como um trauma coletivo, visível, principalmente na figura dos ex-combatentes, fantasmas de um tempo-limite, espectros desterrados, representantes de um tempo de transição da história de Portugal.

O fato de os romances terem sido publicados em um período de tempo bastante acentuado, quase quatro décadas de diferença entre o primeiro romance, *Memória de elefante* (1979) e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), mostra como a Guerra Colonial pode ser encarada como um trauma que ainda sobrevive na sociedade portuguesa, tendo marcado várias gerações. A escrita antuniana promove, através da arte, uma espécie de mapeamento sociológico do Portugal pós-imperial, uma vez que seus romances acompanham as dores e os traumas de um povo.

Ao apresentar os traumas causados pela Guerra Colonial, tanto em nível individual, como coletivo, António Lobo Antunes produz uma literatura intensamente marcada por um tom antiépico, uma vez que, ao regressarem da última aventura imperial, os combatentes não trazem nenhuma experiência ou discurso capaz de engrandecer a tradição da pátria. O combatente, em Lobo Antunes, apresenta-se como um herói crepuscular, que se move nas sombras, em meio aos delírios e pesadelos de uma guerra que parece ainda não ter acabado.

## 5. Uma guerra pela memória: rastros e restos do império

A Guerra Colonial, como já mencionado anteriormente, apresenta-se como evento responsável por impulsionar e desencadear um tempo de trânsito na história e na identidade nacional portuguesa, caracterizando-se, assim, de acordo com as palavras de Roberto Vecchi (2010), como um tempo de exceção na secular existência imperial portuguesa. A guerra notabiliza-se como evento traumático da memória nacional, uma vez que se torna símbolo do fim do império e passa a ocupar uma posição fantasmática e residual na história portuguesa contemporânea, suscitando diversos rearranjos da memória coletiva nacional nas últimas décadas e estando, assim, sempre envolta pelo paradigma da lembrança e do esquecimento.

O período surgido após a Revolução dos Cravos, com o fim do império e a abertura democrática, instaura em Portugal uma transição da memória coletiva nacional, uma vez que, após quatro décadas de opressão e de fechamento, o novo governo busca distanciar-se sistematicamente de todas as imagens e conceitos ligados ao Estado Novo, à guerra e ao colonialismo, iniciando, deste modo, uma espécie de renovação da identidade nacional por meio de um apagamento do passado recente e de uma modernização e abertura do estado português através de uma aproximação ao bloco de países da Europa, que culminaria, futuramente, com a entrada de Portugal na Comunidade Econômica Europeia (CEE), em 1988.

Após o 25 de Abril, a memória da Guerra Colonial e das violações do salazarismo entra em uma espécie de estado de silêncio, uma vez que, falar do passado correspondia a remexer nos traumas de toda uma geração de portugueses, além do fato de que a derrubada do império colonial de certa forma apresenta-se como uma espécie de fracasso, uma ruptura de cinco séculos que direciona o país para novos horizontes ainda desconhecidos. Tendo em vista que o império era a pedra angular da sobrevivência nacional, sua implosão acarreta num desconforto, sentimento este também silenciado pelo novo governo revolucionário.

A respeito do processo de descolonização e abandono da memória imperial ocorrido no período revolucionário português, Eduardo Lourenço (2014, p. 260) comenta que o império colonial, assim como começou, de forma onírica, também “terminou (sem na verdade ter existido como prática confessa da Nação)”, uma vez que “passou-se logo, de sonho a sonho – de nação exemplarmente colonizadora à nação não menos exemplarmente descolonizadora – e na dupla mentira ou na dupla

verdade de uma só mentira aparente continuámos sonhando” (LOURENÇO, 2014, p. 260), tudo isto, em uma vertiginosa velocidade, iniciada assim que *Grândula Vila Morena*, de Zeca Afonso, a senha para o início do movimento, ecoou à meia-noite através das ondas do rádio.

Poucos meses após a Revolução, Portugal assinava a independência de suas ex-colônias ultramarinas, encerrando, assim, o império mais duradouro da história e fazendo vigorar, na sua política interna, a implementação de um modelo governamental de caráter socialista, isto em plena Europa dividida pela Guerra Fria e pelo Muro de Berlim, assinalando, desta forma, o caráter onírico e, de certa forma, excepcional da transição da memória coletiva nacional.

Ainda de acordo com Eduardo Lourenço (2014, p. 262), esta transição de tempos ocorrida com o florescer dos cravos de Abril foi singular, uma vez que os novos governantes desfizeram-se “de um Império, como de uma camisa, que não era deles, para nosso espanto, mas mais bizarramente, para assombro dos que durante treze anos tinham impugnado a forma colonialista da nossa presença em África”, adotando, agora, em certa medida, algumas das mesmas estratégias de Salazar, que sempre negava a Guerra Colonial e manobrava discursos a fim de justificar a presença portuguesa em África.

Ao observar o tratamento dado por Portugal à questão do salazarismo e, principalmente à questão do fim do império no período posterior à Revolução dos Cravos, de acordo com a visão do historiador britânico Kenneth Maxwell (2006, p. 16), “tanto a Constituição como o sistema econômico de Portugal caracterizam-se pela fuga deliberada ao legado desse período”, uma vez que “a democracia portuguesa contemporânea assenta-se parcialmente na sublimação dessa experiência conflitante” (MAXWELL, 2006, p. 16).

Ainda de acordo com Maxwell (2006, p. 16), a própria historiografia portuguesa é marcada por este silenciamento sobre o passado imperial, principalmente aquele ligado à opressão do Estado Novo e aos traumas da Guerra Colonial, tendo-se em vista que, como aponta ainda o autor, “muito do que se escreveu sobre a democracia portuguesa tende a refletir uma amnésia auto-imposta; começa com frequência a história em 1976 com o estabelecimento do governo constitucional”

A partir daí, de acordo com as palavras de Jorge Manuel Gomes da Costa (2013), a nova imagem que o governo revolucionário busca consolidar, de país

democrático e anti-colonialista, aproxima-se, de certa forma, do antigo modelo repressivo do salazarismo, uma vez que a nova política de memória do tempo democrático recém irrompido também busca manipular as formas de interpretação do passado nacional, evitando imagens perturbadoras e traumáticas emanadas do passado através de figuras sociais fantasmáticas, como os ex-combatentes ou os colonos retornados dos territórios ultramarinos.

Quanto ao Portugal de Abril e à nova imagem que luta por concretizar, o que se obtém é, no fundo, um modelo identitário que encontra na fuga seletiva ao passado a estratégia preferencial para a manutenção do caráter ideal de que se pretende revestir. Tendencialmente direcionado para o desvio sistemático de situações ou eventos que levantem a ponta do véu traumático e do secreto terror do fracasso nacional (o mesmo será dizer, que remetam, ainda que por instantes, o país para um plano de eventual autoquestionação), esse modelo configura-se preferencialmente de acordo com uma vivência cada vez mais obcecada pelo momento presente e de olhos postos num futuro cujos meandros desconhece. (COSTA, 2013, p. 2-3).

O período revolucionário é assim marcado por uma ambiguidade de posicionamentos e de tratamento da memória nacional, uma vez que Portugal busca efetuar uma espécie de rearranjo e reenquadramento da história/memória da nação a fim de reorganizar e ressignificar a identidade nacional, marcada, ao longo dos quarenta anos do Estado Novo, por constantes *abusos de memória* (cf. Ricoeur, 2007) e técnicas retóricas que almejavam mascarar o colonialismo e fazer “desacontecer” os problemas nacionais, como a Guerra Colonial. Ao se referir aos primeiros anos de democracia, Eduardo Lourenço (2014) aponta que o silêncio maiúsculo da ditadura havia sido suplantado, mas, em seu lugar, emergiram pluralidades de silêncios, responsáveis por adiar qualquer gesto de problematização da identidade e do passado traumático da nação.

Assim, durante largo tempo, tudo se passou como se nada do que nos aconteceu em África, quer durante a guerra quer depois, nos interessasse realmente. À aproblemática voluntária do antigo regime sucedeu uma espécie de insólita ocultação dos avatares da última fase da nossa velha -e pensar-se-ia, capital – aventura colonial (LOURENÇO, 2014, p. 267).

Uma das teorias que podem auxiliar na interpretação desta amnésia coletiva que atingiu a sociedade portuguesa no período pós-colonial pode ser fornecida por Paul Ricoeur (2007), que argumenta que a memória coletiva, assim como a individual, também é afetada diretamente por traumas, pela opressão e pela

censura. A opressão do salazarismo e a violência da Guerra Colonial afetou profundamente os espaços de diálogo, a democracia e o corpo físico e mental da nação portuguesa, inviabilizando, desta forma, os mecanismos e as redes de compartilhamento de saberes e de experiências. Como anteriormente apontado, a violência e a barbárie que perpassam toda a história do século XX afetam de maneira decisiva a linguagem, as ciências e a expressão humanas.

É na memória, elemento fundamental da constituição das identidades individual e coletiva, que os traumas da Guerra Colonial repousam e causam seus piores efeitos. Segundo Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 248), a ocultação da guerra, mesmo pós-25 de Abril, “não era uma vontade autoritária, mas sim uma incapacidade de avaliação das condições reais para lidar com tão dolorosa e explosiva herança” e uma imagem de país que se queria apagar. Ainda no entendimento de Ribeiro (2004), o silêncio historiográfico, político e social sobre o passado recente, que caracterizou a sociedade portuguesa pós-Abril de 1974, deve-se aos naturais mecanismos de recusa, denegação e luto frente ao trauma da guerra, à opressão do regime salazarista e à conturbada descolonização.

A ausência de um espaço público, de acordo com José Gil (2004, p. 121), foi umas das mais traumáticas heranças deixadas pelo salazarismo à sociedade portuguesa já redemocratizada, uma vez que o modelo político e ideológico do Estado Novo funcionava como uma espécie de “extraordinária chapa de chumbo que veio tapar os canais e redes de expressão da sociedade portuguesa”, desta forma, “atingindo a existência do português enquanto indivíduo e enquanto povo (GIL, 2004, p. 121)”. Ainda de acordo com as palavras de Gil (2004, p. 121), a herança do silêncio e da opressão insinuou-se e impregnou-se de maneira tão imperceptível e profunda na existência nacional que, mesmo após a Revolução dos Cravos, “quando o povo sentiu a mudança não sabia já quando e como ela tinha começado”.

Tendo em vista o silêncio português sobre o passado recente, segundo Paul Ricoeur (2007), as mesmas características psicopatológicas que afetam a identidade individual, levantadas por Freud, podem ser estendidas para a análise da memória coletiva de uma nação. A memória de um país também pode ser considerada enferma, afásica e, até mesmo, bipolar, uma vez que o discurso que ordena a construção da narrativa identitária também é abalado. A um povo traumatizado, corresponde imediatamente uma narrativa de identidade repleta de lacunas,



distorções e silenciamentos, uma vez que todas as formas de memória e de discursos sobre o passado são sempre coletivas.

É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva. Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. (...) Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública. É assim que nosso conceito de memória histórica enferma encontra uma justificativa a posteriori nessa estrutura bipolar dos comportamentos de luto. (RICOEUR, 2007, p. 92).

No Portugal pós-colonial, vigora, imediatamente após Revolução dos Cravos, uma memória traumatizada e em estado de luto, que se utiliza de uma espécie de ocultação do conturbado e ambíguo passado recente com o fim de instaurar a democracia e uma nova metáfora de evolução. A perda dos territórios ultramarinos desorienta a identidade da nação, uma vez que, após um forte trabalho ideológico promovido pelo Estado Novo ao longo de mais de quatro décadas, era a primeira vez na história, desde o desaparecimento do rei D. Sebastião, que Portugal via sua integridade imperial desfeita. O silêncio sobre os últimos avatares do império trata-se de um luto pela perda do objeto de amor, a imagem onírica de império universal.

Michael Pollak (1992, p. 206) afirma que sempre “há um preço a ser pago, em termos de investimento e de risco, na hora da mudança e da reorganização da memória”, uma vez que a memória é essencialmente política, um instrumento e objeto de poder e, ao longo do século XX, aprendemos que ela é um campo identitário que está permanentemente em disputa dentro de conflitos sociais e intergrupais, “particularmente em conflitos que opõe grupos políticos diversos” (POLLACK, 1992, p. 204).

Estas disputas pela memória que, em suma, são sempre disputas por poder, marcaram profundamente o século XX, principalmente no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que a Alemanha nazista, perante a inevitável derrota e invasão pelas tropas aliadas e pelo Exército Vermelho, tratou de, covardemente, apagar seus atos de crueldade, fazendo com que os rastros da barbárie ocorrida nos campos de concentração fossem silenciados, a fim de minorar as consequências dos seus crimes e futuramente sustentar teses negacionistas.

Países que passaram pela ocupação nazista, como a França, no período pós-guerra foram obrigados a confrontar-se com um passado recente traumático e perturbador. Após a alegria da libertação do país, o que fazer com os franceses que colaboraram com o inimigo e facilitaram o domínio alemão tornou-se uma questão paradigmática dos reenquadramentos que a memória coletiva precisa constantemente executar. Os períodos históricos marcados por revoluções, guerras civis e reenquadramentos da memória coletiva estão propensos aos abusos de memória, uma vez que lembrança, trauma, luto e esquecimento caminham juntos, em um mesmo cenário social.

Na visão de Paul Ricoeur (2007, p. 94), “os abusos de memória (...) são também abusos de esquecimento”. Tal afirmação pode ser presenciada no contexto português, uma vez que, tanto o Estado Novo como o regime nascido do 25 de Abril mantêm uma relação ambígua com a história e com o passado recente. Enquanto que o salazarismo utilizava-se de um excesso de memória, uma memória manipulada, ao se apropriar do passado nacional português para utilizá-lo como a fonte principal de sua inspiração épica, capaz de reorientar os ideais de Portugal, para o governo revolucionário o passado era algo proibido, uma memória impedida, pois remetia aos traumas da descolonização, da guerra e da censura.

Ainda de acordo com a teorização de Paul Ricoeur (2007, p. 460), pode-se concluir que o período posterior à Revolução dos Cravos e à Guerra Colonial foi marcado, no Portugal redemocratizado, por um gesto de anistia em relação ao passado imperialista, uma espécie de amnésia controlada, uma vez que tal forma de lidar com o passado traumático imposta pelo novo governo, “põe um fim a graves desordens políticas que afetam a paz civil – guerras civis, episódios revolucionários, mudanças violentas de regimes políticos -, violência que a anistia, presumidamente interrompe”, fazendo com que, deste modo, volte a existir no tecido social a ideia de futuro e de evolução nacional.

(...) a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação da memória que, (...) na verdade a afasta do perdão após ter proposto sua simulação. (RICOEUR, 2007, p. 460).

Após graves traumas e rupturas sociais, a anistia se coloca como uma necessidade, uma vez que ela “objetiva a reconciliação entre cidadãos inimigos, a paz cívica” (RICOEUR, 2007, p. 460) e a virtual colagem do tecido social, fraturado em várias extremidades. É justamente esta amnésia controlada e esta virtual reconciliação que carrega consigo o alto preço a ser pago de que fala Michael Pollak, uma vez que, reorganizar a memória coletiva da nação implica salientar algumas lembranças e condenar outras ao esquecimento. Neste jogo de dualidades, determinados grupos sociais são postos à margem da narrativa de nação. É o que ocorre aos ex-combatentes portugueses, sujeitos condenados ao *entre-lugar*, uma espécie de zona cinzenta da história lusitana.

Ainda em relação às consequências desta ocultação/negação do passado traumático, Paul Ricoeur (2007, p. 99) comenta que a perseguição por uma imagem de futuro que passe por uma negação do passado, ou seja, “o culto da memória pela memória oblitera, ao objetivar o futuro, (...) a questão do fim, do desafio moral” que é imposto pela transição de tempos, de regimes e de formas de vida social em países que passaram por severos reenquadramentos da memória coletiva, causados por revoluções, ditaduras e guerras. Ao almejar uma construção de futuro que exclua o passado, incorre-se, na maioria das vezes, na injustiça e no problemático paradigma da possível repetição do mal e da violência. Ao objetivar somente o futuro e a evolução, os ensinamentos do passado podem ser sufocados, o fluxo de experiências é interrompido.

É justamente contra este esquecimento do passado traumático que se ergue a produção literária de António Lobo Antunes, uma vez que, por meio de suas narrativas o autor resgata sujeitos, vozes e experiências marginalizadas/silenciadas que narram e problematizam o passado e o presente de Portugal.

### **5.1 Por entre rastros e restos: a literatura como memória coletiva**

Dentro deste período de transição da memória coletiva portuguesa, instaurado com o final da Guerra Colonial, a Revolução de Abril e a posterior descolonização dos territórios ultramarinos, a figura do ex-combatente apresenta-se como paradigmática do processo de reenquadramento da memória, uma vez que, de acordo com a visão de Elsa Peralta (2014), no período pós-guerra, a imagem do ex-combatente junto à esfera social é carregada de múltiplos e, muitas vezes,

contrastantes significados. O combatente ora surge como defensor dos valores da nação, ora como culpado por reforçar o imperialismo e a ditadura salazarista.

Do ponto de vista da opinião pública, conforme expressa pela comunicação social e pela via das relações privadas e de vizinhança, acumulam-se representações de sentido inverso. Ora ‘assassinos’ e ‘criminosos’, perpetradores de uma guerra (...) contra os povos africanos, ora ‘heróis de abril’ que libertaram o país do jugo ditatorial, ora ‘vítimas traumatizadas’ ao serviço do dever à pátria, indevidamente reconhecido ou mesmo ostensivamente descurado, como no caso dos muitos ex-combatentes que têm vindo a expor insuficientes condições de vida e de habitação. (PERALTA, 2014, p. 218).

O *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, situado em Lisboa, apresenta-se como exemplo marcante das tensões e disputas que permeiam a memória coletiva nacional. Inaugurado em 1994, duas décadas após a Revolução dos Cravos e o final da Guerra Colonial, o monumento, que se presta a homenagear os soldados portugueses mortos durante os combates nos territórios das ex-colônias ultramarinas, durante as décadas de 1960 e 1970, segundo Elsa Peralta (2014, p. 214), tem como “sua função (...) unificar vozes dissonantes e memórias parcelares e dramatizar a pertença orgânica ao estado-nação”, buscando, desta forma, apaziguar um dos capítulos mais conturbados da história de Portugal, a Guerra Colonial e o fim do império.

O Monumento aos Combatentes do Ultramar foi pensado e erigido de forma a conferir legibilidade às tensões que este passado – bem como seus atores militares – acomodar e reduzir a dissonância entre a imagem que a força da realidade do fim do império impôs sobre a mitologia imperial construída desde o período republicano e mais intensamente durante o Estado Novo. (PERALTA, 2014, p. 218).

A própria localização geográfica do *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, situado às margens do rio Tejo, em Lisboa, junto à área monumental de Belém, “espaço saturado de ícones de representação coletiva associados à história imperial portuguesa” (PERALTA, 2014, p. 230) como a *Torre de Belém* e o *Padrão dos Descobrimentos*, apresenta a dissonância estabelecida na memória coletiva nacional após a ruptura da descolonização e do fim do império. O *Monumento aos Combatentes*, desta forma, apresenta-se como símbolo do fechamento do império, mas, ao mesmo tempo, como uma espécie de recordação do tempo imperial, uma vez que “o memorial provoca uma suspensão do presente que é proporcionada, por

um lado, pela apreciação estética do próprio monumento (...) e pela manipulação da história e da memória (...)” (PERALTA, 2014, p. 229), com o intuito de anistiar o passado traumático da nação.

**Figura 1 – Monumento aos Combatentes do Ultramar<sup>11</sup>**



A estilização arquitetônica do *Monumento* almeja uma espécie de “renovação da identidade ou a purificação da ordem social através do sacrifício ou da iluminação” (PERALTA, 2014, p. 221-222), uma vez que, ao redor do monumento, estão gravados em um painel os nomes dos ex-combatentes mortos durante a Guerra; na base da construção, queima uma chama, que representa a pátria, e as duas colunas, separadas, erguem-se uma de encontro a outra em direção ao céu, gerando assim uma imagem que transmite continuidade e permanência. Uma história que se rompeu, mas que prossegue em frente, ainda existe.

Ainda em relação ao monumento, a própria escolha de sua designação pelo nome de Guerra do Ultramar, ao invés de Guerra Colonial, representa os ecos de uma tentativa de apagamento/negação do passado ditatorial do Estado Novo, uma vez que, de acordo com a retórica salazarista, Portugal não possuía colônias, mas sim territórios ultramarinos, extensões territoriais que, a despeito de estarem em

---

<sup>11</sup> Fotografia do Monumento aos Combatentes do Ultramar, em Lisboa. Disponível em: [https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g189158-d4053465-i257559778-Monumento\\_aos\\_Combatentes\\_do\\_Ultramar-Lisbon\\_Lisbon\\_District\\_Central\\_Por.html](https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g189158-d4053465-i257559778-Monumento_aos_Combatentes_do_Ultramar-Lisbon_Lisbon_District_Central_Por.html)

outro continente, eram tão lusitanas quanto a metrópole europeia. Daí as famosas e ufanistas frases usadas por Salazar e espalhadas pela propaganda nacionalista: *Portugal, do Minho a Timor* e *Portugal, um país onde o sol nunca se põe*.

Ainda de acordo com Peralta (2014, p. 214), o culto coletivo aos mortos, tanto por meio de cemitérios, túmulos coletivos ou memoriais trata-se de “uma forma de representar a continuidade do grupo mediante a sacralização do seu passado”, uma vez que “um mausoléu coletivo é um local de reencontro, com uma força simbólica fundamental, no qual é representada a unidade e a invisibilidade do grupo” (PERALTA, 2014, p. 214). Através destas comemorações do passado, as vozes individuais são convertidas em uma voz coletiva, mas esta homogeneização de existências e de experiências individuais atua como um abuso de memória, que busca unificar as várias versões existentes sobre o passado em uma única narrativa histórica, portadora de um gesto de anistia perante o passado traumático.

(...) o enquadramento do Monumento por outros símbolos monumentais não profana o solo sagrado; antes pelo contrário o sublima pela integração do sangue sacrificial desses ‘melhores’ que morreram em defesa da pátria ultramarina. As mortes deixam de ser mortes individuais, para serem mortes por uma causa. Neste sentido, embora o Monumento assinale publicamente o fim do império colonial português, estabelecendo definitivamente uma fronteira temporal entre o passado colonial e o presente pós-colonial, fá-lo através de uma linguagem de exaltação patriótica em torno da perenidade de Portugal e a sua continuidade através dos séculos (PERALTA, 2014, p. 231).

Enquanto que o *Monumento*, símbolo do discurso oficial da nação portuguesa busca oferecer um gesto de anistia de Portugal perante seu passado imperial, traumaticamente encerrado, a literatura, enquanto forma de arte e de criação de discursos que problematizam e questionam as possibilidades e formas de representação e interpretação do passado, almeja a criação de um espaço de memória coletiva sobre a Guerra Colonial por meio de uma recuperação das memórias subterrâneas, fragmentos, rastros e restos da experiência dos ex-combatentes, suprimindo, desta forma, através da subjetividade, o vácuo historiográfico instaurado no Portugal pós-colonial em relação à Guerra Colonial e ao fim do império.

Tendo-se em vista a arquitetura e a imagem de conciliação e homogeneização da memória e da história portuguesa propostos pelo *Monumento*, é interessante ressaltar o apontamento de Walter Benjamin de que todo documento de

cultura é também um documento de barbárie. Sendo assim, o discurso literário sobre a Guerra Colonial desmistifica a narrativa oficial de nação, recuperando as vozes que emergem do *entre-lugar* e que carregam, muitas vezes sob um caráter residual, a experiência daqueles que, de forma trágica, possibilitaram a existência de um monumento sepulcral.

A literatura surgida em Portugal no período após a Revolução dos Cravos e cuja temática direciona-se para a abordagem da experiência histórica da Guerra Colonial efetua um trabalho de memória inverso ao do *Monumento*, uma vez que “trata-se (...) de uma manifestação contra uma tentativa de fazer calar toda a sociedade vitimizada e de assim a aliviar do peso de um regime fascista e de uma guerra colonial prolongada” (RIBEIRO, 1998, p. 138), cumprindo, deste modo, uma função de certa forma terapêutica, onde, por meio da palavra artística, a sociedade portuguesa pode cumprir com o trabalho de luto pelo fim do império e pelo rompimento das bases identitárias.

Roberto Vecchi (2010) comenta que a literatura surgida no final da ditadura salazarista ganha corpo em um vazio historiográfico, e atende à necessidade social de reler o passado imediato, de garantir à sociedade o direito de ler e escrever a História recente, interdita e silenciada pela repressão estatal. Com a mobilização do testemunho e da subjetividade, a literatura assume um papel de combate à amnésia nacional que caracteriza o período pós-colonial português, recuperando, desta forma, o direito social de produzir e comunicar a sua memória individual e coletiva, reabrindo, assim, os espaços públicos fechados pela ditadura.

Em algumas circunstâncias históricas, principalmente após guerras civis, revoluções e catástrofes, episódios em que a noção de memória e de identidade coletiva estejam em disputa e em processo de reenquadramento, a literatura se torna instrumento de elaboração e recomposição de traumas e de lutas coletivas, estabelecendo, assim, uma íntima associação com a escrita da História. As narrativas literárias, passam, então, a suprir seus silenciamentos e rupturas em busca da representação dos acontecimentos traumáticos e interditos de uma determinada coletividade. De acordo com Vecchi (2010):

Poder-se-ia observar que existem circunstâncias históricas nas quais a literatura se reveste de funções ulteriores em relação àquelas que tradicionalmente desempenha: torna-se instrumento de elaboração, e de recomposição, diríamos quase que terapêutica de traumas e de lutas colectivas, estabelece uma estreita aliança com a escrita da história e tenta

recompor, umas vezes ingenuamente, outras em modo um pouco desencantado, fracturas, descontinuidades com o passado, de cada um e de todos, fornecendo as cifras para a compreensão, possivelmente aquela que melhor dê uma impressão de totalidade ao acontecido. (VECCHI, 2010, p. 60).

Tendo-se em vista que “a memória é a matriz da história” (RICOEUR, 2007, p. 102) e que a “memória coletiva constitui o contraponto apropriado da história” (RICOEUR, 2007, p. 120), a ficção portuguesa pós-colonial, e, mais particularmente a ficção de Lobo Antunes, caracteriza-se por uma intensa releitura do passado histórico, uma vez que a Guerra Colonial é revisitada através da perspectiva, das memórias e experiências do ex-combatente, um sujeito que ocupa uma posição fantasmática dentro do contexto social, histórico e identitário do Portugal pós-Abril de 1974.

Como aponta Michael Pollak (1989, p. 11), a arte desempenha um papel fundamental no processo de reenquadramento da memória coletiva e questionamento das narrativas oficiais, construídas muitas vezes sob bases traumáticas e opressivas, uma vez que “ela se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções”, fazendo com que as memórias subterrâneas (cf. Pollak, 1989) sejam lançadas ao espaço público e passem a requisitar seu devido lugar junto aos símbolos e discursos erguidos e homogeneizados pelas narrativas oficiais das nações.

O discurso literário torna-se, desta forma, uma importante estratégia de resistência e de combate ao esquecimento e ao silenciamento do passado. Ao observar o papel fundamental da arte no processo de resgate e questionamento da história, Márcio Seligmann-Silva (1999, p. 47) comenta que “a leitura estética do passado é necessária, pois essa leitura se opõe à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado vivo no presente”, opondo-se às formas burguesas e tradicionais de representação do passado, uma vez que o registro da arte e da literatura “quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, cacos, ruínas, cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 47), fazendo com que sejam incluídos na memória coletiva da sociedade e questionem a história eleita como oficial.

A ficção no Portugal contemporâneo, marcadamente após a abertura social, mental e cultural propiciada pela Revolução dos Cravos, em uma atitude característica do pensamento e da arte pós-moderna, realiza uma constante reflexão



sobre os mecanismos e as instituições responsáveis por legitimar/escrever a história nacional, opondo, - muitas vezes, por meio das memórias subterrâneas, narrativas autobiográficas e testemunhos sobre a Guerra Colonial -, a experiência e a memória do sujeito anônimo, do homem comum, perante o esquecimento e a anistia sobre o passado traumático operados pela história oficial no Portugal pós-revolução.

A obra de António Lobo Antunes, nascida diretamente a partir da experiência da guerra e publicada em um período pós-imperial, inaugurado com a Revolução dos Cravos, acompanha intimamente a transição de tempos e as mutações históricas e sociais que marcaram Portugal neste período, tornando-se, assim, uma espécie de mapeamento das sismografias e dos reenquadramentos da memória nacional no decorrer do tempo de exceção.

Através da representação do ex-combatente, sujeito antiépico da identidade nacional, por meio de rastros e restos de experiências fragmentadas pela violência da guerra e pela opressão do salazarismo, Lobo Antunes efetua um questionamento dos silêncios e das estratégias de anistia erguidas em Portugal, preenchendo, assim, por meio de um testemunho artístico, as lacunas e os silêncios da história oficial.

De acordo com as palavras de Roberto Vecchi (2003, p. 91), “a literatura da guerra colonial se define de modo geral pelo seu carácter residuário, como poética de rastros e de restos” que, materializados na escrita de António Lobo Antunes, assumem um valor simbólico, convertendo os restos e escombros do desabamento do império colonial português em relíquias da memória, objetos que, cuidadosamente rearranjados e reaproveitados, fornecem signos para interpretar e preencher os silêncios de um período traumático. De acordo com as palavras do próprio autor, sua ficção trata-se justamente de um trabalho de resgate e colagem de objetos, memórias e sentimentos descartados pela sociedade.

Na magistral crônica intitulada *A confissão do trapeiro*, presente em seu *Terceiro Livro de Crônicas* (2005), António Lobo Antunes compara o seu processo de escrita ao trabalho manual da costura, prática ainda ligada àquilo que Walter Benjamin classificaria como a transmissão da experiência autêntica, uma vez que, valendo-se de retalhos e sobras, almeja construir “não bem romances: visões” (ANTUNES, 2005, p. 134), onde se possa “morar nelas como num sonho cuja textura é a nossa própria carne, cujos olhos, tal como os olhos dos cegos, entendem o movimento, os cheiros, os ruídos, a subterrânea essência do silêncio” (ANTUNES,

2005, p. 134), aqueles sentimentos e objetos banais que povoam nossa vida cotidiana e que, apesar de invisíveis e descartados pelo olhar, preenchem a existência de todos.

Talvez as pessoas mais próximas de mim, com quem mais me assemelho, sejam as que encontro, à noite, a vasculharem os contentores de lixo. Julgo que não tenho feito outra coisa toda a vida, ou seja, meter o nariz, (engraçada esta expressão, meter o nariz) no que deitam fora, no que abandonam, no que não lhes interessa, e regressar daí com toda a espécie de despojos, restos, fragmentos, emoções truncadas, sombras baças, inutilidades minúsculas, eu às voltas com isso, virando, revirando, guardando (um caco de gargalo entre duas pedras do passeio, por exemplo) descobrindo brilhos, cintilações, serventias. Quase sempre os meus romances são feitos de materiais assim, palavras assim, sentimentos assim, que a cabeça e a mão trabalham numa paciência de ourives. Se olho para dentro encontro um armazém anárquico de expressões desbotadas, caixinhas de substantivos, arames de verbos para ligar tudo, uma espécie de cesto de costura (de cestos de costura) como os das minhas avós, em que se acumulavam botões quebrados, linhas, metades de tesouras, as pobres ferramentas de que necessito para construir o mundo. (ANTUNES, 2005, p. 133-135).

Ao simbolizar em sua ficção os restos do império colonial português, como os ex-combatentes, personagens cuja existência é povoada de rastros antiépicos e traumáticos, Lobo Antunes efetua um trabalho artístico muito similar àquele desenvolvido pelo poeta francês Baudelaire, uma vez que, segundo Walter Benjamin (2015), como forma de criticar a brutalidade do capitalismo e seus cruéis efeitos junto ao desordenado crescimento industrial da sociedade do final do século XIX, Baudelaire elege o trapeiro, o catador de restos como herói de seus poemas, uma vez que esta figura marginal, ao ser observada cumprindo suas funções, retirando seu sustento e sua riqueza dos restos descartados pela sociedade, levava todos a se perguntarem: “até onde irão os limites da miséria humana?” (BENJAMIN, 2015, p. 10).

Ainda de acordo com Walter Benjamin (2015), cabe ao intelectual e ao escritor, através de sua sensibilidade, direcionarem seu olhar para a figura do trapeiro, uma vez que este, enquanto sujeito que não é integrado pela sociedade e pela tradição, é o responsável por recolher os segredos, signos e restos da sociedade, pois seu material de trabalho é tudo aquilo que é descartado ou que a sociedade tenta esconder, jogando fora, para que suma do seu olhar. O escritor, assim como o trapeiro, precisa direcionar sua consciência artística para os rastros e

restos da sociedade, para que assim os traduza e construa obras e discursos que desafiem os padrões sociais e ofereçam voz e representação aos sujeitos marginalizados da história.

O trapeiro não pode, naturalmente, ser integrado na *bohème*. Mas cada uma das suas figuras, do literato ao conspirador profissional, poderia encontrar no trapeiro um pouco de si. Cada uma delas se encontrava, na sua revolta mais ou menos surda contra a sociedade, perante um amanhã mais ou menos precário. Na hora certa, podiam contar e sentir com aqueles que abalavam os alicerces dessa sociedade. O trapeiro não está sozinho no seu sonho. Tem companheiros que o acompanham (...). (BENJAMIN, 2015, p.11).

A literatura da Guerra Colonial e, principalmente a ficção de António Lobo Antunes, resgata as migalhas e os restos da experiência e da memória, fragmentados pelo trauma da violência da guerra e pela opressão do salazarismo. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 118) comenta que “com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções”, reinventam a história oficial e rearranjam a memória coletiva de suas sociedades, inserindo em suas obras e discursos os sujeitos e ideais indesejados, banidos e fantasmáticos.

A ficção de António Lobo Antunes assemelha-se, guardadas todas as devidas proporções que as distinguem, à arte conceitual, uma vez que, assim como as instalações e pinturas do neoexpressionismo, por meio de materiais descartados e restos da sociedade de consumo, testemunha, por exemplo, os efeitos do trauma na vida cotidiana dos seres humanos. Por materializar os traumas da existência humana com sua arte, destaca-se, principalmente, o trabalho do pintor e escultor alemão Anselm Kiefer que, ao se utilizar de materiais como vidro, chumbo, terra e restos de plantas, representa, em muitas de suas obras, a catástrofe do Holocausto e a herança de dor deixada pelo nazismo.

Através do monólogo, em sua primeira fase de escrita, a *Trilogia da aprendizagem* e, posteriormente, através da polifonia, Lobo Antunes recicla os restos do império. O material bruto, como a experiência traumática da Guerra Colonial é filtrado através de sua consciência artística, que, por meio da arte, reenquadra memórias e encontra signos em sujeitos antes marginalizados pela dinâmica de evolução da sociedade pós-colonial.

A ficção antuniana desempenha aquilo que Walter Benjamin considera ser a função primordial do trabalho do historiador, do poeta e do intelectual, uma vez que, ao rearranjar os restos e perseguir os rastros, seus romances *escovam a história a contrapelo* e, ao representar os oprimidos e marginalizados da história portuguesa, as obras de Lobo Antunes nos revelam que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1985, p. 229).

A história narrada por Lobo Antunes em seus romances não busca anistiar o passado, assim como almeja o *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, mas sim, por meio da mobilização do testemunho artístico, busca demonstrar que os traumáticos efeitos da Guerra Colonial não se encerraram com a Revolução dos Cravos e que continuam vivos na sociedade portuguesa, mesmo que na forma espectral da figura dos ex-combatentes, uma vez que o rastro é sempre a denúncia de uma presença ausente.

António Lobo Antunes, por meio da escrita, processo que envolve a manipulação de signos e rastros, almeja consolidar um “lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 105). Como comenta Roberto Vecchi (2003, p. 194), a literatura da Guerra Colonial desempenha uma função profunda, uma vez que, em suas poesias e romances, os autores “transformam o próprio acto de escrever numa prática cultural dos despojos mortais”, um exercício ativo de memória e de reflexão.

Ainda de acordo com a opinião de Vecchi (2003, p. 194), na literatura da Guerra Colonial “se articula (...) a construção dum *céu da memória*, a ritualização dum culto aos restos e aos espólios” que afirma a experiência da guerra “não numa dimensão privada mas no espaço público da literatura, inscrevendo-a assim num lugar da memória” (VECCHI, 2003, p. 194) coletiva, que atua como contraponto da história oficial portuguesa.

A literatura da Guerra Colonial exerce, assim, uma função tumular, algo semelhante àquela realizada pelo *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, uma vez que, metaforicamente, podemos perceber “os cemitérios como bibliotecas e os túmulos como livros” (VECCHI, 2003, p. 194), sendo que o texto, “composto por signos-restos e signos-túmulos pode desempenhar uma função próxima da cemiterial” (VECCHI, 2003, p. 194), pois confere existência às vítimas da guerra,

mantendo-as presentes na memória coletiva da nação, “invertendo assim o efeito da morte ontológica como não-ser e extraindo do passado inconcluso um novo sentido historiográfico no presente” (VECCHI, 2003, p. 194) a partir da representação dos fantasmas, ecos e vozes.

Nos romances *Memória de elefante*, *Os cus de Judas*, *Conhecimento do inferno*, *Fado Alexandrino* e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, percebe-se que António Lobo Antunes transforma seus livros em verdadeiros objetos de memória, ou melhor, contra-monumentos, antimonumentos à memória do império colonial português. Em seus romances, Lobo Antunes desempenha a função de criptógrafo, guardador dos túmulos, dos traumas e dos segredos da Guerra Colonial, aquele que vigia as ruínas do império e, por meio da arte, realiza a mediação entre a memória traumática e a sociedade, transformando os restos e rastros em signos para suprir o silêncio sobre o passado recente.

## **5.2 Um passado sempre presente: a *Trilogia da aprendizagem***

Ao analisar-se a *Trilogia da aprendizagem*, testemunhos artísticos sobre a Guerra Colonial lançados no período posterior à Revolução dos Cravos, percebe-se que nas narrativas articula-se um trabalho de memória e, principalmente, de luta contra o esquecimento. O protagonista dos romances, no decorrer das três narrativas, depara-se sempre com uma certa tendência da sociedade portuguesa redemocratizada em esquecer e silenciar sobre o passado recente, tanto aquele ligado diretamente à experiência da Guerra Colonial, como também aquele que concerne à ditadura salazarista e ao processo de descolonização.

A própria data de publicação dos romances, respectivamente 1979 e 1981, cinco anos após o fim do império e da Guerra Colonial, transparece o fato de que, logo após a Revolução e a queda do salazarismo, Portugal entrou em um tempo de transição da memória coletiva nacional, sendo que a tendência de silenciamento sobre o passado traumático atingiu também a produção literária. Na visão de Margarida Calafate Ribeiro (1998, p. 134), “no novo quadro de liberdade que o 25 de Abril trazia, um enigmático silêncio parecia povoar os escritores de uma sociedade que no imediato parecia só se conseguir ver como vítima do fascismo”.

Eduardo Lourenço, em artigo publicado em 1984, dez anos após a Revolução dos Cravos comenta que, no período posterior ao 25 de Abril, o silêncio herdado do

salazarismo parecia ter afetado também a produção artística de Portugal, uma vez que, segundo o autor, “nem documentários, nem filmes, nem livros brancos sobre a nossa história recente em África contribuíram com qualquer explicação – ou simples informação (...)” (LOURENÇO, 2014, p. 267) sobre a liquidação do fascismo e sobre os conturbados últimos capítulos do império lusitano. Ainda segundo Lourenço, foi “como se, também, o novo regime de liberdade tivesse nascido com a sua específica mancha original, durante alguns meses lida como *felix culpa* e, em seguida, silenciada” (LOURENÇO, 2014, p. 267).

Este período de latência entre os acontecimentos e a sua representação nas artes deve-se ao fato de que, perante situações traumáticas o indivíduo necessita de um certo tempo para que assim possa assimilar os acontecimentos e então gradualmente experimente o processo de partilha de sua experiência. O mesmo constata-se no regime literário, uma vez que, devido a velocidade, perplexidade e profundidade transformadoras das mudanças políticas e sociais ocorridas com o 25 de Abril, a literatura adotou uma espécie de compasso de espera, tentando assimilar e filtrar todas estas transformações.

Somente após os anos 1980 que a geração de escritores nascida com a Guerra Colonial começa a dar testemunho do que foram os últimos capítulos do Estado Novo e do império colonial português em África. António Lobo Antunes, João de Melo e Manuel Alegre narram em seus romances e poesias a experiência do campo de batalha. O 25 de Abril e a redemocratização abrem espaço para a problematização da história recente na ficção portuguesa e escritores como José Saramago, Almeida Faria e Lídia Jorge dedicam suas obras a repensar a identidade nacional e denunciar as agruras do salazarismo.

A literatura portuguesa nascida com o advento da democracia e com o fechamento do tempo imperial mantém um forte compromisso com a memória, tanto no âmbito individual, como coletivo, uma vez que os romances e poesias, partindo muitas vezes de experiências autobiográficas, almejam contestar o processo de *musealização* do passado. A obra de António Lobo Antunes exemplifica este fato, tendo-se em vista que, desencadeada a partir de uma experiência visceral e íntima com a Guerra Colonial e com a opressão salazarista, vai gradualmente evoluindo e tomando forma em uma espécie de necessidade de mapear o passado, recuperando, tal qual o trapeiro, os restos e fragmentos antiépicos da nação.

De acordo com a visão de Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 84), no Portugal pós-revolução, o discurso romanesco, por meio de uma “busca de verismo e do histórico fundamenta-se pelo desejo de transformação do romance num documento de uma era de convulsões e de modificações substanciais (...)”, consolidando assim, por meio do discurso ficcional, novas formas de abordar e interpretar a realidade e a identidade nacional. O romance, desta forma, aspira a criação de uma memória coletiva que transcenda à passagem do tempo e ao esquecimento.

Se os jornais e revistas – formas não ficcionais de abordar a realidade – se contentam com a fixação do efêmero e a conseqüente diluição da notícia dentro do dinamismo da história, o romance, que aspira a uma transcendência, a uma atemporalidade, deve se servir de outros mecanismos, que não a pretensa objetividade factual, para não sucumbir ao desenrolar do tempo. (GOMES, 1993, p. 84)

Como lembra Walter Benjamin, a notícia, através de sua velocidade e de seu caráter efêmero, anula a experiência. Sendo assim, a ficção portuguesa surgida após 1974 almeja, através de um resgate e posterior reescrita/reconstrução da história, consolidar-se como *documento*, como um discurso que resgate os fragmentos de uma experiência original sobre o passado, transformando-a, assim, em uma memória coletiva que se oponha ao silenciamento e à negação dos traumas e horrores da guerra e do salazarismo.

Em *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, o protagonista, um ex-combatente recém retornado da África, depara-se com uma sociedade fechada para a problematização do passado. A *Trilogia* apresenta um sujeito traumatizado, produto final do regime fascista de Salazar, como o contraponto dos silêncios que povoavam o Portugal pós-colonial. A experiência da guerra coloca-o numa posição marginalizada frente ao novo tempo democrático, tendo-se em vista o processo de amnésia coletiva que dominava o país. O protagonista parece não encontrar ainda um espaço público capaz de acolher suas experiências.

Através de pequenas fábulas recolhidas do mundo cotidiano por sua ficção, percebe-se o olhar atento de Lobo Antunes para aspectos insignificantes e laterais da vida em sociedade, mas que, ao serem iluminados por sua escrita, revelam as sismografias do Portugal pós-colonial, ainda em processo de transição de sua memória e identidade coletiva. Em *Memória de elefante*, apesar da questão da

Guerra Colonial colocar-se como tema central da narrativa, uma vez que desencadeia toda a intriga do romance, o silenciamento existente sobre este passado traumático da nação precisa ser lido nas entrelinhas, pois se apresenta, muitas vezes, materializado por meio do comportamento e dos discursos de personagens secundários que se cruzam com o protagonista no decorrer do dia.

Segundo o filósofo francês Jacques Rancière (2009, p. 36-37) na literatura e em todas as obras de arte, *tudo fala*, tudo é importante e possui um significado, uma vez que “não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo”. Lobo Antunes, desta forma, é aquele que recolhe os acontecimentos banais e obscuros da vida íntima e social e, através do trabalho artístico, filtra-os e os devolve para a sociedade, agora permeados por múltiplas e originais formas de interpretação.

Ainda de acordo com Rancière (2009, p. 36), “o grande poeta dos novos tempos (...) é o geólogo, o naturalista, que reconstitui populações animais a partir de ossos, e florestas a partir de impressões fossilizadas”. O artista na pós-modernidade busca constantemente abolir em sua ficção e obras de arte, as fronteiras entre temas nobres e vulgares, episódios descritivos importantes e acessórios, desempenhando, assim, o papel do trapeiro de Walter Benjamin, aquele mesmo que Lobo Antunes diz ser: o sujeito que descobre brilhos e cintilações em emoções e objetos descartados pela sociedade. A esse respeito prossegue Rancière, afirmando que:

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. (RANCIÈRE, 2009, p. 36).

A ficção de António Lobo Antunes caracteriza-se por efetuar um constante movimento de aproximação e de afastamento da história da literatura universal. A peregrinação sem destino do médico psiquiatra, protagonista de *Memória de elefante*, aproxima-se aos passos e andanças presentes em *Ulisses*, de James Joyce, ao construir, a partir das impressões e observações dessa jornada



concentrada em um único dia, em que se embrenha pela sociedade, uma espécie de mitologia das coisas banais.

Pode-se afirmar também que a escrita antuniana aproxima-se de grandes autores do romantismo e do naturalismo, como Balzac, uma vez que, esta sua mitologia das coisas simples, esquecidas e banais, assemelha-se aos projetos naturalistas e realistas de mapeamento das sociedades, dos costumes e dos estilos de vida. O mapeamento da sociedade portuguesa, iniciado a partir de *Memória de elefante* estende-se por toda a produção literária de Lobo Antunes, uma vez que, mesmo naqueles romances que parecem desligados de questões políticas ou pós-coloniais, a política está lá, silenciosamente presente, emaranhada com a estética e norteando, por exemplo, a escolha de personagens marginalizados pela sociedade ou autoisolados em suas dores e traumas.

Na pós-modernidade, ainda de acordo com Jacques Rancière (2009, p. 38), o escritor e o poeta assemelham-se ao geólogo ou o arqueólogo, figura que tanto fascinou o humanismo e o naturalismo do século XIX, tendo-se em vista que “ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história”. O romance antuniano “nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo” (RANCIÈRE, 2009, p. 36), uma vez que as memórias individuais sempre se constroem em relação com as memórias coletivas, nada é individual ou independente do contexto social.

Em *Memória de elefante*, os discursos dos personagens que interagem com o protagonista são sintomáticos de um país ainda fechado para o esclarecimento do passado da Guerra Colonial. O protagonista, ao entrar nos labirintos da sociedade portuguesa pós-revolução, constata que o ex-combatente não é aceito pela coletividade e que a ideologia fascista do salazarismo ainda vagava, mesmo em estado espectral, atormentando a democracia portuguesa. A irônica conversa com um paciente do hospital psiquiátrico, portador de transtornos esquizofrênicos, que assume manter contato com o falecido Salazar exemplifica esta situação.

Uma manhã o médico chamou o senhor Joaquim ao gabinete e disse-lhe o que os enfermeiros não tinham coragem de dizer:  
- Senhor Joaquim o nosso professor faleceu há mais de três quinze dias. Até deu a fotografia no jornal.

O senhor Joaquim foi à porta assegurar-se de que ninguém os escutava, voltou para dentro, inclinou-se para o psiquiatra e informou-o num sussurro: - Foi tudo a fingir, senhor doutor. (...) ainda há coisa de um quarto de hora me nomeou ministro das Finanças, já vê. (...). Salazar de um cabrão que nunca mais acabas de morrer, pensou ele na altura, sentado à secretária, defrontando-se com a obstinação do senhor Joaquim: quantos senhores Joaquins dispostos a seguirem de olhos vendados um antigo seminarista trôpego com alma de governanta de abade contando tostões na despensa? No fundo, meditava o médico contornando o Jardim das Amoreiras, o Salazar estoirou mas da barriga dele surgiram centenas de Salazarzinhos dispostos a prolongarem-lhe a obra com o zelo sem imaginação dos discípulos estúpidos, centenas de Salazarzinhos igualmente castrados e perversos, dirigindo jornais, organizando comícios (...). (ANTUNES, 2009, p. 102-103).

A esquizofrenia fascista do *Senhor Joaquim* contrasta e apresenta-se como metáfora do problemático processo de transição da memória coletiva nacional, instaurado após Abril de 1974, onde o país equilibrava-se entre o apagamento do passado traumático e a consolidação da democracia. Entre a necessidade de esquecer e de lembrar.

Durante uma conversa com um médico, colega de serviço, o protagonista descobre-se novamente perante resquícios do fascismo que ainda povoavam o imaginário coletivo da nação, uma vez que o colega, detentor de uma visão burguesa e preconceituosa da sociedade, manifesta-se temeroso com o governo socialista instalado com a Revolução dos Cravos, ao ponto de “procurar de cócoras microfones do KGB ocultos sob o tampo da secretária, prontos a transmitirem para Moscovo as decisivas mensagens dos seus diagnósticos” (ANTUNES, 2009, p. 33).

O *colega*, metáfora de uma sociedade ainda envenenada pelo fascismo, por sua desigualdade social e pela arbitrária e opressiva divisão de classes, questiona o protagonista e o repreende quanto ao seu posicionamento favorável ao socialismo e à pluralidade, demonstrando surpresa com o fato de que um médico, assim como ele, oriundo de uma família tradicional de Lisboa, pudesse discordar de forma tão veemente: “Homem, você é um anarquista, um marginal, você pactua com o Leste, você aprova a entrega do Ultramar aos pretos” (ANTUNES, 2009, p. 34), ao que, mentalmente, o protagonista contrapõe:

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter de escolher entre o exílio despaisado e a

absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas das camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero? Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça (...). (ANTUNES, 2009, p. 34-35).

Quanto à presença do salazarismo no tecido social português, cabe ainda ressaltar o discurso da mãe de um jovem que é levado para consulta no hospital psiquiátrico por ser ele um usuário de drogas. Enquanto que o médico protagonista inicialmente busca uma abordagem clínica voltada para a importância do diálogo, a mãe do adolescente exige uma internação compulsória e aponta o término do Estado Novo como responsável por uma corrosão dos valores sociais. Segundo a personagem, “- Umas semanas de hospital é do que ele necessita para se endireitar (...). Umas semanas sem sair, sem se encontrar com a pandilha dele (...). Uma pouca-vergonha ninguém pôr termo nisto: desde que o Salazar morreu vamos de descalabro em descalabro” (ANTUNES, 2009, p. 46-47).

A postura enérgica da mãe do adolescente desperta no médico lembranças do tempo do salazarismo e de toda a opressão que a sociedade vivia, uma vez que ele “(...) lembrou-se de muitos anos antes, ao voltarem do jantar de uma tia, encontrarem no escritório do pai um agente da Pide à espera do irmão que presidia à Associação de Estudantes de Direito (...)” (ANTUNES, 2009, p. 47), fato este que marca a perseguição política de que eram vítimas aqueles que discordassem do sistema de governo de Salazar. Tal passagem demonstra como que o discurso e a ideologia do Estado Novo, aquela ligada à defesa de valores como pátria e família ainda povoavam o cotidiano português.

Na *Trilogia da aprendizagem* e, principalmente em *Memória de elefante*, percebe-se uma escrita marcada fortemente por uma visão ideológica de António Lobo Antunes, visão esta proibida e silenciada durante as mais de quatro décadas da ditadura salazarista. A abordagem de temas como o desgaste dos valores autoritários e dos traumas da Guerra Colonial só é possível após a Revolução dos Cravos, com a abertura democrática do país. A literatura, desta forma, participa do processo de reconstrução dos espaços públicos de diálogo, uma vez que questiona o passado e aborda assuntos silenciados pela sociedade portuguesa.

*Memória de elefante* atua como uma espécie de abertura da cripta literária da Guerra Colonial e da opressão salazarista, uma vez que, publicado cinco anos após

o final da guerra e da revolução, o romance demonstra como a sociedade portuguesa ainda enfrentava um processo de transição da memória coletiva, uma vez que o protagonista constata que ainda não há espaço para falar da guerra. No seio da sociedade portuguesa, ainda vigora uma espécie de conspiração de silêncio, que a literatura, por meio da representação de sujeitos que tensionam a identidade nacional, vai buscando preencher, integrando e contrapondo os restos e rastros de experiências traumática aos novos discursos sobre a nação.

Se *Memória de elefante* caracteriza-se como a abertura da cripta literária sobre a Guerra Colonial e sobre o salazarismo, *Os cus de Judas*, através do violento discurso do protagonista, durante a noite que passa com sua companheira de bar, caracteriza-se como uma tentativa de expurgo de um passado traumático. *Os cus de Judas*, romance que causou grande repercussão no meio artístico e social português quando lançado em 1979, uma vez que tocava em assuntos anistiados pela memória coletiva da nação, ergue-se como uma potente forma de denúncia dos silêncios que povoavam o Portugal pós-colonial.

Durante toda a narrativa, somente o personagem protagonista fala. O leitor jamais tem acesso ao discurso da mulher que o acompanha. A narrativa torna-se, assim, uma espécie de monólogo orientado unicamente pela presença desta interlocutora/ouvinte silenciosa. No que se refere à atuação desta personagem essencial para o desenvolvimento da potência comunicativa do romance, de acordo com a análise de Maria Alzira Seixo (2002, p. 63), “a loquacidade do narrador dá conta, em positivo, do seu silêncio (...), e as suas intervenções emergem em enunciados linguísticos de pressuposição, de reações implícitas, de dados elípticos” que desencadeiam o discurso do ex-combatente.

Este trabalho literário com o silêncio da interlocutora transparece também a ideia de que o leitor cumpre a mesma função que ela, ou seja, cabe a ele também ouvir, aprender algo com as memórias da Guerra Colonial e do traumático retorno de África, que são desveladas através de um intenso fluxo narrativo em primeira pessoa, que mescla tempos e espaços, atualizando um presente profundamente marcado pela angústia e pela solidão.

A mistura de tempos e memórias presente na narrativa apresenta-se como indício dos efeitos dos traumas da guerra sob a consciência do narrador, uma vez que, após a experiência da catástrofe e da opressão, todos os discursos e pensamentos tornam-se desregulados, permeados, ambigualmente, tanto por um

excesso de linguagem, como pela elipse e pela incapacidade de simbolizar os traumas.

O silêncio desta mulher que acompanha o protagonista, tendo-se em vista o período de publicação do romance, pode ser entendido como uma metáfora da sociedade portuguesa, uma vez que, após a Revolução dos Cravos, silenciar sobre o passado da Guerra Colonial era uma necessidade coletiva, quase uma imposição social. Como comenta Eni Orlandi (2001, p. 84), “entre o dizer e o não dizer desenrola-se todo um espaço de interpretação no qual o sujeito se move”, sendo assim, o silêncio se apresenta como uma forma de discurso carregado de significados.

Este gesto de silêncio sobre a Guerra Colonial atua como uma forma de potencializar, justamente, o tema da guerra e de seus efeitos traumáticos na sociedade portuguesa. No contexto do Portugal pós-colonial, não falar sobre a Guerra, sobre o Estado Novo e a descolonização, é também uma forma de falar sobre tudo isso. Ainda de acordo com Eni Orlandi (2001, p. 84-85), “o que não é dito, o que é silenciado constitui igualmente sentido do que é dito. As palavras se acompanham de silêncio e são elas mesmas atravessadas de silêncios”, silêncios estes, reveladores e, acima de tudo, acusadores.

*Os cus de Judas* coloca-se como uma dura acusação aos silêncios que marcam Portugal no período pós-Abril de 1974. Segundo o médico protagonista, “Se a revolução acabou, percebe, e em certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo” (ANTUNES, 2009, p. 59). O narrador antuniano, desta forma, surge como responsável por executar um compromisso ético perante o passado: recolher os rastros e restos da Guerra Colonial, simbolizando, através de seu discurso, as vozes daqueles que foram mortos em África à serviço da ideologia do Estado Novo e de sua mitologia épica.

A Guerra Colonial e a figura do ex-combatente assumem um aspecto fantasmático no Portugal pós-colonial. Tal situação é exemplificado pelo médico, uma vez que, ao final dos 27 meses que cumpriram em Angola, os combatentes que logravam regressar com vida, aqueles que não voltaram no compartimento de carga de navios, fechados em caixões de chumbo, regressavam como fantasmas, seres esvaziados pela violência, pela morte e pelo isolamento. Segundo suas palavras, “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 (...)” (ANTUNES, 2009, p. 194), cruéis metáforas que corporizavam o fim de um império de cinco séculos.

Ao desembarcar em Lisboa, o médico sente-se um completo estrangeiro, uma espécie de fantasma, vindo de outro mundo, uma vez que lhe é inconcebível verificar que, apesar do seu sofrimento, da violência da guerra e da opressão do salazarismo, em Portugal, tudo permanecia inalterado, uma vez que “o trânsito roda majestosamente (...) numa indiferença puramente mecânica que me exclui, os rostos na rua deslizam ao lado do meu num alheamento absoluto” (ANTUNES, 2009, p. 194-195).

Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem Pide, nem revolução, jamais houve, compreende, nada, os calendários deste país imobilizaram-se há tanto tempo que nos esquecemos deles, marços e abris sem significado apodrecem em folhas de papel pelas paredes, com os domingos a vermelho à esquerda numa coluna inútil (...). (ANTUNES, 2009, p. 193-194).

Passada a Revolução, o narrador constata que em Portugal tudo é real, menos a guerra. Tudo se dissolveu com o passar do tempo, inclusive as expectativas de profundas mudanças sociais que motivaram o período revolucionário. Até mesmo o mês de Abril, mês em que os cravos floresceram no cano das espingardas dos militares revoltosos, tornou-se apenas uma folha de papel de um calendário qualquer, esquecida e condenada a desgastar-se nas paredes.

Em outra passagem do romance, o médico protagonista volta a questionar a conspiração de silêncios sobre a guerra e mostra indignação com o fato de que, gradualmente, o passado vai sendo apagado e desconstruído, até o ponto em que sua versão dos fatos se assemelhe a uma história de ficção, um romance, algo irreal. Ironicamente, o narrador também joga com a ideia de que talvez a sua lamentação sobre a guerra não passe, aos olhos de sua acompanhante, de apenas uma estratégia para lhe cativar sua compaixão.

Porque 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 com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de peleio, 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 (...). (ANTUNES, 2009, p. 65).

Segundo o médico, o silenciamento sobre a guerra faz parecer que as centenas de milhares de soldados que foram enviados para combater em território africano não passam de meros fantasmas, alucinações que continuamente lhe assombram, uma vez que “(...) a meio da noite, sentado nos lençóis, inteiramente desperto (...) parece-me ouvir, vindo do quarto de banho, ou do corredor, ou do beliche das miúdas, o apelo pálido dos defuntos nos caixões de chumbo” (ANTUNES, 2009, p. 187).

Ao regressar a Portugal, o ex-combatente traz consigo, em sua memória, as marcas profundas da experiência da guerra, o pânico da morte e, principalmente, a lembrança dos mortos, os fantasmas e as vozes daqueles que não puderam falar ou protestar contra a inutilidade e a crueldade da guerra. Antes de reentrar em Lisboa, os soldados precisavam, obrigatoriamente, realizar exames médicos a fim de constatar que não traziam nenhuma doença, “para que não infectemos o País do nosso pânico da morte, da lembrança do rapaz loiro coberto por um pano (...), dos eucaliptos de Ninda e do enfermeiro sentado na picada de intestinos nas mãos, a olhar para nós num espanto triste de bicho” (ANTUNES, 2009, p. 188).

Trazemos o sangue limpo (...): as análises não acusam os negros a abrirem a cova para o tiro da Pide, nem o homem enforcado pelo inspector na Chiquita, nem a perna do Ferreira no balde dos 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 (...). posso regressar a Lisboa sem alarmar ninguém, sem pegar os meus mortos a ninguém, a lembrança dos meus camaradas mortos a ninguém, voltar para Lisboa, entrar nos restaurantes, nos bares, nos cinemas, nos hotéis, nos supermercados, nos hospitais, e toda a gente verificar que trago a merda limpa no cu limpo, porque se não podem abrir os ossos no crânio e ver o furriel a raspar as botas com um pedaço de pau e a repetir Caralho caralho caralho caralho (...). (ANTUNES, 2009, p. 188-189).

O tom confessional de *Os cus de Judas* acusa os silêncios sobre a Guerra Colonial e ressalta o fato de que no Portugal pós-colonial a figura do ex-combatente, após o regresso, ocupa uma espécie de *entre-lugar* da memória e da história nacional. Tendo-se em vista os escritos bíblicos e o título do romance, pode-se pensar em uma metáfora apropriada para o ex-combatente, uma vez que ele assemelha-se a uma espécie de Judas, um sujeito que é excluído da nova narrativa

de nação iniciada com o final do Estado Novo, com a descolonização e com a abertura democrática do país.

Em *Conhecimento do inferno*, romance que encerra a *Trilogia da aprendizagem*, observa-se que as experiências e traumas da Guerra Colonial surgem misturadas com as consequências que a Revolução dos Cravos trouxe para a vida do protagonista e para o país. É durante a viagem de carro que realiza pelo interior de Portugal, no decorrer de um único dia, que o psiquiatra reflete sobre as mudanças que afetaram Portugal nos últimos anos, sobre o exercício de sua profissão e sobre o processo de escrita literária.

A presença da Guerra Colonial, como nos demais romances, apresenta-se sempre permeada por um tom espectral, uma vez que, mesmo que em momentos menos recorrentes, sempre assombra o protagonista, tanto que, durante a parada em um bar de beira de estrada, no plano da consciência ocorre um surreal diálogo entre o médico psiquiatra e um combatente, morto durante a guerra no interior de Angola. Este, ironicamente lhe afirma: “- Senhor doutor – disse o soldado defunto a sorrir. (...) – Nós já somos espectros (...). Somos os mais nojentos, os mais rascas, os mais miseráveis dos espectros (ANTUNES, 2006, p. 216), sublinhando, desta forma, o aspecto fragmentário da identidade do próprio psiquiatra e o apagamento da memória da guerra na sociedade portuguesa.

Segundo Costa (2011, p. 151), assim como nos demais romances de António Lobo Antunes, em *Conhecimento do inferno* “pressente-se mais uma vez, por detrás deste retrato do país, a onnipresença de uma profunda atmosfera de silêncio” que recobre a questão da Guerra Colonial. O romance, através de uma profunda e intensa retomada da memória individual, exercita um constante movimento de tensão da memória coletiva da nação e, principalmente, questiona os silêncios que a compõem.

Ao refletir sobre a organização e a estrutura do hospital psiquiátrico, o médico acaba por problematizar a sociedade como um todo, uma vez que, enquanto espaço de concentração e de tratamento mental, o hospital acaba por, muitas vezes, apresentar-se como um microcosmos social, uma espécie de metáfora de Portugal. Ao recuperar acontecimentos e pequenas fábulas que presencia durante o trabalho como médico psiquiatra, o protagonista apresenta todas as contradições que marcaram o processo de transição de um período de ditadura para uma democracia,



apontando as consequências presentes até mesmo na dinâmica de terapia e atendimento dos pacientes.

Depois do 25 de Abril, por exemplo, tornámo-nos todos democratas. Não nos tornámos democratas por acreditarmos na democracia, por odiarmos a guerra colonial, a polícia política, a censura, a simples proibição de raciocinar: tornámo-nos democratas por medo, medo dos doentes, do pessoal menor, dos enfermeiros, medo do nosso estatuto de carrascos, a até ao fim da Revolução, até 76, fomos indefectíveis democratas, fomos socialistas, diminuámos o tempo de espera nas consultas, chegámos a horas, conversámos atenciosamente com as famílias, preocupámo-nos com os internados, protestámos contra a alimentação, os percevejos, a humidade, os sanitários, a falta de higiene. (ANTUNES, 2006, p. 103).

É marcante em *Conhecimento do inferno* o sentimento de pessimismo e o clima de desilusão com a Revolução dos Cravos, uma vez que, com o passar dos meses e após uma série de desencontros políticos, o ímpeto socialista que motivou a derrubada do salazarismo acaba por dissolver-se gradualmente e o país, aos poucos, vai assemelhando-se ao que era antes, sem que profundas transformações que gerassem igualdade social pudessem ser adotadas. Este sentimento de desilusão reflete-se também no fechamento do país para um diálogo sobre o passado traumático e opressivo, sobre a guerra e sobre a descolonização.

Por meio de um diálogo imaginário com sua filha, o médico reflete sobre a questão de que a democracia não atingiu de fato a consciência de muitos de seus colegas de profissão, oriundos de famílias tradicionais e burguesas. Segundo seu desabafo, “Fomos democratas, Joana, por cobardia, (...) tínhamos pânico de que nos acusassem como os pides, nos prendessem, nos apontassem na rua, pusessem os nossos nomes no jornal.” (ANTUNES, 2006, p. 103) e que, assim, enquanto psiquiatras, detentores de um certo poder sobre a vida das pessoas, perdessem seus privilégios, seu poder de classificar as pessoas como normais ou loucas.

A psiquiatria, desta forma, acompanha as transformações e movimentos sociais do país, refletindo os reenquadramentos da memória coletiva da nação, uma vez que ela assume o papel de uma espécie de regime de opressão que, perante a democracia, abrandou, para logo após retornar igual ao que era antes, tendo-se em vista que, ainda segundo o médico, com o passar do tempo, “(...) sossegámos. E passámos a trazer dobrados no sovaco jornais de direita. E sorríamos de sarcasmo ao escutar a palavra socialismo, a palavra democracia, a palavra povo.” (ANTUNES, 2006, p. 104).

Ria-me ao pensar nos argumentos absurdos com que tentavam conciliar o marxismo e a psiquiatria, isto é, a liberdade e a sua condição de carcereiros, ria-me das invenções que descobriam para apaziguar a sua má consciência, Psiquiatria Social, Sectorização, Psiquiatria Democrática, Anti-Psiquiatria, (...) (ANTUNES, 2006, p. 105).

Percebe-se que na *Trilogia da aprendizagem* a memória adquire papel central, tanto no âmbito individual, como coletivo. Ao utilizar-se da vertente autobiográfica em sua ficção, António Lobo Antunes testemunha, artisticamente, sobre os traumas da Guerra Colonial e sobre os impactos da Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa. A estratégia autobiográfica funciona como uma forma de contestar, por meio das memórias subterrâneas, dos rastros e restos, a constelação de silêncios existente no Portugal pós-colonial em relação ao passado.

Ao reenquadrar suas memórias individuais por meio da arte, Lobo Antunes exercita uma espécie de reescrita da memória/história de Portugal, uma vez que ambas, memória individual e coletiva, são inseparáveis e são sempre o resultado de um contínuo processo de tensão e negociação, marcadas por um infindável número de contradições. Ao silêncio que povoava o Portugal pós-25 de Abril, Lobo Antunes interpõe aquilo que Michael Pollak (1989, p. 4) entende como as memórias subterrâneas, narrativas que, ao emergirem, “reabilitam a periferia e a marginalidade”, em uma típica atitude pós-moderna de questionamento aos valores como origem, tradição e centro.

Ao autoficcionalizar sua experiência biográfica e inserir-se como personagem de seus romances, Lobo Antunes insere a experiência e a visão do homem comum na história nacional, colocando-o como sujeito atuante. A mistura de experiência pessoal com ficção trata-se de uma forma de contestar as mentiras e silêncios da história, uma vez que, por meio de suas narrativas, o autor contrapõe uma memória individual e de grupo, aquela resgatada junto dos ex-combatentes, os fantasmas, restos do império, contra a memória oficial do país, aquela anistiada pelo processo de abertura democrática.

### **5.3 Um fado pela memória**

Publicado em 1983, quase uma década após a Revolução dos Cravos, *Fado Alexandrino* pode ser lido como um romance onde está claramente em discussão a questão dos reenquadramentos da memória coletiva da nação. Em sua estrutura

estética, por meio da polifonia e da recuperação das memórias subterrâneas de um grupo de ex-combatentes da Guerra Colonial, Lobo Antunes questiona todo o sentido da história portuguesa, ao apresentar uma espécie de panorama sociológico do Portugal redemocratizado.

*Fado Alexandrino* apresenta o que, na altura, constituíam-se as maiores evoluções da escrita de António Lobo Antunes e, também, da ficção portuguesa contemporânea, uma vez que, de acordo com Maria Alzira Seixo (2002, p. 114), a objetividade do narrador em primeira pessoa, presente em *Memória de elefante*, *Os cus de Judas*, *Conhecimento do inferno* e *Explicação dos pássaros*, passa a ser “trabalhada de um modo mais sóbrio e rigoroso, num compromisso ainda pendente com a subjetividade de uma enunciação sempre presente mas sublinhando o seu vazio”, uma vez que o ponto de vista individual, ligado a um único personagem, pulveriza-se e diversifica-se profundamente com a inclusão de experiências e vozes advindas de um grupo, uma comunidade.

Como já apontado anteriormente, *Fado Alexandrino* constitui-se como uma espécie de *puzzle*, ou xadrez narrativo que exige do leitor uma participação atenta no processo de decifração e interpretação da emergência contínua de vozes, discursos, memórias e tempos que continuamente se misturam, complementam-se e até mesmo contrapõe-se. Ainda de acordo com Seixo (2002, p. 117), no romance percebe-se “uma organização discursiva de tipo pós-moderno que se concretiza na articulação narrativa da diversidade (...) e correlativa desconexão da perspectiva narrativa”, uma vez que, neste tecido plural de vozes, todos falam, todas as experiências e vozes contam para construir uma sismografia dos últimos dez anos após o final da Guerra Colonial.

Em *Fado Alexandrino*, como em nenhum outro romance de António Lobo Antunes, a Revolução dos Cravos adquire espaço central, atuando tanto como evento histórico, responsável por balizar a existência de todos os personagens da narrativa, - tendo-se em vista a divisão temporal do romance em três partes: *Antes da Revolução*, *A Revolução* e *Depois da Revolução* – quanto como evento marcante pela transição da memória coletiva nacional.

Ao analisar a questão da Guerra Colonial, percebe-se como o tema é tratado pela sociedade portuguesa em contraste com o 25 de Abril. No período que antecede a Revolução, ou seja, a primeira parte do livro, é apresentado o período imediato após o regresso dos combatentes do campo de batalha em Moçambique. A

recepção das famílias e a rotina que passam a adotar após desembarcarem em Lisboa, apresenta a forma como o ex-combatente é visto pela sociedade portuguesa: um sujeito incômodo, alguém incapaz de readaptar-se ao mundo cotidiano após os traumas da guerra.

Neste sentido, a situação do *soldado Abílio* é marcante, uma vez que, após o desembarque, dirige-se até a casa onde morava com o pai, agora ocupada pela irmã. Ao chegar em casa, é tratado com indiferença, tanto que a irmã o informa: “- Estás verde, informou a irmã, pensativa. Em Moçambique não te alimentavas bem?” (ANTUNES, 2002, p. 19), e questiona ainda: “-Trouxeste alguma doença esquisita, por acaso? (...). Lêndeadas na bexiga, bichos no estômago ou assim, sei lá, uma gaita que se pegue” (ANTUNES, 2002, p. 20).

A frieza com que o soldado é tratado pela irmã reflete, de maneira geral, o sentimento de desconforto que toda a sociedade nutria perante a figura dos ex-combatentes. Aquele que regressava de África, de certa forma, fazia com que todos lembrassem da guerra e da opressão do salazarismo, que permeava todos os espaços e relações, sejam elas públicas ou privadas. O combatente, ao reentrar na centralidade europeia, perturba a memória da nação, pois ele é o portador de traumas e do sentido antiépico da identidade portuguesa.

- Perguntou-me se eu tencionava ficar lá em casa, disse-me o soldado. Eu ainda tonto da mona como se acabasse de acordar e ela só a perguntar-me se eu tencionava ficar lá em casa como se mais nada no mundo, percebe o meu capitão, lhe interessasse de fato, ficas cá, não ficas cá, talvez se arranje lugar na sala por uns dias (...).  
Que distância agora nos separa, refletiu ele: conversas comigo como se eu fosse um estranho, sem um beijo, sem uma festa, sem uma sombra de ternura (...). (ANTUNES, 2002, p. 19).

Em *Fado Alexandrino*, os combatentes sentem não pertencer mais a Lisboa e ao fluxo normal do mundo. Durante a narrativa, os soldados mencionam não encontrar espaço e nem público interessado em ouvir sobre as experiências da guerra. Ao longo de um jantar na casa dos tios, que lhe acolhem após ser praticamente despejado pela irmã, o *soldado Abílio* é questionado sobre a guerra e sua resposta, incerta e vaga, demonstra o fato de que o ex-combatente se sente incapaz de traduzir em palavras os horrores por ele vivenciados. Seu silêncio profundo é apontado pelo *tio Ilídio*: “A guerra pôs-te assim calado como uma corvina? (...). Sabes falar?” (ANTUNES, 2002, p. 25).

- E como era isso lá em África?, perguntou a velha a levantar os pratos e a transportá-los, em pilha, para a cozinha. (...) o soldado passeou em torno as pupilas humildes, deteve-se no globo ocular da lâmpada poeirenta do candeeiro, dependurado do teto por um fio entrançado, sem pálpebra de quebra-luz a protege-lo. Dos restantes andares chegavam, através das paredes, distantes vozes abafadas, o helicóptero levou o corpo irreconhecível para Mueda, envolto num cobertor em tiras como um fardo sem préstimo. (...) O soldado puxou de dentro da garganta, como uma espécie de soluço, a voz mais neutra que pôde: - Mais ou menos como aqui, minha senhora, disse ele” (ANTUNES, 2002, p. 26).

Ao recordar a África, a imagem do helicóptero carregando um soldado morto em combate, como se fosse um *fardo sem préstimo* irrompe em sua consciência e lhe impede de falar, de traduzir para quem não viu, o quê realmente era a guerra e o quê se passava em África. A resposta vaga e o silêncio do soldado refletem o trauma e o paradoxo que envolve a fala e a linguagem em períodos que sucedem as catástrofes. A arquitetura romanesca de António Lobo Antunes trabalha de forma profunda a maneira como os traumas e opressões marcam a vida das pessoas e, principalmente, como surgem representados na ficção.

Em *Fado Alexandrino*, assim como em *Os cus de Judas*, surge na narrativa um personagem silencioso, observador: trata-se da figura do *Capitão*, personagem cuja presença é presumida pelo fato de que é constantemente designado pelos demais soldados, que sempre lhe dirigem a palavra. Como comenta Maria Alzira Seixo (2002, p. 115), “esta quinta personagem funciona como uma consciência recolectora da maioria das mensagens narradas (sendo o narrador, a final de contas)”, uma vez que desempenha o papel do narrador onisciente neutro, pois recolhe todos os discursos e acontecimentos e os transfere para o leitor.

Esta figura do *Capitão*, um sujeito anônimo que assume um posto de neutralidade perante o desenrolar da trama, desempenha o papel da consciência do próprio escritor, uma vez que ele funciona como ponto de organização da narrativa. Seu silêncio e imparcialidade desempenham também um papel metafórico no romance, pois representam, de certa forma, o papel da sociedade portuguesa, que, na última década após a Revolução, assistiu ao desenrolar da história da nação. De acordo com Maria Alzira Seixo (2002), o bloqueio do discurso do *Capitão* representa o bloqueio de toda uma coletividade.

Podemos talvez agora recordar que o escândalo discursivo que consiste no bloqueio da voz à mulher do bar, em *Os cus de Judas*, quando se narra doloridamente a guerra de África, (...) é de algum modo aqui justificado pelo bloqueio que sofre, em contrapartida, o recolhido (ou encolhido) capitão

narrador, cuja fala se bloqueou a si própria, facultando, na necessidade de expressão da angústia da guerra vivida, a expressão de um colectivo. (SEIXO, 2002, p. 139).

Ao acompanhar o desenrolar da Revolução dos Cravos, em *Fado Alexandrino*, acompanha-se o processo de transição da memória coletiva nacional. A primeira parte da narrativa, dedicada à representação do período que antecede o 25 de Abril, mostra como a sociedade portuguesa estava fechada para o debate sobre a Guerra Colonial, uma vez que resta evidente a posição marginalizada que o ex-combatente assume ao reingressar na centralidade europeia após o regresso da África.

A partir da segunda parte do romance, intitulada *A Revolução*, percebe-se como cada um dos ex-combatentes vivenciou este marcante e transgressor momento histórico. Reside, a partir desta parte da narrativa, uma crítica aos rumos da Revolução, tendo-se em vista que a abertura democrática, em um primeiro momento, não foi responsável por abrir os corpos e ouvidos da sociedade para a integração das experiências e memórias ligadas à Guerra Colonial. O ex-combatente, desta forma, mesmo após o 25 de Abril, segue preso à uma posição fantasmática, uma vez que os efeitos da transição política e social passam ao lado de suas vidas.

Como comenta Eunice Cabral (2009, p. 275), “os romances de António Lobo Antunes são textos literários sobre o tempo” e, em *Fado Alexandrino*, o 25 de Abril “não convoca um tempo e um espaço de adequação, de identidade, (...) de desejo, vontade e acção transformadora” (CABRAL, 2009, p. 278), uma vez que, ao observar a narração de cada um dos personagens que compõe o romance, percebe-se que a transição de tempos iniciada com a Revolução, de certa forma intensificou a perda de identidade e o sentimento de inadequação dos ex-combatentes.

Ao acompanhar as ações e peripécias dos cinco ex-combatentes ao longo de uma década perpassada pela Guerra Colonial, pelo 25 de Abril e pela descolonização, o enredo de *Fado Alexandrino* constitui “um poderoso exame crítico da vida quotidiana dos anos setenta em Portugal, na medida em que se constitui com um fresco de depoimentos cultural e socialmente diferenciados sobre essa época” (SEIXO, 2002, p. 135). Os cinco combatentes representados no romance pertencem a classes sociais diferentes e suas visões sobre este período acabam

montando um mosaico do Portugal contemporâneo, revelando, assim, através de memórias subterrâneas, os reenquadramentos da memória coletiva da nação.

No período revolucionário destaca-se a figura do *tenente-coronel Artur* que, no momento da Revolução, é contactado pelos demais capitães e comandantes do Exército português para que, mediante os planos de derrubada do Estado Novo, tomasse uma posição favorável a eles; para que colaborasse com a instauração da democracia e do socialismo. Temendo perder benefícios e complicar uma possível promoção de cargo, mantém-se ridiculamente neutro entre aderir ao movimento revolucionário ou defender a ditadura. Em atitude cômica, durante o 25 de Abril, passa o dia inteiro dormindo, sem tomar partido, apenas aguardando pela resolução dos fatos.

- E tudo aquilo entende, explicou-me o tenente-coronel (...) se me afigurava (...) a atmosfera idiota em que vivíamos, uma ficção ridícula, uma cena de robertos, uma farsa pegada, a idiotice ao quadrado, ao cubo, à décima potência. (...) Devem estar à espera que eu fale, que aprove a operação, que os encoraje a continuar, devem querer que eu lhes ofereça de mão beijada o meu nome a fim de convencer oficiais relutantes, os paráquedistas, por exemplo, os fuzileiros, alguns amigos do Exército, e eu ali, estendido na cadeira, indiferente ao Ministério, indiferente ao Movimento, indiferente à confusa agitação à minha volta, alheado, sem peso, vagamente risonho, flutuando no interior de mim próprio como um perfume sem gosto, enquanto as pessoas me miravam em silêncio, espantadas, de rostos convexos, torcidos, deformados pelo vidro de aquário do meu torpor. (ANTUNES, 2002, p. 212-213).

Se o *tenente-coronel Artur* se encontra em uma posição privilegiada, envolvido de maneira mais próxima com a Revolução, o *soldado Abílio* assiste a ela como um mero espectador, representante da grande massa da população. Empregado de seu tio na empresa de mudanças, apesar de todas as alterações na rotina de Lisboa, é obrigado a ir até o emprego, sob ameaça de demissão. Indiferente e confuso, acompanha todas as movimentações políticas por um rádio com as pilhas fracas, onde “o locutor ia-se tornando, de comunicado para comunicado, mais otimista, mais vitorioso, mais triunfal, prometia a cada instante o derrube do Governo, a Democracia, a Liberdade (...).” (ANTUNES, 2002, p. 191).

Quanto ao *oficial de transmissões*, único membro do grupo que permaneceu engajado na política após o regresso da Guerra Colonial, inserido como informante em uma organização de extrema esquerda, pouco antes do 25 de Abril, é preso pela PIDE e passa a ser constantemente torturado, a fim de que entregue os demais

membros do seu grupo político. Com a Revolução dos Cravos, é libertado pela população que invade a prisão e solta os presos políticos.

Descontente com os rumos da Revolução e sentindo-se abandonado e traído por seus companheiros de partido, acaba por deixar a política após ser libertado, tendo-se em vista que sua célula de extrema esquerda, após arquitetar inúteis e bizarros planos terroristas que incluíam assaltar bancos com armas de água, acaba por revelar-se uma pantomima inútil. Segundo suas palavras, após sair da cadeia, “não me apetecia a ponta de um corno regressar à estafadeira da militância política, às leituras do Lenine e do Mao Tsé-Tung, às argumentações exaltadas, enjoado da luta de classes” (ANTUNES, 2002, p. 222).

O *alferes*, inserido por uma espécie de acaso do destino em uma família rica de Lisboa, acompanha a tragicômica reação das classes burguesas à derrubada da ditadura salazarista. Apavorados com a instauração do comunismo e com delírios de perseguição por parte da sociedade e até mesmo de seus empregados domésticos, imediatamente livram-se de seus bens e fogem para o Brasil. A sogra, desesperada com a possibilidade da perda dos privilégios sociais, com a estatização dos bancos e bens da família e com a queda do valor das ações, incentiva a fuga alucinada.

-Prenderam o Governo e o presidente da República, coitado, educadíssimo, uma jóia, que mal é que ele fez seja a quem seja, prenderam centenas de pessoas, há por aí hordas de ateus, desses que dão a pílula às mulheres, a matar toda a gente, a destruir as igrejas, a fuzilar os católicos. Eu aqui não fico, já mandei o pai arranjar bilhetes de avião para todos, não estou para que um bando de selvagens me invada sem mais nem menos a casa e me viole a família inteira. (ANTUNES, 2002, p. 240).

Em resumo, “o 25 de Abril como que passa ao lado (...) das personagens principais deste romance” (SEIXO, 2002, p. 126), uma vez que, sua situação de miséria e abandono não é resolvida com a transição de tempos estabelecida pela democracia. Após a Revolução, todos os ex-combatentes desempenham um papel ainda mais anônimo do que antes, totalmente marginalizados e esquecidos pela história oficial da nação. Ainda de acordo com as palavras de Maria Alzira Seixo (2002, p. 126), em *Fado Alexandrino*, “não é da História, enquanto discurso dos factos engrandecidos, que Lobo Antunes nos fala, mas da pequena história do dia-a-dia”, aquela repleta de silêncios, rastros e restos.

Na terceira parte do romance, *A Revolução*, acompanha-se a gradual fragmentação e derrocada da vida pessoal de cada um dos protagonistas da



narrativa. A morte, perante a perda da identidade e incontáveis desilusões, apresenta-se como único meio possível de fechar esta épica do banal, desempenhada pelos ex-combatentes ao longo de uma década. É no apartamento do *alferes*, para onde se dirigem durante a madrugada, acompanhados de prostitutas e de muita bebida, que ocorre uma das cenas mais grotescas do romance. Completamente embriagados, os ex-combatentes passam a narrar suas histórias de vida, mas ao mesmo tempo, misturam em seus monólogos o passado e o presente, o tempo da infância, a Guerra Colonial e o cotidiano de desencontros existenciais.

A parte final do romance desenvolve-se sob uma atmosfera da alucinação, do sonho, do pesadelo e delírio, tudo potencializado pela embriaguez. Durante suas conversas e confissões descontraídas, descobrem que o oficial de transmissões mantinha relações com a esposa do *tenente-coronel*, o que desencadeia a realização de uma espécie de inquérito e julgamento entre os soldados que, posteriormente culmina na punição de morte ao *oficial de transmissões*, assassinado a facadas pelo *soldado Abílio*.

A morte inevitavelmente apanha a todos os combatentes, já no dia seguinte. Ninguém sobrevive. Este final da narrativa em que, após a Revolução, todos os protagonistas morrem, desempenha um papel metafórico se comparado com o movimento de tensão da identidade e da memória coletiva nacional iniciada no período histórico pós-Abril de 1974: a sentença proferida é de que não há espaço para os ex-combatentes que, deixados à margem da sociedade e, principalmente, deixados à margem do novo tempo democrático, acabam por desaparecer, completando, assim, sua jornada antiépica.

*Fado Alexandrino* aponta para o fato de que o ex-combatente, passada quase uma década da Revolução dos Cravos, ocupava ainda o entre-lugar da história e da memória coletiva de Portugal. Lobo Antunes, por meio da recolha dos sujeitos, memórias e vozes silenciadas, apresenta “a História como acontecer miúdo (...) de um cotidiano anódino (...) que dissipa as grandezas que o fraseado da memória oficial e autogratulatória elabora e determina” (SEIXO, 2002, p. 126). Sendo assim, por meio do resgate do antiépico e de memórias fragmentadas pelo trauma da Guerra Colonial, *Fado Alexandrino* recupera as memórias subterrâneas dos ex-combatentes e as transporta para o espaço público por meio da literatura.

#### 5.4 Entre pedras e memórias

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que água*, passadas mais de quatro décadas da Revolução dos Cravos, António Lobo Antunes reabre a questão da Guerra Colonial no espaço público português. Tendo-se em vista que geralmente são precisos cerca de 25 ou 30 anos, o período de uma geração, para que determinados assuntos traumáticos possam ocupar um espaço de autorreflexão junto ao meio social, o romance em questão recupera uma parcela problemática da história contemporânea de Portugal, demonstrando que, mesmo passados tantos anos, os fantasmas, rastros e restos da guerra ainda encontram-se presentes no imaginário e na identidade da nação.

Tendo em vista a relação conflituosa que existe no romance entre o pai, o *ex-combatente* e o *filho preto*, percebe-se que conceitos como trauma, memória e identidade desempenham uma posição chave na narrativa. A Guerra Colonial, evento catastrófico e opressor, é responsável por fragmentar tanto a vida do português, colonizador, como de seu filho africano, representante do colonizado. É por meio dessa relação ambígua entre Portugal e Angola que os sentidos sobre a memória coletiva da guerra emergem, através de fragmentos, silêncios, sentimentos obscuros e mágoas.

A própria organização dos capítulos do romance evidencia que em suas páginas ocorre um conflito entre versões da história. Em praticamente todo o livro, as vozes do pai e do *filho preto* dividem a narração, mas, conforme a narrativa avança para um inevitável fim trágico, com o assassinato do pai e a morte do filho, ambos discursos passam a se confrontar, tendo-se em vista que eles não respeitam mais a sua ordem e sequência de aparição. As vozes e consciências se entrecruzam e a relação problemática entre Portugal e África é levada até as últimas consequências, até um ponto onde resta impossível qualquer pacificação. A guerra discursiva travada entre pai e filho leva os dois à morte, metáfora da Guerra Colonial e do absurdo imperialismo português, onde todos saíram invariavelmente derrotados.

A estrutura do romance materializa a disputa pela memória travada entre Portugal e África. Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, os silêncios e traumas gerados pela Guerra Colonial e pela colonização portuguesa são representados por Lobo Antunes através de um intenso trabalho com a tipografia da

página. Os espaços em branco, a quebra da linha e da frase, típicas formas de escrita pós-moderna, surgem de forma marcante neste romance antuniano e atuam como forma de representar a tensão existente entre o pai, ex-combatente e colonizador e o filho, africano e vítima da violência e opressão.

Como comenta Cristina Robalo Cordeiro (1997, p. 126), nos romances pós-modernos é comum a “utilização de novas disposições e marcas (tipo) gráficas, que assumem a escrita como construção também visual”, ressaltando, assim, o caráter contestatório do universo ficcional, que põe em cheque todas as certezas e todas as instituições, incluindo até mesmo o próprio universo da escrita enquanto processo de decifração e representação da realidade. Ainda de acordo com Cordeiro (1997), estas técnicas de desconstrução e de revisão do estilo literário, muitas vezes transmitem o aniquilamento da experiência e a incomunicabilidade dos personagens da narrativa.

Estes mecanismos e estratégias põe em relevo a materialidade do significante, jogando com a motivação da linguagem, problematizando o binómio transparência/opacidade; o trabalho da desconstrução é aqui por vezes levado a tal extremo que chega a atingir o limite da ilegibilidade (e da incomunicabilidade) pelo aniquilamento do próprio texto através de um processo de literal apagamento tipográfico. (CORDEIRO, 1997, p. 126).

De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (1998, p. 135), nos romances portugueses nascidos após a experiência da Guerra Colonial e da Revolução dos Cravos, é comum o leitor encontrar uma intensa mistura de tempos, discursos e espaços dentro do tempo da narração. Em uma mesma narrativa, geralmente surgem várias versões para a mesma história, e segundo a autora, esta polifonia e dispersão do foco narrativo, utilizada pelos escritores “é a expressão do ajuste de contas possível com o tempo vivido, com o país, com eles, com o mundo”, uma vez que, no pós-25 de Abril, “o romance tornou-se como a *crónica do tempo*, a escrita da história nacional e pessoal” (RIBEIRO, 1998, p. 135).

O romance, desta forma, ao opor duas narrativas, duas existências marcadas ambas pelos traumas da Guerra Colonial, almeja a criação de uma memória coletiva sobre o conflito, evidenciando as duras consequências nascidas da guerra, como, por exemplo, a incomunicabilidade, a marginalização da figura do ex-combatente e o silenciamento sobre aqueles que, assim como o *filho preto*, nasceram deste conflito e dessa relação opressiva entre Portugal e suas ex-colônias africanas. Através de

uma intensa polifonia e de um trabalho artístico que reelabora os rastros e restos do império português, Lobo Antunes recupera memórias subterrâneas que contrapõem qualquer discurso de anistia perante o passado colonial.

É a partir da voz do ex-combatente, protagonista do romance, que Lobo Antunes explora a questão do silenciamento sobre a guerra, tanto durante o Estado Novo, como no Portugal contemporâneo do século XXI. Ao lembrar sua estadia em Angola, o ex-combatente reflete sobre a censura do salazarismo e sua tentativa frenética de silenciar a guerra, uma vez que “(...) ninguém sabe de nós em Portugal, ninguém fala da guerra, finge-se que se esquece ou esquece-se mesmo” (ANTUNES, 2017, p. 283).

O discurso do ex-combatente ressalta a impossibilidade de comunicar a experiência traumática da Guerra Colonial. Sentado na quinta da família, situada em uma aldeia do interior de Portugal, quarenta anos após a guerra, ele lembra o porquê de não responder as cartas enviadas pelos pais, uma vez que era impossível representar a solidão, a violência e o medo da morte. Ao visitar a casa da família e ao encontrar as cartas que enviara durante a estadia em Angola, todo um universo de recordações invade o presente da narrativa; o tempo da guerra absorve o presente.

pai mãe eu, pai mãe eu, pai, mãe eu, não vos escrevi muito de Angola, desculpem, não era possível dizer e depois a minha caligrafia, a minha preguiça, a minha falta de tempo, estou a mentir, tive montes de horas quando não saía para a mata, tardes a fio na cama a contemplar o tecto, de espingarda contra a cabeceira e nem precisava de a limpar, mandava os soldados, tornando às aldrabices acerca das cartas não desejava preocupar-vos, encontrei todas na aldeia dentro de uma lata de bolachas, quase rasgadas nos vincos, estou óptimo, não há problemas, um beijo à mãe e um abraço de homem para homem, claro, somos grandes os dois, ao pai, sobretudo nada de choradeiras, por favor, vim macho da guerra que, aliás, contra o que alguns juravam, não era assim tão perigosa, mais férias que outra coisa, uma viagem de barco e depois um safari, bichos etc, quase um passeio, um descanso, um morto apenas num acidente de camioneta que acidentes há por toda a parte e foi assim, um magala que se alejava de tempos a tempos mas sem grandes problemas, uns quantos pretos postos na ordem e ponto final (...)

(como escrever acerca disto numa carta aos meus pais?)

(...) como se põe esta monstruosidade numa carta pai, mãe, o medo, os feridos, como se consegue explicar isto, digam-me, como se pode insistir nisto eu que devia calar-me (...). (ANTUNES, 2017, p. 27-29).

Falar sobre o passado da guerra só é possível através de signos, rastros e restos, uma vez que, ainda segundo o protagonista, passados tantos anos, sentado com um graveto na mão, “(...) principiei a escrever-lhes esta carta feita de riscos no

chão” (ANTUNES, 2017, p. 31), onde memórias, traumas e silêncios se confundem constantemente. Lobo Antunes aponta desta forma para o fato de que só é possível representar a Guerra Colonial através do acúmulo de restos que ela deixou pelo caminho. Somente ao recuperar e traduzir os *riscos no chão* deixados pelo ex-combatente, podemos ter uma noção do caos da guerra e da opressão do salazarismo.

Os combatentes que, durante a guerra, sentiam-se como “sombras, menos que sombras, pobres fantasmas imóveis (...)” (ANTUNES, 2017, p. 29) são os resíduos do império, o corpo espectral do Portugal salazarista que, ao regressarem de África, são obrigados a ficar em silêncio. É durante a terapia de grupo, anos após o regresso, que o ex-combatente evidencia ainda a conspiração de silêncios que dominava Portugal. A Guerra Colonial, passadas tantas décadas, era ainda algo intraduzível.

(...) às quartas feiras, juntamente com outras marionetes que não conhecia, antigos oficiais tão mortos quanto eu e o psicólogo a insistir que falemos, falemos, o psicólogo que não entende e afirma que entende, mais novo que nós, crescido já sem guerra, nem África, nem cadáveres, julgando escutar-nos sem escutar o vento, nem a chuva, nem as explosões, nem as Avé Marias dos feridos, nem o cheiro dos moribundos, o psicólogo passada uma hora  
 - Encontramo-nos na próxima quarta feira senhores  
 para os velhos que quase somos agora, não para os quase meninos que éramos então (...). (ANTUNES, 2017, p. 30).

O psicólogo do hospital, rapaz nascido depois do fim da guerra, apresenta-se como metáfora do Portugal contemporâneo, uma vez que se mostra incapaz de compreender a experiência de seus pacientes, soldados marcados pelo trauma. O questionamento do psicólogo para seus pacientes: “-Têm a certeza que não exageraram nos horrores vocês?” (ANTUNES, 2017, p. 174) evidencia a atmosfera de irrealidade, descrença e silenciamento que permeia a questão da Guerra Colonial e do fim do império.

De acordo com Michael Pollak (1989, p. 6), a tendência de ocultar o passado, que pode ser vista na sociedade portuguesa no período posterior à Revolução dos Cravos, muitas vezes nasce das próprias vítimas, uma vez que “em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor (...), pois algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança comprometedora, preferem, elas também,

guardar silêncio” a fim de que se instale um clima de anistia, um ambiente em que seja capaz reiniciar a metáfora de movimento da vida.

Ainda quanto ao silêncio sobre a Guerra Colonial, após o regresso da África até mesmo os ex-combatentes, por não encontrarem um espaço público capaz de acolher suas experiências e traumas, muitas vezes optavam por voluntariamente silenciar sobre este passado, a fim de que pudessem, de alguma forma, reentrar na sociedade portuguesa, marcada ela também por uma ambiguidade de posicionamentos sobre a guerra e sobre o colonialismo, principalmente após Abril de 1974. É a partir do discurso da filha do ex-combatente, ao lembrar o comportamento esquivo do pai ao ser questionado sobre sua passagem por Angola que se pode observar seu intuito de apagar o passado.

(...) nem fotografias havia deste tempo, o meu pai queimou-as no quintal, de cócoras, a remexer as cinzas com um pauzito e a enterrá-las depois, numa delas o meu irmão ao colo dele, a encaracolarem-se ambos, ao enegrecerem, até se transformarem numa espiral que flutuou um momento e se desvaneceu sobre o muro, lá vai o passado deles, lá vai a guerra, lá vai o meu pai novo, magrinho, com um preto ainda mais magro ao colo (...). (ANTUNES, 2017, p. 230).

As fotografias, objetos de memória, provas materiais da participação na guerra, e evidências da brutal origem do *filho preto*, são queimadas e enterradas, como se o ex-combatente quisesse sepultar o passado marcado por violências e traumas, a fim de que pudesse encontrar algum descanso, encerrando, assim, um capítulo da sua existência. As fotografias queimadas transformam-se em restos, cinzas e ruínas do colonialismo português, destruídas e enterradas no fundo do quintal a fim de que não alcancem a memória coletiva, não se tornem públicas, para que cessem de mostrar o passado.

Como já mencionado anteriormente, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* toda a família carrega os traumas da Guerra Colonial. Quanto à *filha*, pode-se observar que ela é constantemente assombrada por um passado herdado de seu pai, uma vez que ela nasceu alguns anos após o seu regresso de Angola, quando a guerra já havia chegado ao fim. A *filha* assume a vontade de esquecer, de, assim como seu pai fez com as fotos do tempo de África, queimar o passado e o presente, queimar a si própria. Seu desejo é de que “(...) talvez eu ainda consiga deitar fogo à minha família e à casa da aldeia despejando o garrafão

de petróleo no armário da roupa, a arca, nos lençóis, nos móveis, na quantidade de lixo inútil que por aí há e já agora em mim (...). (ANTUNES, 2017, p. 226).

Em uma atitude metaficcional, onde os personagens assumem estar dentro de um romance, narrando suas memórias, a *filha* interpela o leitor e aconselha que ele faça o mesmo que ela, que queime o livro que está lendo, que esqueça e apague esta história repleta de traumas, silêncios e morte. Segundo suas palavras dirigidas ao leitor, “mal acabem a última linha deste livro cheguem-lhe um fósforo para que nada sobeje da gente, do que aqui ficou escrito e nos esqueçam (...).” (ANTUNES, 2017, p. 226-227).

Tendo-se em vista o discurso da *filha* e a vontade de esquecer o passado, manifesta por todos os personagens do romance, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* o leitor assume um papel de suma importância, uma vez que cabe a ele desempenhar o papel do trapeiro de que fala Walter Benjamin e o próprio Lobo Antunes. Neste romance, perante a memória da Guerra Colonial, uma memória em constante tensão entre a lembrança e o esquecimento, cabe ao leitor recolher os restos, as cinzas das fotografias queimadas pelo ex-combatente e traduzir os *riscos no chão* que compõem a derradeira carta sobre a guerra.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, António Lobo Antunes objetiva a criação de uma memória coletiva sobre a Guerra Colonial por meio do resgate dos restos e dos rastros de um passado traumático e conturbado. Perante o silêncio e a vontade de esquecimento, Lobo Antunes opõe os ecos e vozes dos fantasmas de um passado sempre presente. Talvez durante o incansável exercício de recordação e problematização da história portuguesa realizado pela ficção antuniana, um dia as pedras possam se tornar mais leves que a água, aliviando, assim, todo um país do peso do seu passado.

## 6. Considerações finais

Para trabalhar a representação do combatente português, dentro da vasta, incansável e plural obra literária de António Lobo Antunes, foram selecionados cinco romances em que o soldado surge como protagonista. A análise dos romances buscou explorar quais os sentidos, diálogos e funções que a figura do combatente exerce e ocupa, tanto na obra antuniana, quanto na memória coletiva e na identidade nacional portuguesa.

Após a Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974, inicia-se em Portugal um período de reenquadramento e de transição da memória histórica e da identidade nacional. O novo regime democrático nasce com a necessidade e o compromisso de se desfazer de um passado recente traumático, marcado pelas quatro décadas de opressão e perseguição promovidas pelo regime salazarista contra o povo, pelas mortes da guerra em África e pelos traumas e contradições de um colonialismo secular.

A Revolução assinala a transição entre o tempo imperial e a democracia. Um dos primeiros gestos do novo governo trata-se de encerrar a Guerra Colonial, combate que na altura já perdurava por quase uma década e meia e que vitimou milhares de jovens soldados portugueses, além de deixar danos irreversíveis em incontáveis famílias, tanto em Portugal, quanto na África. Ainda como forma de marcar um profundo afastamento da ideologia colonialista do Estado Novo, Portugal inicia o processo de descolonização de seus territórios ultramarinos, firmando, nos meses seguintes ao 25 de Abril, tratados para a independência de Angola; Moçambique; Guiné-Bissau; São Tomé e Príncipe; Cabo Verde e Timor Leste, na Ásia.

Tendo em vista que a Guerra Colonial representou uma ruptura na história e na identidade nacional portuguesa, a figura do combatente assumiu uma posição incomum, tanto junto à sociedade, quanto junto à memória coletiva da nação. O combatente, símbolo da guerra, do colonialismo e da opressão do Estado Novo de Salazar, passa a ocupar uma espécie de entre-lugar na história de Portugal, uma vez que, símbolo de um passado traumático, não encontra mais espaço de representação no Portugal contemporâneo.



Dentro da ideologia imperialista do Estado Novo, a Guerra Colonial era definida como uma jornada épica, semelhante àquelas promovidas pelos navegadores portugueses durante o Renascimento. A luta contra os movimentos de independência africanos era vista como uma luta pela memória histórica e pela identidade de Portugal, tendo-se em vista que a noção de império constituía uma parte essencial da existência portuguesa.

Na literatura portuguesa nascida a partir da Revolução dos Cravos manifesta-se a necessidade de representar, problematizar e reescrever o passado recente e a identidade da nação. Os romances de António Lobo Antunes analisados apresentam-se como narrativas antiépicas, epopeias negativas que desconstroem e esvaziam o signo imperial, uma vez que, a partir da perspectiva do ex-combatente, um anti-herói, narram o lado obscuro do colonialismo português, revelando a Guerra Colonial como uma jornada de derrota.

Nos romances de Lobo Antunes o combatente desempenha um papel de anti-herói, um herói crepuscular que ao retornar dos campos de batalha não transmite nenhuma experiência capaz de engrandecer a coletividade nacional. A Guerra Colonial, defendida pelo Estado Novo como uma epopeia de defesa dos valores nacionais, de acordo com o discurso do combatente antuniano apresenta-se como um símbolo de desagregação. Ao regressarem de África, os soldados portugueses trazem consigo os traumas e têm de lidar com uma espécie de dupla e problemática readaptação, tanto ao mundo cotidiano, que constantemente os rejeita, quanto à sua própria existência, marcada pelos ecos dos tiros e pelos gritos dos feridos.

O combatente português, após o regresso da África e, principalmente após o 25 de Abril, apresenta-se como um fantasma da Guerra Colonial. O espectro, por sua definição, se trata de uma imagem, um símbolo/discurso que regressa do passado e assombra o presente. O combatente representa assim os restos do império colonial, representa uma ruptura da identidade nacional, como foi afirmado acima, uma vez que sua existência, fragmentada pelos traumas e pela opressão do salazarismo perturba a ordem e a metáfora de evolução do país iniciada após a Revolução dos Cravos.

Os romances antunianos analisados problematizam também a questão da memória coletiva da nação, pois questionam os silêncios e a tentativa nacional de anistiar o passado conturbado ligado à Guerra Colonial e ao colonialismo. Lobo Antunes recolhe em seus romances os rastros e restos do império colonial

português, como os espectros dos combatentes e, por meio da literatura, cria um discurso que se contrapõe à musealização pacífica do passado.

Ao observar a data de publicação destes romances, *Os cus de Judas* (1979); *Memória de elefante* (1979); *Conhecimento do inferno* (1981); *Fado Alexandrino* (1983) e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), é possível verificar a forma como o tema da Guerra Colonial circula pela ficção antuniana e pela memória coletiva da sociedade portuguesa.

Após o 25 de Abril o discurso literário busca suprir as falhas e os silêncios da história recente, uma vez que os artistas portugueses e a sociedade redescobrem a liberdade após quatro décadas de censura e de perseguição. A literatura, deste modo, participa do processo de reabertura democrática de Portugal, pois lança no espaço público da nação testemunhos e vozes sobre o passado recente da Guerra Colonial e da opressão vivida durante o Estado Novo.

A opção pela autobiografia, utilizada por Lobo Antunes na *Trilogia da aprendizagem*, pode ser entendida como uma estratégia para aproximar sua ficção do público leitor, além de potencializar os efeitos de sua mensagem e buscar, assim, conferir uma espécie de legitimidade e veracidade ao seu testemunho sobre a guerra. A autobiografia, associada à ficção, busca a transmissão da memória e da experiência individual junto ao espaço público, reatando, assim, os laços sociais fraturados pela opressão do Estado Novo e pelos traumas da guerra.

Em *Fado Alexandrino*, percebe-se que o tema da Guerra Colonial passa a ser tratado junto com outras questões que afetam Portugal no período pós-colonial. O romance assume uma dimensão mais coletiva, demonstrando os efeitos da guerra e da Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa cerca de uma década após os acontecimentos. Por meio da polifonia, *Fado Alexandrino* explora as múltiplas formas e caminhos que a questão da Guerra Colonial assume na memória coletiva da nação, evidenciando sempre o papel do ex-combatente enquanto personagem espectral da história portuguesa no período pós-imperial.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), publicado 43 anos após o 25 de Abril e 34 anos após *Fado Alexandrino*, o combatente ressurgue como protagonista de um romance de António Lobo Antunes. O romance, através da história de um ex-combatente e de sua família, aborda o fato de que a questão da Guerra Colonial, mesmo após mais de quatro décadas, trata-se de um assunto ainda vivo na memória coletiva da nação.

O tema da Guerra Colonial percorre toda a obra de António Lobo Antunes por mais de quatro décadas, o que evidencia que a guerra se inscreve na memória coletiva da nação como catástrofe, evento que tensiona a identidade nacional e marca o período de ruptura entre o tempo imperial/pós-imperial. Os romances de Lobo Antunes, desta forma, por meio da figura do ex-combatente, um anti-herói, investigam os traumas e rupturas causadas na existência nacional pela Guerra Colonial ao longo dos anos.

Na ficção antuniana, os traumas da guerra invadem também a materialidade dos romances. Nos livros analisados, a guerra é sempre representada por meio de elipses, rupturas narrativas e fluxos de consciência fragmentados, onde o passado da guerra constantemente invade e desorganiza a noção de tempo-espço do presente. Por meio da polifonia e de um trabalho intenso com a tipografia do texto na página dos romances, o que inclui translineações, corte abrupto de frases e palavras e um uso não tradicional da pontuação, Lobo Antunes representa o caos gerado na memória e na identidade dos combatentes pela violência da guerra.

A ficção de António Lobo Antunes apresenta-se como uma das mais marcantes e paradigmáticas da Literatura Portuguesa Contemporânea, tanto por seus aspectos temáticos, ligados sempre a uma constante e profunda revisitação e reescrita da história e da identidade nacional, quanto por suas qualidades estéticas, como o tom metaficcional; a fragmentação da noção de tempo-espço; o trabalho com a representação da memória e o uso da polifonia, que intensifica o jogo de vozes e expande, assim, os sentidos e perspectivas apresentados em seus livros.

Nos romances de António Lobo Antunes, principalmente a partir da virada do século XX, intensifica-se o desejo do escritor em “transformar a arte do romance” (BLANCO, 2002, p. 125), conforme apontado em diversas entrevistas, uma vez que a proliferação de vozes e de perspectivas, e a exploração das contradições, fragmentos, silêncios e esquecimentos que compõem a memória individual e coletiva tornam seus romances cada vez mais herméticos, exigindo assim do leitor uma atitude de maior empenho para a decifração dos sentidos.

Tendo em vista tanto os aspectos estéticos e literários quanto temáticos, os romances de Lobo Antunes podem ser caracterizados como textos de fruição, pois levam constantemente o leitor ao seu limite e não estão ligados às práticas confortáveis de leitura, aquelas tradicionais do romantismo burguês, que viam a literatura e a arte como formas de deleite, prazer e entretenimento

descompromissado com a realidade social do mundo circundante. De acordo com as palavras de Roland Barthes, o texto de fruição é:

(...) aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2015, p. 20-21).

A obra de António Lobo Antunes constantemente põe o leitor em estado de perda. Como o próprio escritor afirma, em discurso realizado durante a cerimônia de premiação da Feira Internacional do Livro de Guadalajara, México, em 2008, seus romances são feitos pelo avesso, “porque se queres escrever tem que fazê-lo por detrás, pois trabalhas com algo anterior às palavras: com emoções, com pulsações, com tudo o que por definição é intraduzível em palavras (...)” (NORLUND, 2009).

É este *escrever por detrás*, ao avesso, que torna marcante em suas narrativas a constante oposição aos modelos identitários fixos e às grandes narrativas organizadoras da sociedade, marcantes da modernidade e do imperialismo. Seus romances podem ser lidos como discursos pós-coloniais/pós-modernos que repensam as heranças de dor e sofrimento deixadas na sociedade portuguesa e africana pela ditadura e pelo colonialismo. Em suas narrativas, Lobo Antunes explora as margens do império e ilustra as relações de poder e de opressão nascidas a partir da presença portuguesa em África.

Trata-se de tendência constante nos romances antunianos a ironia e o rebaixamento de valores sociais e morais ligados ao tempo do salazarismo. Seus romances abordam constantemente os traumas causados pelo salazarismo na existência individual e coletiva do povo português. A decadência de signos e conceitos ligados a ideais de permanência e certeza como família, tradição, religião, ordem e nação são constantemente desconstruídos e esvaziados, ao terem suas contradições expostas por personagens marginalizados que povoam a ficção de Lobo Antunes.

As classes burguesas, as famílias tradicionais de banqueiros e empresários, responsáveis muitas vezes pela manutenção e pelo financiamento da opressão do Estado Novo no decorrer do século XX, são desconstruídas nos romances antunianos, uma vez que os grandes nomes e personagens distintos da história portuguesa como os navegadores, os reis e os governantes são desmistificados,

tornados humanos e têm uma existência cotidiana, banal e rasteira revelada pela ficção.

Lobo Antunes, em sua ficção desempenha o papel do trapeiro, o catador, aquele que recolhe os rastros, restos e desperdícios da sociedade e os recicla, redescobrimo seu valor e função. Os romances antunianos constantemente mergulham nas margens e periferias do império e da identidade portuguesa, dando voz e representação a parcelas da sociedade que foram apagadas ou silenciadas da história oficial, executando, assim, uma espécie de reciclagem e ressignificação dos símbolos e discursos nacionais por meio da arte.

Na crônica *O Mecânico*, Lobo Antunes compara seu trabalho de escritor ao de um mecânico, alguém que trabalha “na confusão de uma bancada de arames de períodos, parafusos ao acaso de adjectivos pelo chão” (ANTUNES, 2020, p. 39) com “os braços sujos até ao cotovelo” (ANTUNES, 2020, p.40) reunindo peças, parafusos e fios a fim de fazer com que a engrenagem do romance trabalhe de forma harmoniosa. Segundo Lobo Antunes, durante o processo de escrita, “encontram-me a martelar como um danado debaixo do carro, de modo a que só tenham que entrar nele e engatar as mudanças” (ANTUNES, 2020, p. 40), transformando, dessa forma, seus romances em meios de transporte que conduzem o leitor a vários destinos que, invariavelmente, remetem à sua própria interioridade.

Seus romances podem ser considerados, desta forma, objetos de memória, livros onde o passado pode ser escrito, lido, tocado e transmitido entre as gerações. Os romances analisados buscam resgatar o passado e as memórias subterrâneas dos ex-combatentes para assim problematizar e refletir sobre o presente. A literatura, e a arte, de maneira geral, testemunham em lugar daqueles que foram apagados da história oficial, evidenciando, assim, outras vozes e outras formas de narrar a existência de uma nação.

A obra de António Lobo Antunes mergulha no mundo cotidiano, de onde retira personagens, espectros, rastros e restos de memórias e existências para assim compor, por meio da ficção, uma épica do banal. Seus romances assemelham-se sempre a epopeias negativas, contra-narrativas que constroem uma memória histórica sobre o Portugal contemporâneo e, de forma geral, e não menos importante, refletem ainda sobre a existência humana, marcada sempre pela solidão, por profundas contradições, traumas e silêncios.

Os romances de Lobo Antunes são, acima de tudo, espelhos da condição humana. As páginas de seus livros devolvem sempre ao leitor uma imagem íntima de si mesmo e do seu avesso interior. Talvez a melhor contextualização da obra antuniana seja aquela oferecida pelo próprio escritor, na crônica *Receita para me lerem*, onde Lobo Antunes afirma que as palavras, os personagens e a intriga de seus romances são apenas meros “pretextos de superfície que utilizo para conduzir ao fundo avesso da alma” (ANTUNES, 2020, p. 29).

Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era. (ANTUNES, 2020, p. 31-32).

## 7. Referências bibliográficas

ABREU, Graça. Vozes e modos da história nos romances de António Lobo Antunes: a Revolução do 25 de Abril. In: ROANI, Gerson Luiz (org). **O romance português contemporâneo: história, memória e identidade**. Viçosa: Arka Editora: Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011, p. 109-124.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-65.

\_\_\_\_\_. Engagement. In: **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

\_\_\_\_\_. **Crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. **Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI**. 2008, 194 f. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira e Luso-Africanas) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Em nome do pai: ventriloquismo e subalternidade em Até que as pedras se tornem mais leves que a água, de António Lobo Antunes. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 29, p. 95–112, jan./jun. 2018.

ANTUNES, António Lobo. **Dicionário da linguagem das flores**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2020.

\_\_\_\_\_. **Quem me assassinou para que eu seja tão doce?** Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2020.

\_\_\_\_\_. **Até que as pedras se tornem mais leves que a água**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2017.

\_\_\_\_\_. **Caminho como uma casa em chamas**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2014.

\_\_\_\_\_. **Sôbolos rios que vão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

\_\_\_\_\_. **As naus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Explicação dos pássaros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

- \_\_\_\_\_. **Não é meia-noite quem quer.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Quarto Livro de Crónicas.** Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O arquipélago da insónia.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Os cus de Judas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O meu nome é Legião.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Memória de elefante.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A ordem natural das coisas.** Lisboa: Dom Quixote, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Conhecimento do inferno.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da Guerra.** Organização: Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Terceiro Livro de Crónicas.** Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Boa tarde às coisas aqui em baixo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Fado alexandrino.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Exortação aos crocodilos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O manual dos inquisidores.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O esplendor de Portugal.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Auto dos danados.** São Paulo: Best Seller, 1985.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes.** Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2009.
- \_\_\_\_\_. **António Lobo Antunes: A crítica na imprensa (1980 – 2010) Cada Um Voa Como Quer.** Coimbra: Edições Almedina, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Entrevistas com António Lobo Antunes: (1979 – 2007) Confissões do Trapeiro.** Coimbra: Edições Almedina, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – Máscaras de Proteu.** Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2002.



\_\_\_\_\_. A escrita insatisfeita e inquieta(n)te) de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe. **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto Editores, 2011, p. 71-88.

AUGUSTO, Cláudio de Farias. **A Revolução Portuguesa**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In:\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1998, p. 397-428.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BLANCO, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CABRAL, Eunice. A concepção do romance em Dicionário da Obra de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe. **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto Editores, 2011, p. 137-156.

\_\_\_\_\_. Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes. **Études romanes de Brno**, Brno, v. 1, n. 30, 2009, p. 275–282.

CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto Editores, 2011.

CÂMARA FILHO, José Waldo e SOUGEY, Everton B. Transtorno de estresse pós-traumático: formulação diagnóstica e questões sobre comorbidade. **Revista Brasileira de Psiquiatria**; 23 (4), 2001, p. 221-228.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Org. de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 12. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARDOSO, Norberto do Vale. **A Mão-de-Judas**: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes. Lisboa: Texto Editores, 2011.

\_\_\_\_\_. **Autognose e (des)memória: Guerra Colonial e Identidade Nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre**. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Universidade do Minho, Beira, 2004.

CAZALAS, Inès. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança. Desconstrução, reinvenção. In: CAMMAERT, Felipe. **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto Editores, 2011, p. 49-70.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogos e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 123-138.

COELHO, Nelly Novaes. **A Guerra Colonial no espaço romanesco. Via Atlântica**, nº 7, out. 2004, p. 121-130.

\_\_\_\_\_. "Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea". In: **Revista Colóquio/Letras**. Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 12, Mar. 1973, p. 68-74.

COELHO, Tereza. **António Lobo Antunes: fotobiografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. **Revista Colóquio/ Letras**. Fundação Calouste Gulbenkian, n.143/144. 1997, p. 111-133.

COSTA, Jorge Manuel de Almeida Gomes da. **Para um estudo da memória e identidade portuguesa com António Lobo Antunes**. 2013. 241 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Centro Regional das Beiras, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013.

\_\_\_\_\_. A ficção de António Lobo Antunes ou espelhos da nação portuguesa. In: ROANI, Gerson Luiz. **O romance português contemporâneo**: história, memória e identidade. Viçosa: Arka Editora: Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011, p. 145-168.

DACOSTA, Fernando. **Máscaras de Salazar**. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

D'ANGELO, Biagio. **Tanatografias**: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

FRANCISCO, Denis Leandro. **Textualidades em negativo**: a ficção de António Lobo Antunes. 2011. 205 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

FIGUEIRA, Ivan; MENDLOWICZ, Mauro. Diagnóstico do transtorno de estresse pós-traumático. **Revista Brasileira de Psiquiatria**; 25 (supl. I), 2003, p. 12-16.

FONSECA, Eduardo. A metaforização em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes. In: TEIXEIRA, Rui A. (Org.) **A Guerra Colonial: realidade e ficção**. Lisboa: Editorial Notícias, 2001. p. 361-375.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. Manoel Barros da Motta; Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. **A grande estrangeira**: sobre literatura. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer. In: **Edição standard brasileira das obras completas, Vol. XVIII**. Rio de Janeiro: Imago; 1920, p. 17-85.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Após Auschwitz". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 89-110.

\_\_\_\_\_. **Lembrar, esquecer, escrever**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GIL, José. Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes. In: Cammaert, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011, p. 157-170.

\_\_\_\_\_. **Portugal, hoje: o medo de existir**. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

GUERRA, João Paulo. **Descolonização portuguesa**: o regresso das caravelas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

\_\_\_\_\_. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: SOFIK, Liv (org). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº12, p. 16-26, jun. 1985.

KALEWSKA, A. As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 3, p. 371-387, 1 dez. 2000.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979.

LOURENÇO, Eduardo. **Do colonialismo como nosso impensado**. Orgs. Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

\_\_\_\_\_. **Os militares e o poder**. Lisboa: Gradiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **A nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

MENDONÇA, Henrique Lopes de. **A Portuguesa**. Hino Nacional Português. 1890. Disponível em: <http://natura.di.uminho.pt/~jj/musica/html/portuguesa.html>. Acesso em 21 jun. 2019, às 11h:21m.

MENESES, Filipe Ribeiro de. **Salazar: biografia definitiva**. Trad. Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Proj. História**, São Paulo, (10), p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Sobre a narrativa rizomática de António Lobo Antunes. **ABRIL – Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 9, n.19, p. 15-27, jul-dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Personagem e focalização: a perspectiva de Lobo Antunes. **Revista de Estudos Literários**, [S.l.], v. 4, p. 275-305, jan. 2016.

NORDLUND, Solveig. **Escrever, escrever, viver**. Ambar Filmes, 2009. (53 min).

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PEIRUQUE, Elisabete. Lembrar é preciso: um diálogo com o esquecimento e a invenção do passado. In: ROANI, Gerson Luiz. **O romance português contemporâneo**: história, memória e identidade. Viçosa: Arka Editora: Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011, p. 109-124.

PERALTA, Elsa. O monumento dos combatentes: a performance do fim do império no espaço sagrado da nação. In: GODINHO, P. (Ed.). **Antropologia e performance: agir, atuar, exhibir**. Castro Verde: 100Luz, p. 213-236, 2014.

PEREIRA, Sara. Circuito Museológico. In: **Museu do Fado 1998-2008**, Lisboa: EGEAC; Museu do Fado, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

\_\_\_\_\_. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REIS, Carlos. Os domingos cinzentos de António Lobo Antunes. In: ROANI, Gerson Luiz (org.). **O romance português contemporâneo**: história, memória e identidade. Viçosa: Arka Editora: universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011, p. 91-108.

\_\_\_\_\_. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Orgs.). **Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafate. As ruínas da casa portuguesa em *Os cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes. In: **Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade**. Organização: Manuela Ribeiro Sanches. Lisboa: Edições Cotovia, 2006, p. 43-62.

\_\_\_\_\_. Percursos Africanos: a Guerra Colonial na Literatura Pós 25 de Abril. **Portuguese Literary and Cultural Studies**. V.1, 1998, p. 125-152.

\_\_\_\_\_. **Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo**. Porto: Afrontamento, 2004.

\_\_\_\_\_. Íntimos Fantasmas: Memórias de África na Literatura Portuguesa Contemporânea. In: JUNIOR, Benjamin Abdala; SILVA, Rejane Vecchia Rocha e (orgs.). **Literatura e Memória Política**. Angola. Brasil. Moçambique. Portugal. Cotia: Ateliê Editorial, 2015, p. 251-268.

RIBEIRO, António; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). **Geometrias da memória: configurações pós-coloniais**. Porto: Afrontamentos, 2016.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROANI, Gerson Luiz (org.). **O romance português contemporâneo: história, memória e identidade**. Viçosa: Arka Editora: Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 15-32. set./dez. 2004.

ROMMEL, Leonardo von Pfeil. **Desconstruindo o império: história e imaginário na ficção de António Lobo Antunes**. 2016. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

ROSAS, Fernando. O Estado Novo (1926-1974). In: MATTOSO, José. **História de Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ROSSA, Walter; Ribeiro, Margarida Calafate (Org). **Patrimônios de influência portuguesa: modos de olhar**. Niterói: Ed. UFF, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHESTATSKY, Sidnei *et al.* A evolução histórica do conceito de estresse pós-traumático. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, 25 (Supl. I), 2003, p. 8-1.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SEIXO, Maria Alzira *et al.* **Dicionário da obra de António lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008, 2 v.

\_\_\_\_\_. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

\_\_\_\_\_. **As flores do inferno e jardins suspensos**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

SERTÓRIO, Humberto. A Guerra Colonial ainda não acabou. In: TEIXEIRA, Rui A (org.). **A Guerra Colonial**: realidade e ficção. (Org.). Livro de actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editorial Notícias, 2001, p. 217-230.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Testemunhos e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Proj. História**, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

\_\_\_\_\_. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 371-386.

\_\_\_\_\_. Literatura e Trauma. **Pró-Posições**, vol. 13, nº 3 (39), set./dez. 2002, p. 135-153.

\_\_\_\_\_. “História como Trauma”, in: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKY, A. (orgs.) **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

\_\_\_\_\_. A literatura do trauma. In: **Cult.** Dossiê: Literatura de Testemunho. n. 23, jun. 1999, p. 39-63.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. **RBSE**, vol. 4, nº 12. Tradução de Mauro Koury. 2005, p. 265-271.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **As razões do imaginário**: comunicar em tempo de revolução (1960-1990) – a ficção de Almeida Faria -. Salvador: FCJA; UESC, 1998.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2018.

\_\_\_\_\_. **Aqueles que queimam livros**. Trad. Pedro Fonseca. Veneza: Editora Âyiné, 2017.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e ficção**: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

TEIXEIRA, Rui A. **A Guerra Colonial**: realidade e ficção. (Org.). Livro de actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

TUTIKIAN, Jane. Do romance ao não-romance (o encontro com a crise). In: \_\_\_\_\_. **Augusto Abelaira: uma literatura de denúncia**. Porto Alegre: UFRGS, 1977.

TUTIKIAN, Jane. Os Restelos do século do fascínio: a renúncia ao épico. **Letras** (Santa Maria), SANTA MARIA, v. 23, p. 31-37, 2002.

TUTIKIAN, Jane. A debilidade do humanismo. (A narrativa portuguesa e o século XXI). **Literatura em Debate**, Frederico Westphalem, v. 11, n. 20, p. 8-20, jan./jun. 2017.

VECCHI, Roberto. **Excepção atlântica**: pensar a literatura da Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

\_\_\_\_\_. Identidade, herança, pertença. In: ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs). **Patrimônios de influência portuguesa**: modos de olhar. Niterói: Ed. UFF, 2015.

\_\_\_\_\_. Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial. In: RIBEIRO; Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (orgs.). **Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo**. Porto. Campo das Letras Editores, 2003, p. 187-202.

\_\_\_\_\_. Subalternidades no(s) Atlântico(s) Sul. In: RIBEIRO, António; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). **Geometrias da memória**: configurações pós-coloniais. Porto: Afrontamentos, 2016.

WARROT, Catarina Vaz. **Chaves de escrita e chaves de leitura nos romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Texto Editores, 2013.