



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Daniella Sigoli Pereira

**A desconstrução do mito português no romance poético de António
Lobo Antunes**

São José do Rio Preto
2022

Daniella Sigoli Pereira

**A desconstrução do mito português no romance poético de António
Lobo Antunes**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2022

P436d

Pereira, Daniella Sigoli

A desconstrução do mito português no romance poético
de António Lobo Antunes / Daniella Sigoli Pereira. -- ,
2022

187 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas,
São José do Rio Preto,

Orientador: Márcio Scheel

1. António Lobo Antunes. 2. romance poético. 3. mito.
4. ironia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto.

Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Daniella Sigoli Pereira

A desconstrução do mito português no romance poético de António Lobo Antunes

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Ana Paula Garcia
Instituto Federal do Mato Grosso – Diamantino

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
UEM – Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim
UNESP - São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
17 de novembro de 2022

Dedico este trabalho aos meus pais, Waldemar e Maria Elena, meus maiores exemplos e incentivadores.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Scheel, pelos 12 anos de amizade, de orientação e do constante sorrir na minha formação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter sido luz para o meu caminho.

Ao meu orientador Márcio Scheel, pela amizade, por ter me apresentado a Antônio Lobo Antunes em 2010 e por ter me concedido uma orientação valiosa, sem a qual a realização deste trabalho não seria possível.

Ao professor Orlando Amorim, pela amizade, pelas conversas ao longo do caminho e por sua leitura cuidadosa deste trabalho. Além disso, agradeço sua disponibilidade de participar da minha qualificação e em retornar a minha defesa.

Ao professor Fábio, pelos questionamentos e contribuições no exame de qualificação e pela disponibilidade de estar presente novamente na defesa.

À professora Ana Paula, companheira de turma por quem tenho imensa admiração, pela disponibilidade de ler meu trabalho e de participar da defesa.

Ao professor Arnaldo, pela disponibilidade de ler meu trabalho, de participar da defesa e de compartilhar seus conhecimentos.

Aos meus pais e ao meu irmão, por terem uma fé inabalável na realização das minhas travessias.

Ao Adriano, pela lealdade, companhia e incentivo durante as mais tortuosas caminhadas.

Aos meus amigos de São José do Rio Preto, Catanduva e Salvador, obrigada por me fazerem sorrir e continuar quando a vida se tornou mais difícil.

Ao IBILCE/UNESP e aos meus professores de graduação e de pós-graduação em Letras, por terem me proporcionado uma formação pública de qualidade.

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

“Porque quem não sabe a arte, não na estima.”
CAMÕES (2000, p. 237).

RESUMO

O presente trabalho analisa a desconstrução do mito português em romances poéticos representativos da obra do escritor António Lobo Antunes. Entendemos que, no seu processo de construção de narrativas poéticas, o autor gera um movimento pendular, assim como pensa Eduardo Lourenço (1999), de desconstrução e reconstrução antagônica dos mitos ideológicos de Portugal, criando, assim, uma espécie de antimito português. Ora, ainda que tematicamente oposto aos grandes mitos fundadores de Portugal no que concerne às questões temáticas, a linguagem para a desconstrução dessas narrativas não deixa também de ser lírica. Porém, enquanto a construção dos mitos ideológicos apresenta o tom enaltecedor da ode, a sua desconstrução tal como observamos em Lobo Antunes, apresenta o da elegia. Isso porque seu “canto” irônico é marcado por imagens da falência, amargura, solidão, ruína, desamparo e desilusão. A obra de António Lobo Antunes, ao contribuir para o movimento oscilatório da euforia e desencantamento, descobre todas as ilusões pelas quais os mitos foram revestidos durante o governo Salazarista. Por fim, considerando que o escritor português escolhido por nós como objeto de análise apresenta uma obra extensa, foi necessário que uma seleção fosse feita, sendo ela composta pelos seguintes romances: *Memória de Elefante*, (1979); *Auto dos danados*, (1985); *As naus* (1988); *A Morte de Carlos Gardel*, (1994); *Manual dos Inquisidores* (1996) e *O Arquipélago da Insónia*, (2008); e *Não é meia-noite quem quer* (2012). Tais obras foram escolhidas por representarem diferentes ciclos da escrita de Lobo Antunes e por apresentarem usos diferentes da linguagem e mundos coesos muito singulares, mas que levam a um resultado poético similar.

Palavras-chave: Mito. Ironia. Romance poético. António Lobo Antunes.

ABSTRACT

This study analyzes the desconstruction of the Portuguese myth in representative poetic novels written by António Lobo Antunes. As Eduardo Lourenço (1999) thinks in the process of building poetic narratives the author generates a pendulum movement of deconstruction and antagonistic reconstruction of the Portuguese ideological myths, thus creating a kind of Portuguese anti-myth. Although thematically opposed to the great founding myths regarding thematic issues, the language for his desconstruction is also lyrical. However, while the construction of ideological myths presents the ode's exalting tone, the desconstruction presents that of the elegy in Lobo Antunes. This occurs because his narratives are marked by images of ruins, bitterness, loneliness and disillusionment. The work of António Lobo Antunes, by contributing to the oscillatory movement of euphoria and disenchantment, uncovers all the illusions by which the myths were covered during the Salazarist government. Finally, considering that Lobo Antunes has an extensive work, there was a selection of books, which was composed of the following novels: Memória de Elefante, (1979); Auto dos danados, (1985); As naus (1988); A Morte de Carlos Gardel, (1994); Manual dos Inquisidores (1996) e O Arquipélago da Insónia, (2008); e Não é meia-noite quem quer (2012). These works were chosen because they represent different cycles of Lobo Antunes' writing and because they present different uses of language and very unique cohesive worlds, but which lead to a similar poetic result.

Keywords: Myth. Irony. Poetic novel. António Lobo Antunes.

TABELA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – The Punishment of the Arrogant Niobe by Diana and Apollo, por Pierre Jombert, 1772.	46
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	UMA TEORIA POSSÍVEL SOBRE O MITO	14
2.1	O mitologismo na literatura: o romance moderno do século XX	19
2.2	O ressurgimento dos mitos no século XX e os Estados de extrema-direita	22
3	OS MITOS PORTUGUESES E O ESTADO NOVO SALAZARISTA	27
3.1	A construção ideológica de Salazar	28
3.2	A queda do Regime e o enfrentamento necessário	40
3.3	A violência mítica na construção ideológica de Salazar	44
4	ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS – UM ENFOQUE SOBRE A MITO-POÉTICA	50
4.1	Memória de elefante (1979)	53
4.2	Auto dos danados (1985)	59
4.3	As naus (1988)	82
4.4	A morte de Carlos Gardel (1994)	100
4.5	Manual dos inquisidores (1996)	105
4.6	O esplendor de Portugal (1997)	111
4.7	Arquipélago da insônia (2008)	124
4.8	Não é meia-noite quem quer (2012)	139
5	A MITO-POÉTICA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES	145
5.1	Elementos da mito-poética de Logo Antunes	147
5.1.1	Tempo	151
5.1.2	Fragmentação discursiva	157
5.1.3	Polissemia e estrutura do romance moderno	160
5.1.4	Figuras de imagem	165
5.1.5	Ritmo	169
5.1.6	Ironia	171
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
	REFERÊNCIAS	180

1. Introdução

As leituras e discussões prévias advindas da nossa dissertação de Mestrado¹ e da investigação da narrativa poética de António Lobo Antunes fizeram com que fosse possível perceber que a construção dos romances poéticos ultrapassa a sua simples aproximação com o gênero lírico. Nas obras aqui investigadas, propomos, ainda, que a sua poética é uma própria releitura das narrativas históricas e mitológicas de Portugal. Como não podia deixar de ser, em António Lobo Antunes a releitura e reescrita dessas narrativas não é unicamente paródica, ainda que assim se apresente em muitos momentos, mas é, principalmente, irônica no tratamento de seus temas e atenta à contínua construção do seu estilo linguístico, é sublime nas imagens e angustiante em suas reflexões. Por fim, ela é reveladora da consciência individual e coletiva de um país que parece ainda não ter conseguido encarar, sem disfarces, sua origem, seu progresso, sua queda e sua esperança frágil no retorno de um império marcado pelo tempo do eterno porvir. Nesse seu projeto de enfrentamento, tal como o lemos, Lobo Antunes desconstrói uma série de mitos, derrubando as grandes imagens, os grandes líderes e os grandes destinos da pátria, narrados e solidificados por longos anos em Portugal, para nos mostrar como eles se apresentam na sua essência e na sua mesquinhez, sem máscaras e sem idealizações. Se os mitos das comunidades primitivas têm como princípio a cosmogonia, Lobo Antunes nos apresenta o fim, se os mitos gregos colocam os grandes heróis em suas aventuras epopeicas, Lobo Antunes nos revela um indivíduo comum transeunte de suas próprias ideias e quase inapto para a existência cotidiana, se os mitos Camonianos nos apresentam um Vasco da Gama e uma nação honrosa e conquistadora, Lobo Antunes os coloca à margem, se Camões nos canta uma ode, Lobo Antunes nos apresenta a elegia, e, por fim, se Salazar constrói-se sobre mito de *homo divinus* e *mag*o, Lobo Antunes nos mostra a sua decadência e a de seus governados. Claro que, para tal feito, a poética mitológica do autor português entra em ação formando um elo inseparável e fundamental entre seu dizer lírico (a construção da mito-poética) e o tratamento moderno a mitos antigos consolidados no imaginário coletivo português (mitologismo).

Para além do nosso interesse literário e linguístico, as apropriações e releituras mitológicas feitas por sistemas de governos modernos de extrema direita, em especial, o

¹ Ver PEREIRA, D. S. **A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em Memória de elefante, de António Lobo Antunes**. Dissertação de mestrado. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2016.

do Estado Novo de Portugal, instaurado, sustentado e governado por Salazar de 1933 a 1974, foram também ponto de partida para o desenvolvimento deste estudo, já que é desse tempo e de uma época imediatamente posterior que nos fala Lobo Antunes.

Assim, para que tais reflexões aconteçam no nível crítico literário, essa tese assume como objetos principais de análise os seguintes romances: *Memória de elefante*, (1979); *Auto dos danados*, (1985); *As naus* (1988); *A morte de Carlos Gardel*, (1994); *Manual dos Inquisidores* (1996); *O Arquipélago da insónia*, (2008); *O esplendor de Portugal* (1997) e *Não é meia-noite quem quer* (2012). Ainda que extensas em número de páginas, tais obras foram escolhidas por representarem diferentes ciclos da escrita de Lobo Antunes e por apresentarem mundos coesos muito singulares, mas que levam a um resultado mito-poético similar, seja pela sua construção temática, seja pela recorrência de recursos linguísticos dos quais o autor português lança mão para a escrita do seu texto. Tal processo lírico interliga e conduz toda obra de Lobo Antunes. Durante o desenvolvimento de nossa pesquisa, demonstramos que, ainda que os alicerces principais de suas obras sejam similares àqueles pensados para a construção de uma narrativa poética tradicional (monólogo interior, memória e tempo), Lobo Antunes faz uma apropriação e combinação muito particular e única desses elementos. Juntamente com a poética mitológica, tal como pensada por Ernst Cassirer (2013), o autor cria um estilo que tende à fragmentação radical da narrativa de modo que, em muitos romances, por exemplo, surge um ritmo, tal qual o de um poema, por meio da quebra dos parágrafos, dos períodos e dos próprios episódios do enredo. Tal apropriação e combinação singulares atravessam majoritariamente todas as suas obras, criando, assim, um romance poético inovador. Ao optarmos por tal seleção, não pretendemos fazer um mapeamento superficial de sua obra, mas identificar, por meio das narrativas selecionadas, os aspectos mito-poéticos inovadores de Lobo Antunes e perceber de que forma foram desenvolvidos, incorporados e radicalizados ao longo de sua produção. Entendemos que suas narrativas apresentam processos de composição muito singulares e que a estrutura romanesca, o espaço, a voz que conduz a narrativa, a temática central abordada e a rede figurativa colocada em jogo em cada romance compõem um universo único e coeso. Porém, há um elemento narrativo-poético singular nas obras de Lobo Antunes que é responsável por articulá-las num mesmo enquadramento, qual seja, a desconstrução do mito português por meio da ironia discursiva e temática.

Todo o seu percurso lírico, composto por esses elementos aqui explanados, justifica-se e ganha maior significação se compreendermos o princípio organizador do

conjunto da obra de António Lobo Antunes, que é a ironia – do próprio processo de construção da escrita romanesca, assim como da temática da história de si, do seu país e de seus conterrâneos –, tornando-se, assim, o elemento que funde os seus diferentes livros.

Para realizarmos tal reflexão, esta tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, estudamos as faces e características do mito. Nesse capítulo analisamos o que define a estrutura do mito (e do antimito por sua vez), a sua linguagem e os meios pelos quais eles foram apropriados pelos Estados de Extrema-direita no século XX. Aproveitamos, por fim, para definirmos os caminhos da poética empregados nas construções narrativas mitológicas

No segundo capítulo, pensamos sobre os mitos fundadores de Portugal, bem como outros mitos portugueses que foram apropriados pelo governo Salazarista, a fim de analisarmos e compreendermos suas distorções para a sustentação de um regime fascista ao longo de quarenta anos. Essa recuperação se faz necessária porque é desse tempo que Lobo Antunes escreve, ironiza e nos reconta às avessas os mitos portugueses.

No terceiro capítulo, dedicamos nossa atenção à análise crítica-interpretativa das obras supracitadas e, portanto, à análise do processo de construção da mito-poética portuguesa nos mais diversos ciclos de escrita do escritor e do seu processo de desconstrução das narrativas mitológicas. Entendemos que essa oposição pode se dar pela recusa ao aspecto fantasioso do mitológico, por outro lado, desconstruir também pode significar narrar uma versão oposta àquela consagrada pelos mitos originais. Já no âmbito estrutural, a desconstrução pode ainda ser entendida como aquela que se configura enquanto uma narrativa que perdeu as estruturas formais e linguísticas das narrativas mitológicas tradicionais. Assim sendo, pode-se negar o mito pela via do seu conteúdo interno, da sua estrutura narrativa ou do seu significado extratextual. O que podemos afirmar é que entendemos o movimento manifesto na obra de António Lobo Antunes pela via da dessacralização, da ironia, da decadência, da baixeza dos temas e personagens e pela substituição do imaginário fantasioso da grandeza nacional e de seus heróis para o enfrentamento realista tardio e incômodo no que concerne ao seu conteúdo interno. É evidente que não estamos tratando de narrativas que se propõem a estabelecer novos mitos contrários aos que foram originalmente cantados, mas eles se dedicam a um processo reflexivo necessário após anos de permanência cultural dos mitos fundacionais portugueses e de crença nas suas idealizações. As narrativas constituem, como num processo terapêutico coletivo, uma tentativa de expurgo, ainda não finalizada, e de

elaboração do luto simbólico do projeto de grande e imensa pátria sempre ansiada, mas que se mostrou inalcançável.

Por fim, no quarto capítulo, conceituamos os elementos da mito-poética presentes no estilo de escrita de Lobo Antunes, sendo eles: tempo, fragmentação discursiva, uso das figuras de imagem, construção rítmica, polissemia de seus conteúdos e o elemento de ligação de todos eles, a ironia. Quando falamos desses aspectos, veremos inovações muito próprias do percurso do autor. Desse modo, entendemos que estudar sua construção mito-poética é de relevância significativa para a solidificação da crítica literária sobre o autor lusitano e sobre o movimento literário no qual ele está inserido em Portugal após a Revolução do Cravos.

2. UMA TEORIA POSSÍVEL SOBRE O MITO

Aqui me achei gastando uns tristes dias,
tristes, forçados, maus e solitários,
trabalhosos, de dor e d'ira cheios,
não tendo tão somente por contrários
a vida, o sol ardente e águas frias,
os ares grossos, férvidos e feios,
mas os meus pensamentos, que são meios
para enganar a própria natureza,
também vi contra mi
trazendo-me à memória
algũa já passada e breve glória,
que eu já no mundo vi, quando vivi,
por me dobrar dos males a aspreza,
por me mostrar que havia
no mundo muitas horas de alegria.
(CAMÕES, *Canção IX*)

O conceito de mito, assim como o de história mitológica é, comumente e simploriamente, associado a uma criação discursiva que se contrapõe aos fatos científicos ou a histórias fantasiosas antigas que foram capazes de atravessar gerações. Porém, um olhar mais atento sobre tal produção faz com que notemos a sua ampla gama de características, bem como a complexidade em torno das inúmeras tentativas de definição por estudiosos do tema. Portanto, para estabelecermos um caminho de esclarecimento e de entendimento sobre a conceituação de mito e de suas modificações nas sociedades modernas, partiremos de uma breve análise acerca de sua contextualização histórica.

Para o mitólogo e filósofo romeno Mircea Eliade (2007), o mito pode ser entendido enquanto uma história fabulada ou verdadeira a depender da perspectiva de seu receptor, mas que conta, de todo modo, uma história que é exemplar e sagrada. Para as sociedades arcaicas, os mitos eram considerados verdadeiros porque cantavam sobre acontecimentos testemunhados, dessa forma, os fenômenos do mundo em que habitavam, como a morte, a chuva, o trovão, entre outros, eram justificados pelas narrativas mitológicas que, ainda que imprecisas ou equivocadas nos termos científicos que conhecemos hoje, traziam uma explicação coerente para a comunidade que assistia a tais fenômenos. Em outros casos, em vez de verdade, o mito conferia um valor extremamente simbólico para alguns grupos e, por ser assim, produzia modelos para o comportamento humano, proporcionando, conseqüentemente, significado e valor à existência.

Essa mitologia presente nas sociedades antigas, até certo ponto muito intuitivas, simbolizava uma maneira de compreender os fenômenos naturais, o mundo e a sua própria existência enquanto grupo, por meio de narrativas com deuses caracterizados por formas e por sentimentos humanos. Depois, elas foram inspiradoras para a sistematização da teoria que se fez racionalizada mais tardiamente.

Porém, é importante acrescentar ainda que, na época, a mitologia não era secundária, pois muitas vezes era construída por meio da literatura, que, na cultura grega, estava associada à educação. Isso porque “na época dos pré-socráticos, a função de guia da educação nacional estava indiscutivelmente reservada aos poetas, a quem se associavam o legislador e o homem do Estado” (JAEGER, 1986, p. 190). É somente aos poucos que o pensamento racional vai se infiltrando nas narrativas míticas e passa a influenciá-las e, do mesmo modo, as narrativas míticas também passam a influenciar o pensamento racional. “O início da filosofia científica não coincide, assim, nem com o princípio do pensamento racional nem com o fim do pensamento mítico” (JAEGER, 1986, p. 191). Portanto, o estabelecimento da filosofia grega se trata de um processo de racionalização progressiva e não abrupta do mundo mítico.

Gradualmente é que ocorre a transição do universo mitológico para o universo do racionalismo empírico, mas, nas manifestações artísticas, ela não acontece necessariamente a partir de um abandono da cultura mítica, já que, mesmo após o estabelecimento da filosofia racional, os mitos não deixam de existir, pois, na verdade, eles ainda reverberam nesses espaços.

Por vezes, o caminho de volta para os clássicos se apresenta como interessante e necessário, pois achamos nos mitos antigos a maneira para explicar nossos conflitos atuais. Jaeger (1986) nos explica que há questionamentos e paradigmas do passado que podem retornar a partir das nossas necessidades atuais, é assim que mitos são revisitados, relidos ou renovados. Ora, se retornamos aos questionamentos e paradigmas passados, e se os mitos não estão assim tão distantes da razão como acreditávamos, criam-se oportunidades para que sejam relidos, repensados e revividos. É com base nos significados atribuídos ao se considerar cada contexto de apropriação que se reorganizam os elementos históricos recuperados. Ou seja, os mitos podem ser sempre uma forma de compreendermos aquilo que pelo viés lógico não foi passível de apreensão. Assim, aos poucos, entendeu-se que os mitos até podem nos contar coisas impossíveis do ponto de vista racional, mas a grande chave de compreensão está em percebermos que, na verdade,

ele só desvela uma mentalidade que é diferente da nossa e, justamente por isso, abre possibilidades para novas formas de entendimento do mundo.

Pensar sobre o valor dos mitos nas comunidades gregas não é focalizar nosso estudo nos antepassados, mas é, sobremaneira, pensar de que modo nós, os modernos, também somos influenciados por tais narrativas. Ao considerarmos que, no romance moderno, são personagens comuns que vivem a tragédia da própria existência, está posto em jogo o fato de que a lógica racional não resolve as questões mais importantes da fragilidade da nossa condição humana e do nosso desconhecimento das engrenagens do mundo. Assim, retornar aos mitos passados é uma alternativa para explicar comportamentos do presente, sejam eles materializados em ações ou construídos no imaginário coletivo.

Eliade (2000) explica que, além do racionalismo grego, o surgimento do cristianismo também contribuiu para que o mito passasse a representar uma fábula fantasiosa. Nessa mentalidade, tudo aquilo que não estivesse presente ou narrado nos testamentos não deveria ser considerado verdadeiro, negando, portanto, qualquer relação entre a figura de Jesus e seus aspectos míticos (no sentido de que é um herói salvador para uma cultura, que marca o início de um novo tempo e traz junto de si uma série de ritos que se perpetuam até hoje). Então, devido aos estudos e avanços dos etnólogos, começou-se a reconhecer e entender o valor do mito nas sociedades primitivas, já que para eles o mito era a narrativa basilar de estabelecimento de vida social e cultural.

Além disso, também foi possível perceber que ele ainda se faz presente em certos comportamentos da sociedade moderna, no sentido de que “determinados aspectos e funções do pensamento mítico são constitutivos do ser humano” (ELIADE, 2000, p. 152) e, justamente por isso, não conseguimos abandoná-los independentemente dos avanços técnico-científicos de que dispomos.

Um desses aspectos humanos para o qual Eliade (2000) nos chama atenção é o da necessidade das sociedades em reconhecerem suas origens: “No despontar do mundo moderno, a ‘origem’ gozava de um prestígio quase mágico. Ter uma ‘origem’ bem estabelecida significava, afinal, tirar partido de uma origem nobre” (p. 153). Por isso é que, no início do século XX na Europa, há uma tendência em busca das histórias nacionais mais primitivas², marcadas pela tentativa de construção das historiografias nacionais. Tal

² Sobre tal recuperação da identidade nacional primitiva, Eliade (2000) nos explica que o arianismo racista da Alemanha em muito se baseou no mito de que o ariano representava simultaneamente o antepassado

gênero foi tomado com tanto deslumbre que “salvo algumas exceções, todas as historiografias respectivas se confinaram à história nacional e acabaram por cair num provincianismo cultural” (ELIADE, 2000, p. 153). Assim, houve uma tentativa de integração dos mitos com a história geral e, desse modo, passou-se a entendê-los como parte do pensamento coletivo.

Enquanto pensamento coletivo de uma sociedade, o mito nunca foi inteiramente desconstruído. Por isso que no mundo moderno ainda podemos flagrar certos comportamentos míticos, como o culto à bandeira, representando a sobrevivência do pensamento coletivo não guiado pela lógica-racional. Para o helenista, tal experiência afetiva implicada nesse símbolo não poderia ser considerada diferente da participação em qualquer outro símbolo das comunidades arcaicas. A dissemelhança a ser destacada está na presença do pensamento individual, que se encontra ausente nos povos primitivos.

O mito nunca desapareceu por completo “faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nostalgias do homem moderno, e a imensa literatura psicológica habituou-nos a reencontrar a grande e a pequena mitologia na atividade inconsciente e semiconsciente de cada indivíduo” (ELIADE, 2000, p. 19). A chave está em perceber as manifestações e os prolongamentos do mito no comportamento humano, ou seja, como um elemento da civilização e não ao nível da experiência individual.

Para além da atividade psíquica, é importante analisar tal resquício nas esferas sociais também, visto que algumas festividades dos ocidentais modernos trazem nas suas raízes mitos das comunidades primitivas, tal como acontece com as festas de Ano Novo ou com as celebrações que se seguem ao nascimento de uma criança, que denunciam a necessidade de um “recomeço absoluto”, assim como nos explica Eliade (1992) no seu livro *O mito do eterno retorno*. Em diferentes grupos, o encerramento do ano tinha um valor muito simbólico, a depender de variados fatores, tais como colheita, época de chuva ou seca, estações do ano, correção do tempo fundamentado pelos estudos astronômicos etc. Essa efetiva cessação de um ciclo para o começo de um novo também podia ser entendida como a supressão do tempo passado (ou da própria história) para a inauguração de um novo presente, daí haver em tais rituais a lembrança mítica da cosmogonia. Porém, mesmo que com várias diferenças do tempo cosmogônico espiritual para o uso que dele

primordial e o herói nobre carregado de todas as virtudes que obcecavam aqueles que ainda não conseguiam reconciliar-se com o ideal das sociedades formadas após as revoluções de 1789 e 1848. Também é assim no contexto de Portugal sobre o mito da pátria grandiosa e dos navegadores destinados a conquistarem vários territórios e a dominarem o continente europeu e as terras além-mar.

fazemos no mundo profano, o que se pode perceber é que, ao mantermos o ritual do início de um novo ano, também tentamos, ao nosso modo, imitar um arquétipo mitológico:

Claro que os rituais de construção encontrados nos nossos dias são, na sua maioria, meros sobreviventes dos rituais originais, sendo muito difícil determinar até que ponto eles se fazem acompanhar de uma experiência na consciência das pessoas que os observam. Mas essa objeção racionalista é negligenciável. O que importa de fato é que o homem sentiu a necessidade de reproduzir a cosmogonia em suas construções, fosse qual fosse sua natureza; importa que essa reprodução o tornava contemporâneo do momento mítico do princípio do mundo, e que ele sentia a necessidade de retornar a esse momento, tão freqüentemente quanto possível, de modo a se regenerar (ELIADE, 1992, 76-77).

Sem dúvida que os rituais no mundo moderno estão secularizados, mas o ritual de um novo começo para pôr fim a um passado seria a oportunidade de um renascer que não deixa de ser simbolicamente cosmogônico. Por isso,

seja qual for a distância entre essas comemorações profanas e o seu arquétipo mítico – a periodicidade da Criação - não é menos evidente que o homem moderno sente ainda a necessidade de reatualizar periodicamente tais cenários, por mais dessacralizados que tenham se tornado (ELÍADE, 2000, p. 20).

Muitas vezes, é difícil percebermos os resquícios míticos de tais festividades no mundo moderno porque a novidade desse mundo é justamente atribuir um valor profano aos antigos valores sagrados. Mesmo assim, é improvável que uma sociedade se desprenda completamente dos resquícios míticos porque “das observações essenciais do comportamento mítico – modelo exemplar, repetição, ruptura da duração e integração do tempo primordial – as duas primeiras, pelo menos, são consubstanciais a toda condição humana” (ELIADE, 2000, p. 24).

Desse modo, analisando a função do mito na vida social do homem, vemos que os motivos do pensamento e da imaginação míticos são, de certo modo, os mesmos. Para os integrantes das comunidades primitivas, a realização dos ritos era uma forma de se identificarem coletivamente com os outros integrantes, de compartilharem suas esperanças, seus medos, seus perigos e de buscarem soluções para suas angústias, de modo que a sua execução implicava em consequências para toda comunidade, responsável, assim, por estabelecer um laço entre seus membros. Cassirer (1976) cita como exemplo os índios Dayak, que quando saem para caçar na selva têm o resguardo simbólicos dos que permanecem na aldeia. Esses não tocam no azeite porque, caso o façam, entendem que deixarão os caçadores com dedos escorregadios e, portanto, com fracasso em sua expedição. Essa relação de proteção entre os que ficam na aldeia e os que partem para a caça não é de ordem racional, mas, antes, da ordem sensível, e ela é a

responsável por fazer com que homens e mulheres dessa tribo possam se identificar num todo comunitário, mesmo que em espaços diferentes.

Assim, um denominador comum de todas as atividades culturais, no mito, na poesia, na linguagem, nas obras plásticas e nas pinturas está na sua expressão simbólica. Isso porque:

o mito não nasce somente de processos intelectuais; brota das emoções profundamente humanas. Contudo, por outro lado, todas aquelas teorias que acentuam exclusivamente o elemento emocional esquecem um ponto essencial. O mito não pode ser descrito como uma simples emoção porque é a expressão de uma emoção. A expressão de um sentimento não é o próprio sentimento - é a emoção tornada imagem. (CASSIRER, 1976, p. 59).

Enquanto o simbolismo linguístico leva a uma objetivação das impressões sensoriais, o simbolismo mítico conduz a uma objetivação das próprias emoções. A busca desses modelos míticos na sociedade moderna demonstra um certo incômodo com a história pessoal e uma tendência a tentar transcender o presente para buscar um Grande Tempo, já que o sujeito tenta fugir da sua própria história. Desse modo, percebe-se que o comportamento mítico está oculto, mas difuso por toda parte.

2.1 O mitologismo na literatura: o romance moderno do século XX

Para Eliade (2000) os arquétipos míticos ainda estão de algum modo presentes nos grandes romances modernos, pois “os desafios que uma personagem de romance deve vencer têm seu modelo no herói mítico” (ELIADE, 2000, p. 27). Esses desafios serão estudados no terceiro capítulo desta tese ao analisarmos as obras selecionadas de António Lobo Antunes e ao percebermos de que forma seus personagens têm de lidar com o mundo em que habitam. É, porém, na poesia lírica que a retomada e o prolongamento dos mitos mais se fazem presentes, já que a criação poética “implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem – e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o passado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal” (ELIADE, 2000, p. 28). Isso nos interessa diretamente porque entendemos Lobo Antunes como autor de narrativas poéticas, a partir dos nossos estudos de Mestrado³ que se

³ Ver PEREIRA, D. S. **A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em *Memória de elefante*, de António Lobo Antunes**. Dissertação de mestrado. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2016.

basearam nas ideias e postulados de Ralph Freedman e seu livro *The lyrical novel* e Jean-Yves Tadié e seu livro *Le récit poétique*, cujas reflexões serão aprofundadas ao longo desse capítulo.

Esse tempo da lírica, constituído por uma narrativa nomeada de vertical⁴, é fundamental para a transformação do tempo comum da prosa (narrativa horizontal) em um tempo suspenso. Por muitos momentos, essa narrativa vertical acaba por suplantar a horizontal, permitindo, assim, a criação de uma narrativa que se configura como poética.

Nesse sentido, para melhor pensarmos o ressurgimento dos mitos nas literaturas do século XX, processo aqui nomeado de remitologização, lemos os estudos do pesquisador russo Eleazar Mielietinski e seu livro *Poética do mito* sobre as escritas do Modernismo na Europa Ocidental. Para ele, uma possível causa para esse reaparecimento está ligada à consciência da crise da cultura burguesa como uma crise da civilização de forma geral:

O mitologismo modernista alimentou-se da revolta romântica contra a ‘prosa burguesa’, do pressentimento do fascismo (que procurou apoiar-se na ‘filosofia da vida’ e ‘revivificar’ os mitos germânicos antigos e dos traumas por este causados, do medo diante do futuro histórico e em parte, diante da ruptura revolucionária de um mundo que resistira, mesmo tendo passado por um estado de crise (MIELIETINSKI, 1987, p. 3).

Tais acontecimentos sociais nos mostraram que por trás da cultura lógico-racional persistem impulsos construtivos e destrutivos inerentes à natureza humana. O mitologismo e a sua constituição simbólica, capazes de transcender em alguns momentos as fronteiras histórico-sociais e espaço-temporais, mostraram-se oportunos para descrever esses retornos de modelos de comportamento humano (individual e coletivo). Porém, tal transcendência não implica no desprezo da contextualização histórica e social, pois apreender a realidade por trás dos mitos originais é essencial para distinguir o processo pelo qual se dá a “remitologização” do século XX.

Nesse viés, quando pensamos na escrita de António Lobo Antunes entendemos que as motivações citadas por Mielietinski se fazem também notar no contexto de Portugal, já que, durante o estabelecimento do Salazarismo, houve uma conhecida reapropriação dos mitos fundacionais portugueses. Sabemos que ali tivemos a

⁴ Os conceitos de narrativa vertical e narrativa horizontal que são utilizados neste baseiam-se nas ideias de Freedman e Tadié. Para eles, a narrativa horizontal é a narrativa dos fatos narrativos, ou seja, da *diegese*, enquanto a narrativa vertical não acrescenta em eventos, mas em significados, é o momento em que as vivências podem ganhar um novo sentido ou até mesmo mudar de significado.

participação de uma significativa parcela da sociedade portuguesa no financiamento e na manutenção de tal regime de governo. Porém, após sua queda, esse grupo teve de encarar as decepções que assolaram o país, marcado pela guerra colonial e pela volta do grande contingente de retornados com suas identidades fragmentárias.

Nesse segundo momento (pós-queda de Salazar), havia um infértil espaço para a permanência dos mitos grandiosos daquela nação, substituídos pelo realismo evidente do atraso tecnológico e econômico do país comparado a outras potências do continente Europeu. Além disso, era inevitável assumir a prática das violências empregadas durante o Estado Novo, com opositores em Portugal e nas colônias africanas. Ao cair em si, Portugal abre oportunidade para que os artistas de seu tempo revisem a sua história, contem novas narrativas e recriem certos mitos. Porém, com um novo olhar e uma nova narrativa, agora muito mais críticos, irônicos e pessimistas.

Isso posto, é importante entendermos que não podemos reduzir as formas literárias modernas às formas mitológicas tradicionais, pois não se trata de uma arcaização daquelas e de uma simultânea modernização dessas. Na verdade, temos de entender tais traços infiltrados nessas novas formas literárias a partir de uma análise ampla do fazer poético. Sendo assim, ao pensarmos nesse processo, temos de considerar ambos os aspectos: temáticos e linguísticos.

Assim, partindo da construção de um mito primeiro e original presente no imaginário coletivo de um povo, é que alguns autores do século XX quebram a expectativa advinda da herança cultural dos mitos reproduzidos e recriam uma narrativa às avessas. Essa releitura pode ser, pela via paródica, uma construção oposta (um antimito), seja no sentido temático ou estrutural, ao que a tradição reproduziu ao longo de gerações. Do estranhamento causado pelo novo modo de lidar com os arquétipos míticos é que surgem reflexões, questionamentos e revisões do comportamento de uma sociedade como um todo, bem como de seu próprio passado historiográfico.

Além do antimito (MIELIETINSKI, 1987) enquanto tema e estrutura, essas obras nos apresentam uma linguagem que se distancia da presente nos mitos originais, posto que o herói do século XX corresponde a um sujeito moderno habitando uma sociedade degradada pela técnica. Assim é que a poética da mitologização serve não apenas como um recurso de construção narrativa, mas também

serve de meio de descrição metafórica da situação na sociedade moderna (alienação, a trágica 'robinsonada' do indivíduo, o sentimento de inferioridade e impotência do homem particular diante das forças sociais mistificadas) com o auxílio de paralelos dos mitos tradicionais, gerados por outro estágio do desenvolvimento histórico. Por isso, ao serem usados os mitos tradicionais, seu

próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo frequentemente substituído por um diametralmente oposto” (MIELIETINSKI, 1987, p. 440-441).

O romance, enquanto um gênero aberto, permite a cada autor a recriação dos mitos ao seu modo tanto na recuperação temática quanto na escolha e combinação dos recursos linguísticos. Em Lobo Antunes, a regularidade do tom pessimista, composto de ironia e desencantamento, une-se ao caótico da própria construção narrativa, dada pelo tom paródico, pela variedade de procedimentos composicionais, pelas abruptas interrupções, pelo ritmo dos eventos narrativos, pelo discurso polifônico e pelas deformações imagéticas a partir de inúmeras figuras de linguagem e de construções alegóricas.

2.2 O ressurgimento dos mitos no século XX e os Estados de extrema-direita

Em seu livro *O mito do estado*, Ernst Cassirer afirma que as palavras podem ter dois níveis de utilização, um que é semântico, o do uso mais comum e cotidiano, e outro que é mágico, referente à sua utilização nas comunidades primitivas em que a língua era apropriada pelos feiticeiros e as suas palavras poderiam se converter em ações. Esse último uso perdeu sua essência com a sociedade moderna e, se ainda há algum terreno fértil para que possa florescer minimamente, é no uso da poesia. Com os poetas, os versos são capazes de criar emoções e atos de resistência frente ao mundo cada vez mais dominado pela técnica e pelas ciências exatas.

Se levarmos em consideração que as palavras podem ter dois níveis de utilização, um que é semântico, o do uso mais comum e utilitário, e outro que é mágico, no sentido mitológico, em que nomear as coisas é uma forma de invocá-las ou até mesmo de criá-las, percebemos que o ato de falar e o de escrever não são atividades simples. Em contextos como o do Pós-revolução dos Cravos, narrar não pode ser uma extensão do uso utilitário da língua, pois se presencia um tempo em que o tecnicismo levou ao fracasso humano.

No tecnicismo, a linguagem é reificada, consequência de ter se tornado, sobretudo, uma ferramenta mediadora, mas a linguagem poética nunca deixa de existir, já que, no domínio da arte e da poesia, as palavras recuperam em larga medida a sua grandeza original e, nesse sentido, acabam por regressar a si mesmas. Cassirer afirma que é na poesia lírica que melhor se observa tal procedimento:

O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta nem por aquela. (...) O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como um mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo do puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta actualidade. A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda a realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta libertação não se produz porque a mente abandona a casca sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas da sua própria auto-revelação (2013, p. 116).

Nesse sentido, a poesia se torna o lugar em que há um vislumbre da linguagem no seu uso mais puro e menos utilitário. Se nas comunidades primitivas a utilização mágica da língua era apropriada pelos feiticeiros e líderes das comunidades, e as suas palavras poderiam se converter em ações, no mundo secularizado, os poetas e suas criações líricas se convertem em emoção e reflexão.

Por outro lado, como constata Ernst Cassirer (1976), o mundo moderno degradado também presenciou em líderes autoritários a utilização mágica da língua, “essas palavras mascaradas de novo estão carregadas de padrões e sentimentos violentos” (p. 301). Não por acaso, os regimes totalitários emergentes no início do século XX na Europa foram, em sua maioria, fundamentados em mitos. Porém, quando seus líderes se apropriam de discursos dessa natureza, há uma transfiguração negativa, pois suas “palavras mascaradas de novo estão carregadas de padrões e sentimentos violentos” (CASSIRER, 2013, p. 301). Esse tipo de manipulação discursiva pôde ser observado de modo ostensivo em alguns governos do século XX porque os mitos modernos transfigurados agiram antes de se mostrarem, começaram por destruir ideias e modificar pensamentos e comportamentos antes de proibirem ou imporem certas atitudes. Primeiro agiram no consciente humano, para depois poderem comandar e controlar seus atos.

Em tempos de crises econômicas e sociais, o indivíduo desconfia da sua capacidade para guiar seu próprio caminho em meio ao caos, é, então, que os líderes políticos ganham espaço para manipular grupos inteiros, já que “é muito mais fácil depender dos outros do que pensar, julgar e decidir por nós mesmos. Isso explica o fato de que tanto na vida particular como na vida política a liberdade é tantas vezes considerada mais um encargo do que um privilégio.” (CASSIRER, 2013, 306).

Tais governos conseguiram engendrar o mitologismo em seus discursos e realidades de tal modo que deslocaram o sujeito moral da figura do indivíduo para a figura do grupo comunitário, sendo assim, a responsabilidade pelos atos que testemunhavam também não era individual, mas, sim, coletiva. Nesse sentido, os sujeitos deixam de ser

agentes pessoais e livres e “atuam como fantoches num teatro de bonecos – e nem mesmo sabem que as cordas que os movem e que movem toda a vida social e individual dos homens são manobradas pelos chefes políticos” (CASSIRER, 1976, p. 304). Tal manipulação acontece de maneira tão ostensiva e intensiva porque os mitos modernos agiram antes de se mostrarem, começaram primeiro por destruir ideias e modificar pensamentos e comportamentos, e não por proibirem ações, “empreenderam mudar os homens a fim de poderem regular e controlar os seus atos” (CASSIRER, 1976, p. 304).

Outro elemento do pensamento mítico incorporado pelos Estados totalitários modernos foi a ideia do fatalismo, muito presente em quase todas as mitologias, com a temática de um destino inescapável e irrevogável. Do mesmo modo ocorre com a pátria que tem um líder destinado a comandá-la para que se cumpra o destino inadiável de um povo e de uma nação, sendo necessário eliminar tudo aquilo que possa atrapalhar o cumprimento dessa crença:

Em política ainda não encontramos alicerces sólidos. Aqui parece não se ter estabelecido claramente a ordem cósmica; estamos sempre ameaçados de uma súbita recaída no velho caos. Construímos edifícios altos e soberbos; mas esquecemo-nos de tornar seguros os seus alicerces. A crença de que o homem pode, pelo uso adequado de fórmulas e ritos mágicos, mudar o curso da natureza prevaleceu por milhares de anos na história humana. A despeito de todas as frustrações e desenganos inevitáveis, a humanidade ainda se agarra desesperada e teimosamente a essa crença. Não é, pois, de admirar que nas nossas ações e pensamentos políticos a magia ainda conserve seu lugar (CASSIRER, 1976, p. 313).

Encontramos, no pensamento político moderno, características do pensamento mítico e, em alguns casos, inclusive, é até mesmo possível percebermos a preponderância deste sobre aquele. Nesse sentido, a ação política se diferencia dos problemas científicos, pois na ciência não aceitamos a resolução de problemas por outro meio que não o lógico-racional, mas, na ordem prática e social da vida, “a derrota do pensamento racional parece ser completa e irrevogável. Nesse domínio, o homem moderno parece ter esquecido tudo quanto aprendeu no decorrer de sua vida intelectual” (CASSIRER, 1976, p. 20). Se pensarmos na razão pela qual os povos primitivos, por meio do pensamento mítico e dos instrumentos sensoriais de que dispunham, buscavam compreender o mundo e a razão pela qual nós, os modernos, o fazemos, fica ainda mais evidente a aproximação entre elas, pois há uma tentativa clara, em ambas, de análise, sistematização e organização. Os processos se assemelham porque evidenciam a necessidade da natureza humana em compreender a realidade e de habitar num universo ordenado, superando o caos de um

tempo em que as coisas e as ideias ainda não tomaram forma e cujas estruturas ainda não foram delimitadas.

Outro ponto que deve ser considerado quando se analisa os mitos políticos modernos é a sua técnica e, para isso, temos de entender o contexto do Pós-Grande Guerra, em que a Alemanha e outros países se encontram com medo de um colapso socioeconômico. Esse se tornou um terreno favorável para o desenvolvimento de mitos políticos, pois ele é capaz de alcançar o máximo do seu potencial quando a humanidade tem de enfrentar situações inéditas, incertas e perigosas. Isso porque momentos de desespero fazem com que o homem busque soluções irracionais, e acreditar nos mitos políticos do século XX foi o modo que aquelas sociedades encontraram para se protegerem do incerto porvir.

É assim que “grandes” líderes totalitários e autoritários se tornam legitimados numa sociedade guiada pela lógica e pela racionalidade. Porém, tal necessidade de liderança somente é percebida quando todas as outras formas mais plausíveis de concretizar um desejo coletivo se mostram insuficientes. Nesses momentos de completa desolação e desesperança é que ocorre a transformação da figura do líder político em chefe, pai e salvador da pátria. Assim, direitos individuais e coletivos tornam-se esvaziados de valores, enquanto a autoridade mística do líder e suas decisões passam a ser a lei. Nessa autoridade se encontra uma figura que transita entre o líder místico das sociedades primitivas, o mágico, o mago, o pajé e o líder artífice, capaz de encontrar uma solução para os problemas da sociedade. “Ele é sacerdote de uma nova religião misteriosa e inteiramente irracional, mas para defender e propagar essa religião utiliza processos muito metódicos. Nada fica ao acaso; cada passo é bem preparado e premeditado” (CASSIRER, 1976, p. 300).

Esse papel sacerdotal também estava presente nos líderes das sociedades primitivas, por meio da ideia do *homo divinus*, ou seja, aquele que recebia a vontade dos deuses. E isso é muito efetivo devido ao caráter imaginativo das grandes massas nos momentos de desespero, pois o político se torna uma espécie de profeta, faz promessas improváveis, mas que são apaziguadoras dos ânimos angustiados em um dado período crítico.

No contexto português, não podemos ignorar que a cultura religiosa torna esse processo ainda mais acentuado, contribuindo para a imagem de Salazar como o homem revelado por Deus que levaria a Pátria a uma grande e definitiva ascensão para a qual estava predestinada, desde D. Afonso Henriques.

Desse modo, em suas obras, observamos Lobo Antunes falar da frustração de sonhos individuais e coletivos manipulados pelos falsos discursos idealizadores a respeito da predestinação de Salazar. Nesse sentido, o percurso narrativo do autor pode ser lido e entendido como uma forma de expurgo, no sentido de que recontar os mitos lusitanos pós-Salazarismo, a partir de uma perspectiva crítica, é uma forma de elaboração coletiva de todo o amargo da história recente do país.

3. OS MITOS PORTUGUESES E O ESTADO NOVO SALAZARISTA

Aqui estiv'eu co estes pensamentos
 gastando o tempo e a vida; os quais tão alto
 me subiam nas asas, que caía
 (e vede se seria leve o salto!)
 de sonhados e vãos contentamentos
 em desesperação de ver um dia.
 Aqui o imaginar se convertia
 num súbito chorar, e nuns suspiros
 que rompiam os ares.
 Aqui, a alma cativa,
 chagada toda, estava em carne viva,
 de dores rodeada e de pesares,
 desamparada e descoberta aos tiros
 da soberba Fortuna;
 soberba, inexorável e importuna.
 (CAMÕES, *Canção IX*)

Ao tecermos este capítulo, tomamos como referência o estudioso português Fernando Rosas. Aqui procuramos investigar as razões que permitiram ao Estado Novo português se tornar o regime ditatorial mais longo de toda Europa do século XX, levando em conta o fato de que sua permanência foi de 48 anos se considerarmos a Ditadura Militar de (1926-1933), o Estado Novo de Salazar (1933-1968) e o seu período final por meio do Marcelismo (1968-1974).

Sabemos que essa manutenção foi garantida por alguns setores que se beneficiavam diretamente do regime instaurado, principalmente, é claro, as classes dominantes, compostas por grandes latifundiários, importantes comerciantes e destacados grupos econômicos. Porém, Rosas (2018) nos explica que na classe média, composta pelos pequenos e intermediários comerciantes e industriais, profissionais liberais, agentes públicos e intelectuais, as opiniões políticas eram mais heterogêneas. Essas opiniões variavam de acordo com o momento que o país atravessava: quando o cenário era marcado por grandes medos (como o de ataques com bombas, avanço da Espanha vermelha ou do comunismo russo), o apoio ao regime era maior; quando o cenário era marcado por graves carências econômicas (como no caso do fim da Segunda Guerra Mundial), o Estado Novo era alvo de críticas.

Controlar essas oscilações era fundamental para a manutenção do regime, pois

As suas camadas mais pobres (o campesinato semiproletário, os proletários semicamponeses, e os artesãos proto-industriais, a legião de minúsculos lojistas e vendedores ambulantes, os pequenos funcionários, empregados, caixeiros, marçanos, etc.), essa multidão empobrecida de proletarizações adiadas estava quase sempre colada ao pólo oposto da oligarquia – o proletariado industrial moderno (os operários industriais que viviam só do seu trabalho, os assalariados agrícolas e outros trabalhadores assalariados) -, numa hostilidade e resistência permanente ao regime, surda, na melhor das hipóteses, particularmente activa e decisiva, nas época de crise. (ROSAS, 2018, p. 15).

Portanto, para entendermos a permanência desse regime é necessário analisarmos de que forma essas oscilações eram controladas e, até mesmo, como, em épocas de crises, em que os embates políticos e sociais se extremavam, Salazar era capaz de permanecer no poder.

Além disso, também é necessário ir além do argumento de que o governo se sustentou porque havia repressão. É certo que sem as várias prisões arbitrárias controladas pela polícia política, a constante e intensa censura às mídias e aos professores, sem a supressão de vários direitos individuais, o regime não permaneceria por tão longo período, mas também é certo que a repressão não daria conta de ser o seu sustentáculo único por quarenta anos.

No salazarismo, no franquismo estabilizado, no fascismo italiano, ou no nacional-socialismo alemão antes da guerra, o controlo totalizante da sociedade, a acção dos aparelhos de inculcação e de enquadramento ideológico, se se quiser, a prevenção, foram mais decisivos do que a repressão propriamente dita na estabilização desses regimes. (ROSAS, 2018, p. 17).

Pensando nisso, Rosas estabelece aquilo que seria um tripé para o entendimento da duração do regime: a relação ideológica de Salazar com a política; sua tomada de poder dentro da ditadura Militar e os principais elementos do seu “saber durar”. A seguir analisamos cada um desses aspectos.

3.1 A construção ideológica de Salazar

Salazar olhava e pensava a política como aquela que seria capaz de regenerar e integrar a Nação depois da crise dos sistemas liberais. A crise dos sistemas liberais para a classe oligárquica se deu pelo viés político por meio da ameaça de sua massificação com a chegada de novas classes assalariadas emergentes no cenário democrático. Além disso, também havia o viés econômico por conta da sucessão de crises cada vez mais longas e pesadas no sistema capitalista, ao que se juntou a Grande Guerra, a revolução Bolchevista na Rússia e as greves gerais e operárias por toda Europa.

Diante de tantas ocorrências, o Estado liberal parecia entrar em colapso, principalmente, naqueles países mais pobres e atrasados que não tinham condições de

resistir a não ser por medidas mais duras e autoritárias para operar a vida econômica. É sob essa justificativa que, em 1922, o fascismo italiano inaugura aquilo que se repetiria por alguns países da Europa, cada qual adaptados à sua realidade econômica e cultural, um regime considerado “eficaz” para conter a crise social e econômica. Desse processo também emerge o Estado Novo português.

Em 1928, quando toma posse enquanto Ministro das Finanças durante a ditadura, Salazar deixa claro em seu discurso o alinhamento de resposta à crise daquele momento: “Num Estado que nós dividimos ou deixámos dividir em irredutibilidades e em grupos, ameaçando o sentido e a força da unidade da Nação, tenho defendido, sobre os destroços e os perigos que dali derivaram, a necessidade de uma política nacional”. (SALAZAR, 1928). Para além do combate aos liberalismos, Salazar também combatia outros elementos que pudessem atentar contra essa ordem nacional:

o individualismo liberal que desenraizava os homens das suas comunidades de pertenças naturais, o socialismo que os lançava uns contra os outros rompendo a harmonia natural dos corpos sociais através da luta de classes, o partidarismo e o parlamentarismo que rompiam o equilíbrio das formas tradicionais de representação orgânica e corporativa (ROSAS, 2018, p. 27).

A democracia e o socialismo serão, ao longo de todo regime, altamente combatidos por Salazar, já que no início da ditadura militar ainda havia outros partidos políticos, mas, com sua ascensão a chefe de governo, eles são dissolvidos. Tal ideia de centralização do poder está no discurso radiodifundido da União Nacional, em 9 de Dezembro, 1934: “Como uma grande família ou uma grande empresa, a Nação precisa, para a defesa dos seus interesses comuns e para a realização dos fins colectivos, duma cabeça coordenadora, dum centro de vida e de acção.” (SALAZAR, 1934). Constrói-se com isso uma tentativa de afastar a população da política e deixar assuntos sobre essa vertente para quem possuía condições econômicas superiores:

O fascismo português, com outra história e outra lógica, gerado no terreno social e político de uma oligarquia criada pelo Estado e solidamente entrincheirada nos seus privilégios sob a protecção das Forças Armadas e da Igreja Católica, nunca deixaria de ser ciosamente elitista (ROSAS, 2018, p. 33)

Sendo assim, a vontade majoritária da população não era levada em conta para legitimar o poder e menos ainda para guiá-lo nas tomadas de decisões. O que importava era reestabelecer uma nação orgânica e estável, os interesses da nação deveriam vir antes dos interesses particulares, mas, para isso, era importante que esse novo Estado recebesse força e prestígio para a realização de seu trabalho.

Isso significava, na prática, dar ao Poder Executivo independência e superioridade, enquanto os retirava do Poder Legislativo, mais precisamente das

Assembleias Legislativas de cunho parlamentar. Sintoma desse controle é que, nos anos de 1936-1940, Salazar acumula os cargos de Presidente do Conselho e assume as pastas dos ministérios da Guerra, dos Negócios Estrangeiros e das Finanças. “Nada, fosse grande ou mais pequeno, lhe escapava da vida do regime, da administração e do país” (ROSAS, 2018, p. 43). Todas as decisões que rondavam seu governo tinham como fim a segurança e a durabilidade do regime. Para ele, essas coisas eram inseparáveis, pois para que o interesse nacional se realizasse era necessário que o Estado Novo também durasse: “Saber durar seria, sem dúvida, a arte suprema do ditador” (ROSAS, 2018, p. 44).

Salazar é chamado para ser ministro das finanças no período da ditadura militar por dois motivos: primeiro por ser já naquela altura um importante professor de finanças públicas e orçamento e segundo por ser um dirigente católico reconhecido. Portanto, a ideia de um homem solitário e sem alianças prévias que chega ao poder como um salvador da Pátria é uma construção da “imagem neo-sebastianista do ‘redentor’, tão cara a Ferro e à direita radical portuguesa – é um dos principais eixos em que assentará a encenação da figura do ‘chefe’ criada a partir das entrevistas” (ROSAS, 2018, p. 49). Ainda assim, é fato que Salazar, apesar de ser conhecido pela elite e pelo eixo católico conservador, era pouco influente na população geral. Devido a isso, quando sobe ao poder como Chefe de Estado em 1932, investe massivamente na divulgação da sua imagem por meio da propaganda.

Como principal mentor nessa construção da imaginação popular está António Ferro, um importante jornalista da época, afeiçoado às direitas conservadoras e, àquela altura, um entrevistador de Mussolini e Kemal Atatürk. É tal contato que fará com que Salazar entenda que é necessário fomentar a relação direta entre a figura do ditador com o seu povo, pois de acordo com a visão do jornalista “os povos não se contentam com melhoramentos materiais, gostam de ter a sensação de que participam de um grande **desígnio**, ‘gostam de ser levados’.” (ROSAS, 2018, 162, grifo nosso). As sucessivas entrevistas que dá a António Ferro compõem a narrativa da sua imagem que aos poucos vai sendo construída. De tal forma que as conversas são lapidadas e direcionadas para que o chefe de governo amplie sua influência sobre a nação.

O jornalista não é neutro nem jornalista [...] é o *metteur en scène*⁵ de um personagem que se empenha assumidamente em valorizar, mitificar e engrandecer, confrontando-o, ou fingindo confrontá-lo, com alguns dos principais desafios políticos, económicos e sociais da actualidade de então. Dando-lhe o palco para se revelar como o ‘encoberto’, o ansiado regenerador da pátria (ROSAS, 2018, p. 163).

⁵ O diretor, aquele que nas representações de uma peça, superintende os movimentos dos atores.

Certo é que o entrevistador não é uma figura que se quer neutra, pois só pergunta o que lhe fora permitido perguntar, destaca aquilo que lhe era importante ressaltar e assim molda uma imagem pertinente de Salazar para a efetiva persuasão de seus leitores. De fato, essas entrevistas que se iniciam em 1932 funcionam como o primeiro manual de propaganda do Regime e de seu Chefe.

Nessas entrevistas, entretanto, nota-se a falta, não equívoca, dos temas sobre as colônias e sobre a política externa de forma geral. Isso porque, para Salazar e para Ferro, o que importava era a política interna e, assim sendo, o objetivo das entrevistas e da propaganda aí engendrada eram três: “transmitir a certeza de que havia um ‘Chefe’, de que o regime tinha pernas para ficar e durar, e anunciar a grande batalha pela reforma da mentalidade dos portugueses como condição de tudo o resto” (ROSAS, 2018, p.165).

Sobre o primeiro deles, a figura do Chefe, vale dizer que Ferro e Salazar precisavam convencer a nação portuguesa de que aquele homem, ainda pouco conhecido de muitos, seria capaz de comandar a Revolução Nacional num ambiente marcado pela crise social, econômica e política. Além disso, Ferro tinha de explicar por qual razão um homem, que se declarava avesso à política, aceitava o cargo de Chefe de Estado, assim, explicou-se que tudo era “por um sentido superior do dever, pela força profunda das suas convicções que o levam a aceder, contrariadamente, ao pedido da nação para que a salve. Governar era, pois, servir, no sentido mais nobre e quase religioso do termo.” (ROSAS, 2018, p. 167). Salazar, portanto, incorpora no seu discurso a figura do escolhido, para afirmar que somente ele tinha as vestes de salvador da pátria e não se comparava a um administrador comum do Poder Executivo.

Diferente do que acontecia com as outras ditaduras fascistas pela Europa, Salazar não tinha o apelo às massas, mas buscava sua popularidade na figura de um chefe sereno, vigilante em seu distanciamento social e sábio sobre as decisões a serem tomadas sobre aqueles portugueses. Assim, instaura-se a tranquilidade de um chefe feito para estar e ficar no poder.

Acerca do segundo objetivo, que versava sobre o Regime, era necessário pôr fim às dúvidas sobre a efetividade do regime, que se inspirava nas outras ditaduras espalhadas pela Europa, principalmente na de Mussolini, pois são inúmeras as referências que Salazar faz ao Duce. Além disso, ele afirma que seu regime se aproxima do italiano no reforço da autoridade, no combate a certos valores democráticos, no seu espírito nacionalista e nas suas preocupações de ordem social, mas Salazar dizia que o Estado Novo português se diferenciava por não possuir poder ilimitado, já que era controlado

pela moral e pelo direito. Porém, como Fernando Rosas (2018) bem nos lembra “era o próprio Estado Novo que ‘omnipotentemente’ definia as regras do direito ou definia as normas da moral com que pretendia autolimitar-se, quando entendia limitar-se.” (ROSAS, 2018, p. 174).

Uma notável diferença que se coloca entre esses dois Regimes está no uso da violência, pois em Portugal ela se deu de forma mais velada, ainda que onipresente, e em forma de repressão preventiva e persuasiva, o que causava uma relativa contenção da violência repressiva.

Por último e tão importante quanto, estava o foco na mentalidade da massa portuguesa. Tomado o poder, definido seu regime e escolhido seu líder, era necessário mantê-lo. Para isso, uma grande chave estava na mudança da “alma” dos portugueses acerca da política em seu país, que a essa altura era diagnosticada, por Ferro e Salazar, como doente. Na causa estava o peso de

mais de um século de liberalismo, de influência das ideias dissolventes da Revolução Francesa, de regime parlamentar, de partidocracia, de caciquismo, de desordem política e financeira, a que a República jacobina juntara os ataques à Igreja e à religião e a importação da subversão bolchevista (ROSAS, 2018, p. 176).

Nesse um século, a tradição do Portugal genuíno, composta de seus heróis, havia se perdido e era o que o Regime estava buscando novamente trazer à ordem do dia. Nesse sentido, o Regime Novo se propunha à construção de um “Homem Novo”: apoiador do regime, trabalhador, católico, chefe de família, modesto nas suas ambições e patriota.

Para se alcançar tal transformação nos portugueses, a propaganda, no sentido mais vasto e diversificado (artes, literatura, jornais e escolas), era fundamental. Por meio dela, a mudança ocorreria em duas frentes, primeiro com as elites formadoras no âmbito sindical, corporativo, artístico, escolar; segundo com as massas, a fim de ambientá-las e educá-las sobre os novos valores ideológicos alinhados ao Regime.

Como foi possível que ele fosse aceito pelo povo por tantos anos, passando por diversas crises externas e internas, como a crise dos regimes de direita após a Segunda Guerra, a crise da Guerra Colonial, a crise econômica, a explosão Delgadista em 1958, entre outras? Para Rosas (2018), cinco são os pilares que fizeram o Estado Novo salazarista durar.

O primeiro deles estava na violência, substância de todos os regimes fascistas, baseada, como já afirmamos antes, em ações preventivas e repressivas. Como era comum nesses governos, a opinião da maioria não importava e seus líderes entendiam que tinham

uma função para além de governar, pois fora lhes dada a missão salvífica de libertar a pátria dos danos do liberalismo, da imoralidade e do antinacionalismo. Dessa forma, recorrer à violência era um modo entendido por eles como “necessário” para que suas determinações fossem cumpridas e suas ideologias aceitas. O que fazia da violência desses regimes diferente das que ocorreram em outros momentos políticos

era o ser potencial e teoricamente irrestrita, exercida em nome de uma suprema razão nacional, racial ou providencial face à qual não havia razões legítimas. Uma razão suprema que, na sua tarefa purificadora e reconstrutora, a tudo se impunha, tendencialmente, sem limites ou que, na realidade, só reconhecia as regras com que a si própria, e pelas suas próprias razões e circunstâncias se autolimitasse (ROSAS, 2018, p. 192).

Portanto, o que nos importa salientar aqui não é o grau de violência ou o número de violentados, mas entender a sua natureza. Salazar, indo um pouco além, conseguiu encontrar certa proporcionalidade nessa ação dupla entre violência preventiva (indireta) e repressiva (direta), que fez com que muitos acreditassem, erroneamente, ser um Estado de extrema direita mais brando.

A violência preventiva era feita por três tipos de órgãos: a censura, o sistema de ordem pública e os aparelhos oficiais de controle ideológico. Quando essas ferramentas não funcionavam, entrava a ação punitiva, que atuava por meio da justiça política do regime. Tal justiça era ligada à polícia política, à milícia da Legião Portuguesa, aos tribunais especiais, aos campos de concentração e a um tribunal completamente figurativo que seguia uma legislação penal que corroborava com todo tipo de prática contra pessoas suspeitas de entrar em combate com a segurança do regime. Rosas (2018) explica que a polícia política era, nesse sentido, capaz do que fosse necessário para manter o Estado Novo “incluindo o recurso ao assassinato pela tortura nas cadeias ou por liquidação física dos resistentes em emboscadas ou operações policiais de rua” (p.203), mas essas formas de ação brutais eram menos frequentes em Portugal. Enquanto

nas colônias, antes e sobretudo durante a guerra colonial, já assim não foi [...] Aqui, a polícia política e as suas forças paramilitares especiais, em colaboração estreita com as forças armadas, recorreram as formas extremas de violência massiva contra as populações e as guerrilhas (prisões em massa, designadamente em campos de concentração, massacres, torturas, execuções sumárias, etc. (ROSAS, 2018, p. 203 e. 206).

Faz-se necessário lembrar que é desse espaço e tempo que Lobo Antunes vivencia o regime durante os vinte e sete meses em que serviu como tenente-médico em Angola. Por isso, muitos relatos de violência e de experiências brutais são colocados em suas narrativas, para que não se esqueça também o que foi feito nas colônias africanas.

Depois da violência, havia o controle político das Forças Armadas, principalmente, no que diz respeito ao controle do Exército que sempre foi fundamental na conservação da ordem desejada por Salazar. A tarefa de manter as Forças Armadas enquanto aliadas não foi tarefa fácil e imediata, mas ocorreu por meio de um longo processo, somente sendo conquistada através de um jogo político: com Salazar nomeado para ministro da Guerra (além de já ser ministro das finanças e dos negócios), com as reformas nos quadros dos oficiais, prisões de alguns oficiais subalternos e a nomeação de novos generais. Assim, foi possível que o líder do Executivo também detivesse o controle político sob o Exército.

A terceira base estava no alinhamento dos valores da Igreja Católica com o discurso do Regime. Essa composição era entendida como:

Uma ‘união moral’ entre ambos com o fito comum de ‘recristianizar’ a nação, uni-la e integrá-la na ‘nova ordem’ e, dessa forma, estabilizar e consolidar o Estado Novo, aliás, sempre apontado pela Igreja, mais o seu Chefe, como obra e instrumento da providência divina (ROSAS, 2018, p. 257).

Ainda que não agisse diretamente no campo de decisões políticas, a Igreja trabalhava numa ação de permanente vigia e ensinamentos morais e ideológicos conservadores que legitimavam a narrativa do regime e, ao validar a ideia do seu Chefe ser um escolhido pelas mãos de Deus, criou-se a ilusão de uma autorização para o nacionalismo autoritário, a não-democracia, o colonialismo, a perda dos direitos coletivos e individuais, tudo para que se alcançasse a salvação de Portugal. Em contrapartida, foi recuperada uma certa força e influência que estavam enfraquecidas pelo catolicismo antes de Salazar emergir ao poder. Dessa forma, o ensino público passa a ter uma orientação confessional católica, passam a existir as missões católicas coloniais, que conferem personalidade jurídica à Igreja, é concedida a ela ampla ação na assistência social, forte influência no corporativismo e a direção de organizações estatais ligadas à formação de mulheres (que existiam à época). Talvez seja por isso que a importante hierarquia clerical

nunca tenha questionado nada relativamente aos direitos humanos permanentemente abusados, às liberdades fundamentais violentamente negadas, às injustiças sociais profundas criadas e reproduzidas pelo sistema político e econômico, à violência criminosa e absurda da guerra colonial (ROSAS, 2018, p. 268 e 269).

Caso houvesse dissidências internas, essas eram rapidamente controladas e silenciadas e os eventuais conflitos que existiam entre Igreja e o Estado ocorriam por repartição de competências e não pela disputa pelo poder. Porém, tal compromisso se encerra com a crise que se instaura no regime a partir da década de 1958.

O quarto elemento de permanência do governo está no corporativismo lusitano que era muito mais que uma forma de organização econômica, pois atuava como uma ferramenta fundamental da natureza dos fascismos de extrema-direita que circulavam pela Europa no fim da Primeira Guerra.

Em certo sentido, dos anos 30 aos anos 50, não se pode falar com rigor numa política económica do regime, mas em medidas e intervenções económicas avulsas, aparentemente incoerentes, cujo sentido último era determinado por um a política de valorização absoluta da estabilidade. Preocupação de fundo que não desaparece nos anos posteriores. Estamos, assim, perante o primado indiscutível do político sobre o económico, mesmo quando de economia se trata (ROSAS, 2018, p. 300).

O corporativismo lusitano surge por dois motivos principais: o primeiro era inibir a luta sindical que crescia com a massificação na política e visava, entre outros objetivos, a combater a sobre-exploração dos trabalhadores e lutar por melhores direitos e condições trabalhistas, mas tal abuso do proletário era “condição central para a recuperação econômica das classes dominantes e, portanto, da ‘renascença nacional’.” (ROSAS, 2018, 289). Ao colocar na conta da Renascença portuguesa, a ação do Estado Novo contra qualquer manifestação sindical ou qualquer reunião considerada subversiva era justificada. O segundo motivo que leva à escolha do corporativismo é a crise econômica-social que assola o Estado, a partir da crise de 1929 e depois com os efeitos da Segunda Guerra Mundial, e que fazia sobressaltar ao mundo uma nação “ainda subindustrializada nos primeiros 30 anos do século XX, subordinada ao peso preponderante da ruralidade e fortemente dependente do exterior (fosse do centro do sistema, fosse da ultraperiferia colonial)” (ROSAS, 2018, p. 291). Tal fragilidade exigia um Estado que fosse intervencionista e regulador junto de um sistema que impunha ordem e disciplina aos trabalhadores, tudo em nome do “interesse nacional”.

Em último lugar na nossa lista, está o investimento na construção de um “Homem Novo” português ao modo salazarista. Essa construção de um sujeito moldado aos valores ideológicos do regime fez parte de todos os governos totalitários fascistas, pois era uma forma estrutural de submissão que invadia diversos espaços pelos quais a grande massa circulava: religioso, familiar, escolar, trabalhista e social. Tais valores estão sintetizados nas verdades indiscutíveis do Regime, quais sejam: “Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.” (SALAZAR, 1936). Pela visão de mundo totalizante que carregava, essas verdades

indiscutíveis foram capazes de criar uma inculcação ideológica autoritária e estatista que se presentificou no cotidiano dos portugueses.

Aqui estamos diante de um dos pontos mais importantes e fundamentais do nosso estudo, pois para moldar esse novo modo de ser português e de estar na esfera privada e pública, portugueses foram levados a acreditar em mitos ideológicos criados, tomados, relidos e recontados em prol de reedificar uma grandiosa nação lusitana ilusória, tudo pelas mãos de um “homem destinado” para tal árdua e honrosa tarefa.

Discutir ou questionar esses mitos ideológicos fundadores significa ser contra a Pátria e todo o projeto de Renascença posto pelo novo Regime. Por isso, tornaram-se um instrumento utilizado pelo discurso ideológico e propagandístico de Salazar.

O propósito era o de estabelecer uma ideia mítica de ‘essencialidade portuguesa’, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira, ao encerrar o ‘século negro’ do liberalismo, e a partir da qual se tratava de ‘reeducar’ os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com seu destino providencial. (ROSAS, 2018, p. 323)

Para Rosas, os mitos principais de que estamos tratando aqui são: *o mito palingenético*, ou seja, o mito do recomeço, da Renascença portuguesa, seria o momento de recuperação da Pátria operada pelo Estado Novo; *o mito da essência ontológica do país*, também entendido como o novo nacionalismo, a partir da instauração do novo Regime, o curso da História Nacional portuguesa, que havia sofrido um período considerado obscuro com o liberalismo, finalmente, poderia ser recuperado, portanto, esse era mais do que um governo, tratava-se da Instituição entendida como a responsável por fazer cumprir o destino nacional; *o mito imperial*, que era uma construção narrativa a respeito da vocação do homem português em colonizar e evangelizar territórios ultramarinos, assim construindo um império pluricontinental e indivisível, “que seria a vocação imperial da nação” (ROSAS, 2018, p. 324); *o mito da ruralidade*, que incentivava a continuação da tradição rural no país, do pouco desenvolvimento técnico e tecnológico e de certa aversão à industrialização, o que criava a “a fundamentação de uma segunda vocação, uma espécie de vocação rural da nação” (ROSAS, 2018, P. 325); *o mito da pobreza honrada*, consequência do mito anterior, um país com pouco desenvolvimento e fundamentalmente pobre, pedia que seu povo não tivesse muitas ambições e que fosse satisfeito com o possível, criando, assim, a ideia da vocação de pobreza; *o mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação*, ou seja, o Estado ordenando como se dariam as relações sociais, as relações hierárquicas, as relações corporativas e todo o resto, desvelando outra vocação, a da ordem, da hierarquia e da autoridade natural; e, por

fim, *o mito da essência católica da identidade nacional*, que projetava a religião católica como parte da história, da nacionalidade e do ser português, formando, por fim, a vocação religiosa, cristã e católica.

Desses mitos, é importante ressaltar dois que são comuns aos regimes fascistas de forma geral: *o mito palingenético* e *o mito corporativista*. O primeiro era parte dos Regimes fascistas porque era necessário contrapor a desordem do presente com a glória e a honra que diziam existiam no passado, demonstrando que se fazia necessária uma revolução, não para trazer um governo disposto a inovações, mas para recuperar e proceder novamente os ilusórios feitos heroicos, ou seja, “uma visão grandiosa do antigo tornado mito salvífico” (ROSAS, 2019, p. 161). No contexto português, houve o reaparecimento do imperialismo e das navegações:

Afinal, sobre a verdadeira História pátria, a gloriosa gesta de nautas, santos e cavaleiros que com a cruz e a espada haviam ‘dilatado a fé e o império’, abatera-se inopinadamente o século do liberalismo, o século das trevas [...]. Precisamente, o novo regime vinha encerrar esse parêntesis negro e retomar o fio interrompido da tradição e da História autêntica da nação exangue (ROSAS, 2019, p. 161).

Desse modo é que o Estado Novo é colocado como o único capaz de conduzir o renascimento da nação e, por isso mesmo, não se podia questioná-lo, pois isso seria questionar a própria Pátria, o que os portugueses tinham de fazer era apoiá-lo.

O mito corporativista também estava presente em todos os Regimes fascistas porque instituiu a ideia de uma certa identidade nacional, definida pela etnia ou pelo modo de ser nacional, “hierarquicamente ordenada na sua grandeza, gloriosa pela sua história e portadora de um superior destino ontológico de domínio ou de suserania imperial a cumprir” (ROSAS, 2019, P. 162). Essa nacionalidade deveria ser comandada por um chefe maior que os lidera, organiza e, em resumo, os corporativiza. É certo que esse corporativismo implica na supressão de duas coisas: dos direitos e das liberdades individuais, pois agora é necessário obedecer a quem manda e o poder não mais emana do povo a partir dos atos democráticos. Além disso, há a perda dos direitos sociais para lutar por melhorias coletivas, pois a luta de classes é vista “como uma sinistra maquinaria subversiva de socialistas, comunistas ou anarquistas contra a ‘ordem natural das coisas’, para a poder eliminar política e socialmente” (ROSAS, 2019, p. 164).

Tal política era alicerçada nesses pilares dos quais Salazar não abriu mão durante todo seu governo, mantendo sempre uma postura intransigente e rígida a respeito dos

aspectos da política nacional. Esses alicerces estão espalhados pelos seus discursos, tal como se nota no famoso discurso de Braga em 28 de Maio de 1936:

Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos **Deus** e a virtude; não discutimos a **Pátria** e sua História; não discutimos a **autoridade** e o seu prestígio; não discutimos a **família** e a sua moral; não discutimos a glória do **trabalho** e o seu dever... Assim se assentaram os grandes pilares do edifício e se construiu a paz, a ordem, a união dos portugueses, o Estado forte, a autoridade prestigiada, a administração honesta, o revigoramento da economia, o sentimento patriótico, a organização corporativa e o Império Colonial. E pode perguntar-se como foi isso possível. (SALAZAR, 1936, grifo nosso).

Portanto, Deus, nação, governante, a moral familiar e laboral eram os pilares sobre os quais Salazar manteve seu governo. A partir desses pilares é que se derivam os mitos supracitados (a) *o mito palingenético*; b) *o mito do Novo Nacionalismo*; c) *o Mito Imperial*; d) *o Mito da Ruralidade*; e) *o Mito da pobreza honrada*; f) *o Mito da ordem corporativa*; g) *o Mito da essência católica da identidade nacional*). Esses mitos foram incorporados ao discurso propagandístico do governo, pois:

Ele respeitava à essência da nação, ao domínio do direito natural, e por isso não o aceitar, bem como à mitologia que arrastava, era resvalar para o domínio da ‘antinação’. Nesse sentido, os mitos fundadores constituíam [...] verdades insuscetíveis de discussão. Eram o paradigma ideológico vinculatório das atitudes e dos comportamentos que os órgãos de inculcação autoritária, nele inspirados, tratariam de procurar impor à sociedade (ROSAS, 2019, p. 227).

A partir desses mitos e de toda conceituação que havia por detrás de cada um deles, regravava-se o que todos os portugueses deveriam fazer para que a nação alcançasse seu destino. Esses “valores portugueses”, que levariam a uma regeneração do espírito, deveriam ser respeitados e cumpridos na ordem do dia, fosse na esfera pública ou privada, fosse no trabalho ou em casa, na igreja ou nas ruas.

Esse ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e da contaminação marxista, esse ser reintegrado, por acção tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro ‘espírito da Nação’, haveria de ser temende a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e políticas como decorrências do organicismo natural e imutável das sociedades, pronto a servir a pátria e o império, cumpridor de seus deveres na família e no trabalho, destituído de ‘ambições doentias’ e ‘antinaturais’ e satisfeito com sua honrada modéstia (ROSAS, 2018, p. 328-329).

Eram essas as características esperadas pelo “Homem Novo” português salazarista para que ele colaborasse com o Regime, com o seu, então, líder designado pela providência divina e com o cumprimento de um suposto destino muito maior que o individual. Para que essas virtudes se tornassem parte do pensamento português, foi necessário montar um aparelho amplo de inculcação ideológica que se deu com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), além de moldar os educadores primários,

os líderes de associações, os agentes artísticos e culturais, de acordo com o que o governo esperava que eles repassassem às massas com as quais tinham contato. Controlava-se, assim, o que seria divulgado, censurado, conhecido, ensinado, lido, admirado e permitido.

O apoio das massas ao regime instaurado e ao seu líder político para que pudesse comandar de forma extensiva surge por duas razões principais: a primeira delas é o contexto econômico em que os governos europeus de extrema direita emergem, há resquícios da Primeira Guerra Mundial e consequências imediatas das crises de 1921 e 1929; a segunda delas e a mais importante, sobre o aspecto da liderança, era a inculcação ideológica feita por meio dos aparelhos de propaganda do Estado. É assim que Fernando Rosas (2019) afirma:

A propaganda populista surgia assim não só como forma de maximizar a inculcação ideológica e a mobilização popular, mas como processo de controlo social e político da multidão em torno do ‘chefe’, do movimento e, depois, do regime (ROSAS, 2019, p. 34).

Os regimes de orientação fascista têm de ser encarados objetivamente, percebendo seu contexto e suas estratégias de estabelecimento, conduzidas por fortes líderes, amparados por outras autoridades políticas e religiosas, e não como uma aberração política surgida da mente de seres humanos demoníacos, pois, se o encararmos assim, perdemos o fio condutor da história e damos licença a diversos feitos pela desculpa da insanidade. Os fascismos surgem não ao acaso, mas antes como uma resposta à crise econômica que se instaura na Europa. Portanto, “o pano de fundo, o grande cenário para a emergência dos fascismos é a crise do sistema liberal: o fascismo quer-se a si próprio como uma tentativa de solução para os impasses práticos e teóricos do liberalismo” (ROSAS, 2019, p. 38). Aliada a essa crise, estava a falta de representatividade que o Estado liberal oligárquico possuía, pois não apresentava a força exigida pela elite para conter a massificação política e a ameaça vermelha, não garantias condições mínimas de trabalho para o proletariado e trabalhador rural e não apoiava a burguesia na sua ascensão social. Finalmente, havia ainda a disputa na divisão pelos novos territórios colonizados.

Sobre tal aspecto, Fernando Rosas traça um comparativo fundamental para entendermos o funcionamento ideológico racista, violento e capitalista que existirá depois nos regimes fascistas. A nova corrida colonial nos fins do século XIX e início do século XX denuncia bem mais do que uma saída para a crise financeira dos sistemas liberais que precisavam encontrar novos mercados para vender suas mercadorias produzidas com o avanço industrial e buscar novas fontes matérias primas. Tal expansão territorial rumo à África e à Ásia demonstrou seu caráter racista, ao colocar os europeus na situação de

superioridade para evangelizar e comandar os africanos e asiáticos, por interesses exclusivamente eurocêtricos.

Na realidade, o colonialismo moderno continha em si mesmo, como teoria e como prática, todos os elementos premonitórios do racismo, do trabalho forçado, do extermínio impune, da violência ilimitada que vão caracterizar os regimes fascistas e o nazismo antes e durante a Segunda Guerra Mundial (ROSAS, 2019, p. 78).

Para dar resguardo às ações completamente atentatórias contra a vida e a dignidade humana, a esses locais não se aplicavam as leis de direito internacional e nem as leis vigentes na metrópole, o que permitiu ao genocídio se tornar uma prática e não uma exceção do Sistema. “A expansão imperial-colonial criou assim uma perigosa lógica de poder e de violência racista” (ROSAS, 2019, p. 80).

Em conclusão, para dar conta de comandar um governo capaz de organizar toda essa inculcação ideológica, suprimir as manifestações sindicalistas, conter a “ameaça vermelha” e recuperar a economia em favor das oligarquias e da burguesia, o chefe do executivo necessitava de um regime de governo que lhe desse essa permissão expansiva e irrestrita.

3.2 A queda do Regime e o enfretamento necessário

Ao melhor compreender a ideologia construída para o fazer durar de Salazar, melhor se compreende por qual razão, mesmo diante da crise emergente ao fim da Segunda Guerra, com a queda dos Regimes de extrema-direita e com a expansão das democracias pela Europa, o Regime Novo em Portugal consegue se manter. A estratégia para isso se dá por meio da política de aberturas, que era decorativa e não mudara de fato o cenário dentro do país. É nesse sentido que Salazar convoca eleições em 1945 para saber se o povo aprovava a permanência do Regime. A consulta aos eleitores seria uma clara forma de manifestação democrática, mas não passava de uma estratégia política interna e externa para se adaptar ao momento de grandes pressões, sendo assim, suas ações eram claramente figurativas, já que Salazar fazia discursos que induziam à permanência do Regime instaurado, e, observando a crescente de popularidade da oposição, simbolizada na figura do Movimento de Unidade Democrática (MUD), fará com que ele seja desarticulado e prendida a sua comissão central. Dessa forma, com uma vestimenta falsa de reformas no governo, Salazar forma alianças externas com países aliados e controla razoavelmente bem a tensão interna.

Depois, em outro episódio, com o general Humberto Delgado, há uma tentativa de levante contra Salazar, mas, devido ao grande suporte popular e à ameaça de uma rebelião cívica, o general perde seu apoio junto a uma parcela da elite militar reformista. Essa crise com uma parcela dos militares só encontra seu fim quando o ministro da Defesa, Botelho Moniz “vai, no rescaldo do ‘delgadismo’, em Março/Abril de 1961, fazer o que nunca acontecera desde 1938: desafiar, em nome das Forças Armadas, a liderança de Salazar à cabeça do regime” (ROSAS, 2018, p. 255). Porém, como nos mostra a história, essa tentativa também falhou, seja pela demora em agir por parte de Moniz, seja por subordinação política ou por uma espécie de cultura estrutural de obediência hierárquica.

É somente com a Revolução dos Cravos, em 1974, que o regime Salazarista perde força. Nesse momento da história, o governo já está desgastado, Salazar, adoecido desde 1968, passa o controle do país para as mãos de Marcello Caetano (Marcelismo), e o “saber durar” torna-se insustentável. Assim, tal Revolução surge fruto de um movimento de militares intermediários e subalternos que, cansados da Guerra Colonial que já se arrastava por treze anos, marcada por graves derrotas, ruínas e injustiças, decidem se organizar para derrubar o governo estabelecido. Em determinado momento, o movimento ganha ensejo popular e força suficiente para derrubar o Regime instaurado.

Uma conspiração que, no contexto de descontentamento popular crescente e no ambiente político e ideológico da época, rapidamente evolui dos objetivos corporativo-profissionais (que, aliás, o Governo satisfaz em Outubro de 1973) para um propósito político subversivo: de Setembro a Dezembro de 1973, dos plenários de oficiais de Évora aos de Óbidos, o movimento assumira claramente a consciência da necessidade de derrubar o regime. Sem democratização não haveria solução política para acabar com a guerra [...] Na sua imparável dinâmica inicial, entre Maio e Setembro de 1974, o movimento popular revolucionário conquista na rua, nas fábricas, nos bairros populares, nas escolas, nas zonas rurais, muito do essencial: os fundamentos da democratização política, as liberdades fundamentais, a liquidação dos órgãos de repressão e censura política e das milícias fascistas, muito antes de tudo isso ter consagração legal (ROSAS, 2014, p. 172 e 178).

De acordo com o pesquisador Manuel Cândido Pimentel (2008), com a queda do Regime salazarista, Portugal tem de enfrentar que a falsa esperança da grandiosidade da pátria está de vez apagada e sem resquícios dignos de honra. “Abandonadas as colônias e para sempre perdida a última luz vinda do Império que o Estado Novo e a política de Salazar tentaram ressuscitar em África” (PIMENTEL, 2008, p. 17). Reconhecer os horrores desse tempo é também uma forma de humilhação para quem havia sempre possuído um passado de glórias e honras.

É o que resta Pós-revolução de 25 de Abril que nos interessa diretamente, pois é desse período que Lobo Antunes fala, é nesse período em que a maioria das suas histórias se passa e é, justamente, de um tempo de crise de identidade e de invalidação dos sonhos e anseios que um mito nasce ou é reinterpretado:

Sobrevindo o 25 de Abril, a corrosão daquela identidade cultural pelo repúdio sistemático do recente passado da ditadura deixou naturalmente os Portugueses a braços com a sua própria imagem. Foi o tempo de destruição dos mitos e dos símbolos de Portugal, aqueles que o regime anterior havia identificado com seu próprio projeto de quatro décadas de socialização política e o tempo de uma crise identitária que viria dos seus frutos (PIMENTEL, 2008, p.18).

Não só a morte do Estado Novo é problemática, como o processo de descolonização em África também o é. Houve uma independência imediata e caótica dos países colonizados (em parte causada pela guerra no Ultramar iniciada em 1961 e em parte pelo desejo dos militares em regressar a Portugal), tal urgência fez com que tais países não tivessem um tempo progressivo para organizarem suas estruturas administrativas que seriam demandadas em tal processo. Como consequência, “o abandono das províncias ultramarinas deixou sem proteção milhares de famílias portuguesas que viviam em África, afundou Angola e Moçambique na miséria e na guerra civil e permitiu a invasão de potências estrangeiras, sendo o mais dramático dos casos o do Timor-Leste” (PIMENTEL 2008, p. 18).

Esse desencantamento surge, é claro, em face do que fica quando o Estado Novo deixa o poder, ou seja, um país marcado por um certo atraso técnico; um país, em parte, habitado por retornados que não conseguem se reintegrar à ordem social das coisas e um país que tem de encarar a realidade marcada pelas injustiças cometidas em seu passado.

Ora, Portugal tinha de encarar qual discurso apresentaria para o mundo: o da realidade nacional tenebrosa porque houve perseguição, excluídos e o estigmatismo social dos retornados ou o do paradigma da revolução exemplar, sem crueldade, opressão ou abandono. Ao que parece, a segunda opção foi a escolhida:

No fim do milênio anterior e no início de um novo milênio, Portugal padeceu, de fato, o seu apocalipse [...] Como restituir ao mito a verdade profética de um Vieira? Como preencher o vazio de um Portugal, fitando-se a si no nada de si mesmo? (PIMENTEL, 2008, p. 20).

É tal vazio que Lobo Antunes retrata e, inevitavelmente, preenche, não com um olhar ou uma construção positiva ou idealista, mas com amargura e ironia, numa espécie de revelação do que verdadeiramente restou Pós-Revolução. Ao fazer isso, a desconstrução dos mitos vai emergindo no seu texto, pois vai desvelando, em construções irônicas, amargas e poéticas o que esses mitos anteriores deixaram para Portugal. Nesse

sentido, Eduardo Lourenço (2013) nos fala sobre o enfrentamento necessário de Portugal frente à sua história pregressa e seus caminhos para o futuro. Não se pode mais cair na armadilha de criação de mitos irrealis e grandiosos que escondem realidades, muitas vezes, incômodas, medíocres ou fracassadas.

Portugal é, neste momento, um país nu. Quer dizer, um país sem nenhum álibi histórico, estrincheirado na sua confinada faixa atlântica, sem possibilidade de sonhar outro sonho que não o seu próprio, europeu, caseiro. Nós passamos séculos a fugir de nós mesmos enquanto apenas portugueses. Fuga simultaneamente estelar e criadora que não permitiu nunca que nos encontrássemos conosco mesmos. Fomos sempre outros. Essa fuga agora é impossível. Chegou a hora desse encontro secularmente adiado para o qual ninguém sabe até que ponto estamos colectivamente preparados. Uma das tentações que nos estreita é de novo a invenção de mitos, de esquemas orientadores, destinos a superar imaginariamente os obstáculos inevitáveis que o nosso longo passado de irrealismo histórico e político acumulou. (LOURENÇO, 2013, p. 82).

Quando Salazar sai de cena, assim como todo o discurso ideológico baseado nos mitos que descrevemos aqui, uma parte da História conhecida do que era a nação, do que era ser português e do que se devia fazer com toda essa inculcação também desmorona. No lugar, surge uma lacuna e uma nudez, como coloca Lourenço (2013), nudez essa que constrange conforme se revisa a história do Estado Novo, do Colonialismo, da omissão da Igreja Católica e do apoio de vários segmentos da sociedade.

O historiador ainda nos alerta que esse incômodo não pode levar a nação novamente a construir mitos ilusórios e idealizadores para mascarar a sua realidade, pois eles desviam os portugueses desse enfrentamento desconfortável, mas necessário. Por isso, faz sentido desvestir os mitos existentes do passado, que dissimularam a verdadeira face lusófona, analisando-os a partir de um olhar desvelador, combatendo novas ilusões em potencial a serem criadas.

Deve ser um caso único na história, descobrir, depois da sua morte, que o regime defunto era essa coisa, agora retrospectivamente repugnante, que dá pelo nome de 'fascismo'. Isto significa, pura e simplesmente, que, durante décadas, a realidade objetiva da política portuguesa não foi pensada. Na verdade, e de maneira oposta, essa realidade foi ocultada (LOURENÇO, 2013, p. 92).

Pensar a política portuguesa dos anos salazaristas, pensar no que foi e no que deixaram que fosse, e no que, após a sua queda, faz-se em Portugal é uma preocupação de vários intelectuais portugueses que emergem ou ganham mais visibilidade com o fim do Estado Novo. Lourenço (2013) fala ainda da falta de análise do Regime por parte das oposições, que procuravam somente contestá-lo, mas não paravam para pensá-lo e compreendê-lo profundamente.

Porque era eticamente repulsivo, o regime foi mais objecto de uma leitura destinada a liquidá-los do que analisá-lo. Que esta leitura ética era necessária

e importante, não há dúvida alguma. Mas não é possível acreditar que fique sem consequências o fenómeno prodigioso, desta dupla carência de reflexão exhaustiva e séria acerca da realidade fascista portuguesa, pois essa carência significa que meio século de existência coletiva foi vivido sob forma do acidental e do sem sentido” (LOURENÇO, 2013, p. 93-94).

O historiador nos mostra que se fazia necessário, à época do fim do governo, fazer uma análise mais detida sobre a história, para além de um protesto colérico, porque, a partir de um entendimento lógico de toda sistemática que corroborou para que o Salazarismo se estabelecesse e permanecesse, seria possível evitar o seu futuro reaparecimento sob outras vestes. É a isso que se propõe Lobo Antunes, por meio de seus romances, ao revisitar e ao recontar esses mitos aos quais a história de Portugal e dos portugueses esteve tão arraigada, mostra-nos a sua natureza mais profunda, os desenganos e as decepções que causou no coletivo lusitano. Desconstruir e desvelar toda inculcação ideológica criada ao longo de anos, mas sem nunca apagá-la, faz do projeto de Lobo Antunes uma constante luta contra o esvaziamento da memória coletiva.

3.3 A violência mítica na construção ideológica de Salazar

O teatro das mentalidades durante o Estado Novo salazarista estava organizado em torno dos três grandes eixos (Deus, Pátria e Família) que davam autorização completa de ação em Portugal e nas colônias, de tal forma a redimensionar o passado nacional, explorando os valores simbólicos, as memórias coletivas, seus estratos míticos e promovendo a socialização massiva e programática da consciência nacional portuguesa.

Essa manipulação da mentalidade coletiva nos coloca diante da maior instrumentalização do Mito de Portugal, que superou o campo de toda historiografia ideológica anterior e que criou uma identidade cultural subtraída à problematização e à crítica. Esses mitos são impregnados da construção de uma violência mítica, tal qual a entende Walter Benjamin (2013)

A violência mítica em sua forma arquetípica é mera manifestação dos deuses. Não meio para seus fins, dificilmente manifestação de sua vontade; em primeiro lugar, manifestação de sua existência. [...] Mas a violência deles é muito mais instauração de um direito do que castigo pela transgressão de um direito existente (BENJAMIN, 2013, p. 147).

Para ilustrar suas ideias, Benjamin recorre ao mito de Níobe, filha de Tântalo e Dione, casada com Anfião, rei de Tebas, com quem tem sete filhos e sete filhas. Orgulhosa por ser genitora de quatorze filhos, menospreza a deusa Leto, mãe de somente dois sucessores, Apolo e Ártemis. Ofendida pela ousadia da mortal, Leto pede que os

filhos se vinguem e matem à flechada os sete filhos homens de Níobe, que, ainda assim, permanece afrontando a deusa. Furiosa com a arrogância inabalável de Níobe, Leto ordena que as suas filhas sejam também mortas. Então, finalmente desesperada, Níobe tenta implorar pela vida da última filha viva (a caçula), mas já é tarde quando faz seu clamor, pois a flecha fatal acaba por matar a todos seus descendentes. O que vemos é que “O orgulho de Níobe atrai sobre si a fatalidade, não porque fere o direito, mas porque desafia o destino” (BENJAMIN, 2013, p.147). Observamos a violência mítica em seu puro estado em Leto.

A violência desaba, portanto, sobre Níobe a partir da esfera incerta e ambígua do destino. Ela não é propriamente destruidora. Embora traga a morte sangrenta dos filhos de Níobe, ela se detém diante da vida da mãe, deixando esta vida para trás, mais culpada do que antes por causa da morte das crianças, como portadora eterna e muda da culpa e também como marco limite entre homens e deuses (BENJAMIN, 2013, p. 148).

A violência mítica não aniquila a todos, na verdade, ela opera muito mais no que faz reverberar de sangrento nos que permanecem vivos. Níobe continua viva para que se lembre que desafiou a ordem instaurada e entenda, da morte de seus filhos e da culpa que daí advém, que há um limite entre o que a esfera superior mítica define e aquilo que está abaixo para ser cumprido, na ordem do mortal.

Nesse sentido, é na instauração de um direito que se garante também um poder e “tem uma aplicação carregada de enormes consequências no direito de Estado [...] aí se mostra muito claramente que o que é garantido pela violência instauradora do direito é o poder, muito mais do que qualquer ganho desmedido de posses” (BENJAMIN, 2013, p. 148-149).

Quadro 1



The Punishment of the Arrogant Niobe by Diana and Apollo, por Pierre Jombert, 1772.

A violência nas narrativas míticas, como é o caso da história de Níobe, serve para instaurar um direito, qual seja, de que não se pode desafiar o destino. Porém, ainda é possível pensar em outras narrativas, como a de Prometeu, em que não há a instauração, mas, sim, a reafirmação desse direito. Já sabendo do destino, ele tenta desafiá-lo e, apesar de lutar corajosamente, sofre as sanções necessárias para que o que já está estabelecido não seja modificado. Desse modo, seu castigo eterno (o de diariamente ter seu fígado devorado por uma águia, seguido da regeneração do órgão para que no dia seguinte se reinicie o ciclo da tortura) simboliza também a permanência daquele direito que não se altera.

Assim, a violência mítica ilustrada nesses casos representa uma forma de inação, de permanência condicionada e de proibição da mudança. Níobe permanece viva para

que, por meio de sua eterna culpa, sinalize a instauração do direito, Prometeu segue sendo punido para que continue, por meio da expiação, reafirmando a existência do destino. Dessa forma, ao se instaurar um direito, instaura-se também um poder, ao se conservar um direito, conserva-se também um poder.

Aqui está posto o caráter problemático da violência mítica e a “certeza quanto ao caráter pernicioso de sua função histórica, tornando tarefa a sua abolição” (BENJAMIN, 2013, p. 150). Como forma para combater essa violência, Walter Benjamin aponta para a violência divina, ele explica que ela não se encontra presente somente na revelação religiosa, pois “o poder que se exerce na educação, que em sua forma plena está fora da alçada do direito” é também uma forma importante de sua manifestação ((BENJAMIN, 2013, p. 152). Portanto, a violência divina se define justamente pela ausência da instauração de qualquer direito, se por um lado a violência mítica é instauradora do direito, por outro, a violência divina é aniquiladora dele.

De modo que, ao se pensar na violência mítica apropriada pelos Estados de extrema-direita no século XX, também temos algo muito claro a combater, o poder que ela instaura. Tal poder almeja tornar-se duradouro, criando para isso os mais variados estratagemas que combatam qualquer forma de questionamento ou oposição. Assim, tal como afirma Jeanne Marie Gagnebin, na introdução do livro *Escritos sobre mito e linguagem*,

A crítica do mito não é apenas uma crítica de certo momento vivido pela humanidade, mas significa a crítica de uma concepção de vida e de destino que sempre ameaça, sob formas diversas, as tentativas humanas de agir histórica e livremente (GAGNEBIN, 2013, p. 9).

Ainda que seja claro o que se queira combater e as razões para tanto, as narrativas míticas das quais os líderes se apropriaram como forma de persuasão e convencimento fazem com que haja uma certa inércia por parte dos governados, daí advém uma possível explicação para o cumprimento de suas ordens, a certa ignorância quanto à real responsabilidade das suas ações e, até mesmo, a eterna admiração pelos chefes de poder, mesmo quando já depostos de seus tronos.

Nesse sentido, pensar na construção linguística dessas narrativas míticas é fundamental, pois nelas observamos a apropriação de técnicas poéticas responsáveis por uma construção coesa, em quem forma e conteúdo encontram uma perfeita ligação, naquilo que Benjamin denomina como uma construção poetificada:

O conceito do ‘poetificado’ é um conceito-limite sob dois aspectos: em primeiro lugar, com relação ao conceito de poema. Enquanto categoria de investigação estética, o ‘poetificado’ se distingue de modo decisivo do

esquema forma-matéria por conservar em si a unidade estética fundamental de forma e matéria e, ao invés de separá-las, cunha sua ligação necessária, imanente. (BENJAMIN, 2013, p. 15).

Isso posto, é importante analisar aquilo que Lobo Antunes executa em seu projeto literário ao narrar e desconstruir os mitos com elementos da sua mito-poética. Ele utiliza como fio condutor a ironia a fim de fazer fortes críticas aos mitos e à violência mítica presentes nos discursos salazaristas. Portanto, se a narrativa com violência mítica instauradora ou mantenedora do direito serve para paralisar, a releitura dos mitos, marcada pelo tom do riso crítico, serve justamente para gerar o movimento.

Nesse sentido, a obra de Lobo Antunes se enquadra naquilo que o crítico Northrop Frye (1973), em seu livro *Anatomia da crítica*, descreve como a fase narrativa do mito na sua versão irônica e satírica. Assim, o autor destaca a importante conjugação entre conteúdo e forma nessa apropriação feita pela mitologização do século XX, pois a estrutura dessas obras, ao funcionarem como uma paródia da estória romanesca, dão suporte para o conteúdo mais realístico, que leva o enredo para direções imprevistas e impensáveis.

Dessa maneira, as obras que participam do processo de mitologização do século XX, em geral, tentam apresentar as configurações míticas da experiência desprovida de qualquer idealização e são repletas de ambiguidade por meio da paródia romanesca. Por isso, forma e conteúdo estão unidos num todo indissociável:

Seus ambientes retratam prisões, hospícios, turbas linchadoras e lugares de execução, e diferem de um puro inferno precipuamente pelo fato de que na experiência humana o sofrimento acaba com a morte. Em nossos dias, a forma. precípua desta fase é o pesadelo da tirania social, de que 1984 (talvez seja o mais conhecido. Amiúde encontramos, nesta fronteira da *visio malefica*, o uso de símbolos religiosos paródicos[...] admite-se nessa estória que a ambição de poder sadístico por parte da classe dirigente é bastante forte para durar por tempo indefinido, o que é precisamente a admissão que se tem de fazer com referência a demônios para aceitar a pintura ortodoxa do inferno. O truque "da tela de televisão" ironiza o tema trágico do dérkou théama, a humilhação de ser constantemente observado por um olho hostil ou zombeteiro. As personagens humanas desta fase são, naturalmente, personagens tipo desdichado, de miséria ou de loucura, amiúde paródias de papéis romanescos [...] Isso nos traz de volta ao ponto da epifania demoníaca, a torre e prisão escuras de infinito sofrimento, a cidade de terrível noite no deserto, ou, com ironia mais erudita, a *tour abolie*, o alvo da procura que não está lá. (FRYE, 1973, 233-235).

Assim sendo, ao mesmo tempo em que as narrativas do século XX se apropriam da linguagem poética fundamental para a construção dos romances míticos, elas querem destruir a faceta do conteúdo paralisante por muito utilizada quando se pensava nesse tipo de narrativa, principalmente aquelas carregadas da violência mítica. Aí está a

preciosidade da releitura e da reapropriação feita pela mito-poética, como observamos, por exemplo, em Lobo Antunes, pois estamos diante da ambivalência da mitologização.

Nesse universo, a desconstrução das narrativas míticas tradicionais é feita ao expor a fragilidade de seu conteúdo e ao criticar o seu efeito letárgico impeditivo de mudanças políticas e sociais. Porém, a ação questionadora não tem o propósito de instaurar um novo direito no lugar do que procura depor. Além disso, ao se pensar na forma que esse movimento literário do século XX encontra para se manifestar, é notório que não há a intenção de se desfazer da construção poética tão fundamental para as narrativas míticas. Assim, ao mesmo em que denunciam a decadência dos conteúdos tradicionais, buscam enaltecer o processo poético de suas composições.

4. ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS - UM ENFOQUE SOBRE A MITO-POÉTICA

Ó maldito o primeiro que no mundo
Nas ondas velas pôs em seco lenho,
Dino da eterna pena do profundo,
Se é justa a justa lei, que sigo e tenho!
Nunca juízo algum alto e profundo,
Nem cítara sonora, ou vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memória,
Mas contigo se acabe o nome e glória.
(CAMÕES, *Os Lusíadas*)

Iniciamos nossos estudos buscando definir o que é um mito e algumas características em torno da mito-poética de Lobo Antunes. Entendemos que a compreensão desse conceito tem de partir do entendimento de que a mito-poética é uma forma de interpretação do mundo, mas que tal interpretação não está relacionada, imediatamente, com sua apreensão racional, mas parte, antes, de uma primeira experiência que o homem pode ter de si próprio e sobre a natureza que o rodeia.

No segundo capítulo, compreendemos os principais mitos portugueses aos quais Salazar fez uma apropriação ideológica para melhor controlar seus governados ao longo de décadas. De acordo com Pimentel (2008), aquilo que chamamos de estudo dos “mitos de Portugal” deveria ser antes nomeado de estudo da mitologia portuguesa “declina pra o nível das formas e manifestação da consciência mítica portuguesa, que cumpre procurar por entre as figurações discursivas da nossa cultura” (PIMENTEL, 2008, p. 9). O autor entende que tal tarefa não é simples, dada a pluralidade de figurações nesse sentido, marcadas ora por glórias, ora por misérias. Para o autor, o mito tem uma função no sentido de nascer com a consciência do povo português, integrar o sentimento terrantês e o sentimento coletivo de pertença à Pátria, além de conferir a esperança e a promessa aos portugueses com relação ao seu futuro, “mas também insinua a contração da vida gloriosa com os paramos árduos da decadência” (PIMENTEL, 2008, p.10).

Para Pimentel, tal mitologia portuguesa é extensiva no espaço e intensiva no tempo. Explico, extensiva no espaço porque Portugal não se restringe ao seu espaço na Península Ibérica, pois, devido às conquistas marítimas, sua cultura tem por fronteiras os limites físicos do próprio mundo. Intensivo no tempo porque, progressivamente, o tempo cronológico foi sendo substituído pelo tempo do espírito, marcado na memória coletiva dos portugueses. Assim, o mito tem uma função primordial e permanente na construção

da identidade e no imaginário cultural dos portugueses, por isso, ele não se tornou atemporal, mas agente no tempo, já que recupera uma memória que preserva o passado e cinge o futuro.

A reintegração do mito de Portugal nas diferentes fases da história do país responde à singularidade das vivências dos portugueses, obedece à matriz da sua identidade, propõe-se à aceitação e ao antagonismo, reluz ou obscurece-se no curso das mudanças profundas da realidade nacional e nos múltiplos aspectos das opções e caminhos desta (PIMENTEL, 2008, p.11).

Para o pesquisador, o mito de Portugal, ao mesmo tempo que dá coesão aos arquétipos fundamentais da cultura portuguesa, oferece também um motor de ação, pois ele nos oferece o conhecimento da identidade cultural, já que nenhum povo pode viver sem a inspiração mítica de si próprio. É nesse olhar que localizamos nosso estudo da obra de Lobo Antunes.

Porém, ao tratarmos da sua produção que se localiza após 25 de Abril, temos de fazer uma análise ainda mais precisa temporalmente desse movimento pendular de desconstrução e reconstrução dos mitos ideológicos de Portugal. Ora, se o mito tem como ideia um resgate do passado para a construção da identidade comunitária e pretende uma propulsão para o futuro, marcada por esperanças e anseios, a desconstrução mítica propõe um movimento diferente. Ao resgatar o passado (mitológico ou histórico) ela não firma as bases no reconhecimento identitário, mas, antes, ao apontar o esfacelamento dessas narrativas, retira a ilusória sensação de integração, pertencimento e consolo, para fazer reluzir o que mais de desolador elas trazem consigo. Suas protagonistas agora são pequenas, já que não olhamos mais, neste momento, para figuras predestinadas e heroicas, mas para personagens ao mesmo tempo “comuns” e essenciais da História de Portugal, ou seja, olhamos para os próprios portugueses.

Em Lobo Antunes, não estamos diante de uma construção mitológica exterior (do que foi conquistado), mas do interior (do que foi feito com os que ficaram). Assim, o autor português desconstrói o mito a partir da história íntima, particular e individual da nação. Dessa forma, não há propulsão para o futuro, mas o desconforto dos questionamentos acerca da derrocada presente.

Ao construir tais narrativas, estamos diante de uma tentativa de expurgo daquilo que vai muito além do governo salazarista, mas que neste encontrou sua maior apropriação. Trata-se de uma dimensão muito maior que extrapola o Regime de extrema-direita vivido em Portugal, pois se relaciona com um herança cultural de recuperação

constante de mitos ideológicos fundadores. Porém, Lobo Antunes não os desconstrói por meio de ensaios ou revisão historiográfica, mas por uma obra literária ficcional extensa.

Todo o seu percurso lírico justifica-se e ganha maior significação se compreendermos o princípio organizador do conjunto da obra de António Lobo Antunes, que é a ironia – do próprio processo de construção da escrita romanesca, assim como da temática da história do sujeito, do seu país e de seus conterrâneos -, tornando-se, assim, o elemento que funde todos os livros e enredos e que dissolve suas contradições e lacunas. Desse modo é que lemos e analisamos os elementos de construção da mito-poética nas obras a seguir.

4.1 *Memória de elefante* (1979)

Em *Memória de elefante*, acompanhamos o recorte de um dia na vida de um psiquiatra português, regressado de Angola, onde atuou como tenente-médico na guerra de independência e que se encontra, no momento presente, em Lisboa. No seu retorno, ele é tomado pela consciência infeliz da sua inadequação, pois já não encontra identificação com seu país de origem, nem com o país que, involuntariamente, ajudara a destruir por meio do confronto. Além disso, ele não se reconhece mais em sua profissão que, paradoxalmente, responsável por guardar a vida humana, obrigou-o a experienciar as diversas faces da morte no contexto de guerra. Por fim, não encontra identificação com seus conterrâneos que, em sua maioria, aprovaram o governo de Salazar e suas decisões, nem é capaz de reestabelecer qualquer vínculo afetivo com sua família, pois ela se encontra composta por estilhaços: uma mãe com quem não consegue se comunicar afetivamente, a separação de uma mulher que ainda ama e o afastamento definitivo das filhas.

Assim, a narrativa mítica do ideal familiar é o elemento principal a ser desconstruído neste romance. Porém, diferentemente do que presenciamos em outros livros do autor, em *Memória de Elefante*, a falência familiar não se revela aqui por um desvio de caráter, por uma ruptura de valores ou pela simples falta de afeto entre as personagens. Ao falar dessa ruína, o autor português aponta uma forte crítica ao idealismo mítico da expansão e do domínio territorial português presente no projeto do neoimperialismo nas colônias africanas. Nesse sentido, a colonização, assim como os conflitos para tentar impedir a independência dos países africanos, obrigou portugueses, como o médico psiquiatra, a participarem de um processo de luta e domínio no qual desacreditavam e para o qual não viam sentido. Assim, percebemos que como consequência há uma ruptura dos laços familiares causada pelas circunstâncias adversas que um conflito armado em outro continente impuseram ao médico, de modo que o seu casamento é tomado pelo divórcio e seu paternar é marcado pelo afastamento definitivo das filhas. A história nos leva a entender que essa ruína em muito se deve à sua partida para África e à sua incapacidade de reintegração à vida anterior que tinha quando retorna:

por estar na guerra em África nunca a sentira mover-se no ventre da mãe e ele representara para ela, durante meses, um retrato na sala que lhe designavam com o dedo, desprovido de relevo e de espessura de carne. Nos beijos fugidios que trocavam morava como que um resto desse ressentimento mútuo, contido a custo à beira da ternura (ANTUNES, 2009, p. 54).

Nesse trecho, observamos o médico nessa constante frustração pelo relacionamento distante que construiu com a filha, em parte, causado pelo seu deslocamento para África e, como complemento, pela sua incapacidade de lidar com a culpa de ter sido ausente para sua família quando estava a proteger sua nação (que não precisava de defesa) em território estrangeiro.

A ruína familiar, entretanto, aparece de outras formas que antecedem o seu matrimônio na vida adulta, tal como notamos com seu vínculo materno, já que a falta de afeto da mãe parece ter infundido no protagonista uma vida interior rica de sentimentos, mas que o assinala, ao mesmo tempo, com a incapacidade de comunicá-los a outrem:

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. O meu filho mais velho é maluco, anunciava às visitas para desculpar as (para ti) bizarras do meu comportamento, as minhas inexplicáveis melancolias, os versos que às ocultas segregava, casulos de sonetos para uma angústia informe (ANTUNES, 2009, p. 57).

Percebe-se uma certa culpabilização do médico em relação à forma como os dois se relacionam. Isso é causado, de início, pela própria forma que seu parto se dá, pois ele quase mata a mãe de eclampsia. Além disso, o médico sabe qual é a visão que a mãe tem dele e de sua trajetória. Saber que ela o acompanha não tem peso positivo, pois o que se espera dele é sempre uma qualquer, mas certa, desgraça. Consequentemente, nem mesmo na figura materna o médico pôde encontrar um afeto pacífico de manifestação e isento de culpabilização.

Na vida adulta, o protagonista entende que já é tarde demais para tentar qualquer aproximação com a mãe, assim como não consegue abolir a distância que mantém das filhas e dos silenciamentos com a ex-mulher. Há, frequentemente, o entendimento de que não pode mudar o que construiu até ali e essa compreensão perturbadoramente clara do seu destino impede-o de agir.

No sentido mais amplo, a participação na guerra fez, na verdade, com que esse sujeito repensasse todos os aspectos de sua existência e que, em conclusão, percebesse a sua ruína em todos eles, mesmo naqueles que são reflexos de escolhas antes de sua ida a ao continente africano.

Desse modo, a perda de reconhecimento no exercício de sua profissão quando retorna a Portugal torna-se também um símbolo daquilo que deixou de ter significado no cotidiano do protagonista. A imagem que ele tem agora do hospital é marcada por um aspecto de desilusão e desencanto. O hospital se torna um espaço envelhecido e obsoleto,

como obsoletas são as práticas que ali dentro se realizam. Tal como se nota no seguinte trecho:

Aqui, pensou o médico, deságua a última miséria, a solidão absoluta, o que em nós próprios não aguentamos suportar, os mais escondidos e vergonhosos dos nossos sentimentos, o que nos outros chamamos de loucura que é afinal a nossa e da qual nos protegemos a etiquetá-la, a comprimi-la de grades, a alimentá-la de pastilhas e de gotas para que continue existindo, a conceder-lhe licença de saída ao fim de semana e a encaminhá-la na direção de uma “normalidade” que provavelmente consiste apenas no empalhar em vida. (ANTUNES, 2009, p. 37-38).

Apesar de não concordar com a prática da psiquiatria exercida dentro do Hospital Miguel Bombarda, o médico participa e colabora, de certa forma, para que esse sistema tal como é permaneça funcionando ali dentro. Daí que surge essa percepção de ter fracassado também na sua profissão quando se encontra nesse hospital. Vale reforçar que a imagem do hospital psiquiátrico, tratado de forma irônica e amarga é um manifesto constantemente presente nas narrativas de António Lobo Antunes, como será pontuado em outras análises aqui realizadas.

Outro aspecto que a guerra desvela é o da sua condição de despaisado, pois o deslocamento de espaços que a Guerra Colonial causou nos combatentes fez com que muitos deles, como é o caso do nosso protagonista, ao retornarem a Portugal, não encontrassem mais o que lá haviam deixado, pois eles também já não eram os mesmos de quando tinham partido, tal como se percebe no trecho seguinte de *Memória de elefante*:

Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência, as ruas dobravam-se em cotovelos imprevistos, as antenas de televisão espantavam os pombos na direção do rio obrigando-os a um fado de gaivotas, rugas inesperadas conferiam á boca das tias expressões de Montaignes desiludidos, a multiplicação de eventos familiares empurrava-o para a pré-história do folhetim de que dominava apenas os acidentes paleolíticos (ANTUNES, 2009, p. 80).

O protagonista não só não se sente mais pertencente a um país que o fez participar de uma guerra para a qual não via significado, como também nunca pode se sentir pertencente ao país que ajudou a destruir. Essa sensação se aprofunda ainda mais quando volta a Lisboa porque tem de encarar seus conterrâneos de perto e se confrontar cotidianamente com a sua exclusão daquele mundo. Nesse sentido, ele vive uma dupla sensação de não pertencimento, de um lado, não está mais em Angola que, deduzimos, ter feito parte da identidade patriótica do personagem enquanto esteve lá, por outro lado, ele não está na Lisboa que conhecia e que perdeu quando partiu para África.

O médico tem a consciência desoladora de que faz parte do grupo composto pelos retornados que, apesar de terem vivenciado a guerra e de terem morado em África, sempre carregará a marca da incompreensão do espaço que ocupara e da cultura que tentara, enquanto português, destruir e colonizar durante anos. Dessa forma, a narrativa aponta para uma forte crítica ao mito imperial, como observamos no seguinte trecho:

Que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais, vi a minha mulher a quase morrer do falciparum, assisti ao vagaroso fluir do Dondo, fiz uma filha na Malanje dos diamantes, contornei os morros nus de Dala-Samba povoados no topo pelos tufos de palmeiras dos túmulos dos reis Jingas, parti e regressei com a casca de um uniforme imposta no corpo, que sei eu de África? (ANTUNES, 2009, p.36).

Nesse excerto, temos o médico protagonista se questionando sobre as suas vivências em África e sobre o que, de fato e verdadeiramente, pode ele afirmar que sabe do país. Suas vivências são marcadamente dolorosas, mas, ainda assim, o médico compreende a pequena e singular dimensão da sua experiência diante do todo cultural que abrange aquele país. Além disso, sabe da sua responsabilidade, enquanto parte de uma instituição militar, na destruição física e simbólica das colônias africanas.

Outro elemento que continuamente analisamos nas obras aqui estudadas e que sempre aparece ironizado é o da crítica à instituição religiosa como forma do questionamento a um dos pilares do tripé salazarista. Assim, ainda que de forma secundária nesse livro, o elemento religioso aparece aqui de forma degradada, tal como se observa no seguinte trecho:

No regresso a casa o psiquiatra era por seu turno catequizado (“O menino reze para não haver uma revolução que esta gentinha é bem capaz de nos matar a todos”), enquanto lhe explicavam que Deus, ser conservador por excelência, assegurava o equilíbrio das instituições [...] (ANTUNES, 2009, p. 69).

Aqui temos a presença da religiosidade, que é ensinada ao protagonista desde sua infância, regida por valores extremamente conservadores. Ela é caracterizada pela figura de um Deus capaz de regular a luta de classes e de impedir o surgimento de uma revolução que derrubaria a ordem estabelecida pelas classes mais beneficiadas pelo Salazarismo. É um Deus, portanto, que atende muito ironicamente aos interesses de certos núcleos sociais e que, claro, na vida adulta do personagem, torna-se completamente esvaziado de sentido e de qualquer forma de amparo.

Por fim, um outro aspecto observado nesse livro e que veremos se acentuar nas narrativas publicadas posteriormente, tal como analisado neste estudo, é o de paralelismo das construções e das situações, tal como se nota no seguinte trecho:

QUANDO é que eu me fodi?, perguntou-se o psiquatra enquanto a Charlotte Brontë prosseguia impassível o seu discurso de Lewis Carroll grandioso. Como quem enfia sem pensar a mão no bolso à procura da gorjeta de uma resposta mergulhou o braço na gaveta da infância, brique-a-braque inesgotável de surpresas, tema sobre o qual a sua existência posterior decalcava variações de uma monotonia baça, e trouxe à tona ao acaso, nítido na concha da palma, ele miúdo acorrido no bacio diante do espelho do guarda-fato em que as mangas dos casacos pendurados de perfil como as pinturas egípcias proliferavam a abundância de lianas moles dos príncipes de gales do seu pai. Um putito loiro que alternadamente se espreme e observa, pensou concedendo um soslaio aos anos devolutos, eis um razoável resumo dos capítulos anteriores: costumavam deixá-lo assim horas seguidas na sua chávena de Sèvres de esmalte onde o chichi pianolava escalas tímidas de harpa, a conversar consigo mesmo as quatro ou cinco palavras de um vocabulário monossilábico completado de onomatopeias e guinchos de saquim abandonado, ao mesmo tempo que no andar de baixo a tromba de papa-formigas do aspirador sugava carnivoramente as franjas comestíveis das carpetes manejada pela mulher do caseiro a quem o incômodo das pedras da vesícula acentuava o aspecto outonal. **Quando é que eu me fodi?, inquiriu o médico ao garoto** que a pouco e pouco se dissolvia com a sua gaguez e o seu espelho para ceder lugar a um adolescente tímido, de dedos manchados de tinta, encostado a uma esquina propícia a fim de assistir à passagem indiferente e risonha das raparigas do liceu cujos soquetes o abalavam de desejos confusos mas veementes afogados em chás de limão solitários na pastelaria vizinha, ruminando num caderno sonetos à Bocage policiados pela censura estrita do catecismo de bons costumes das tias. Entre esses dois estádios de larva incipiente plantavam-se, como numa galeria de bustos de gesso, manhãs de domingo em museus desertos balizados de retratos a óleo de homens feios e de escarradores fedorentos onde as tosses e as vozes ecoavam como em garagens à noite, chuvosos verões de termas imersos em nevoeiros irreais de que nasciam a custo silhuetas de eucaliptos feridos, e sobretudo as árias de ópera da rádio escutadas da sua cama de garoto, duetos de insultos agudos entre um soprano de pulmão de varina e um tenor que incapaz de lhe fazer frente acabava por a enforçar à traição no nó corredio de um dó de peito interminável, conferindo ao medo do escuro a dimensão do Capuchinho Vermelho escrito por um lápis de violoncelos. As pessoas crescidas possuíam nessa altura uma autoridade indelével avalizada pelos seus cigarros e pelos seus achaques, inquietantes damas e valetes de um baralho terrível cujos lugares na mesa se reconheciam através da localização das embalagens de remédios: separado delas pela sutil manobra política de me darem banho a mim enquanto eu nunca os via nus a eles, o psiquatra conformava-se com o papel de quase figurante que lhe distribuíam, sentado no chão da sala às voltas com os jogos de cubos que se consentem como divertimento dos vassallos, ansiando pela gripe providencial que desviasse do jornal para si a atenção cósmica daqueles titãs, transformada de súbito num desvelo de termômetros e de injeções. O pai, precedido pelo odor de brilhantina e de tabaco de cachimbo cuja combinação representou para ele durante muitos anos o símbolo mágico de uma virilidade segura, entrava no quarto de seringa em riste e depois de lhe arrefecer as nádegas com o pincel de barba úmido do algodão introduzia-lhe na carne uma espécie de dor líquida que se solidificava num seixo lancinante: recompensavam-no com os frasquinhos de penicilina vazios de que se evolava um rastro de perfume terapêutico, tal como dos sôtãos fechados surde, pelas frinchas da porta, o aroma de bolor e alfazema dos passados defuntos. **Mas ele, ele, ELE quando é que se lixara?** (ANTUNES, 2009, p. 21-23, grifo nosso).

A repetição da pergunta marca também uma repetição de situação, ou seja, a incapacidade do médico em dar sentido para sua vida e de entender quando foi que perdeu a capacidade de decidir sobre o seu destino. O questionamento, direcionado para si

mesmo, para outrem, ou feito pelo narrador para o leitor, evidencia que não há resposta possível para tal pergunta. O que podemos responder, assim como o médico é capaz de perceber, é que sua existência, no presente, está completamente apartada da sua vida antes da Guerra. Além disso, a recuperação dessa vida pregressa é uma busca sem fim, marcada pelo fracasso e geradora de uma constante sensação de angústia e solidão no protagonista.

Sendo assim, esse romance inaugural de Lobo Antunes apresenta um português, cuja vida é completamente destruída para a defesa de propósitos que não foram exitosos para a nação e para os cidadãos (africanos e portugueses). Ele experiencia no mais fundo de si o desamparo e o abandono da Nação, da Família e do Estado. A reprovação aos pilares do Salazarismo, assim como aos mitos dos quais o líder do Estado Novo se apropriou é, neste romance inicial, um tanto quanto branda, mas encontra sua profundidade no vazio existencial da personagem principal. Conforme lemos e estudamos algumas das obras seguintes, esse processo de crítica se torna mais ferrenho e incisivo. Os personagens se mesclam entre vítimas e carrascos nas narrativas vindouras, são contribuintes de um sistema que deteriora Portugal, portugueses, África e africanos, os mitos são desconstruídos no cerne de suas vidas e o Estado Novo é exposto em sua fragilidade, quando da sua fase derradeira. A deposição do sistema, entretanto, sempre aparecerá, como vimos, para expor as consequências nocivas da permanência de Salazar ao longo de décadas no poder.

4.2 *Auto dos danados* (1985)

Nesse romance, estamos diante de uma história que ocorre em setembro de 1975, um ano após a Revolução dos Cravos. Em Monsaraz, ocorre os preparativos para a tradicional festa das touradas. Porém, o acontecimento principal do romance não é a festa, mas a morte de Diogo, patriarca símbolo de uma tradicional família portuguesa, que se encontra em decadência.

Em sua estrutura, observamos que o romance está dividido em cinco sessões: “Antevéspera da festa – Nuno todo dia”; “Véspera da festa – Ana à noite”; “Primeiro dia de festa – À Lídia onde quer que se encontra”; “Segundo dia de festa – à véspera da minha morte” e “Terceiro dia de festa - A importância da máquina de influenciar na gênese da esquizofrenia”. Cada uma dessas partes ganha o enfoque de cada um de seus narradores, que são os diferentes membros da família. Nas duas últimas sessões, temos a voz do patriarca que se mescla com as vozes dos filhos. Portanto, Lobo Antunes ao trabalhar o conteúdo da ruína encontrada na família tradicional portuguesa, apresenta uma construção caleidoscópica da visão de mundo de três diferentes gerações.

Assim como em todos os romances do autor, o próprio título já fornece uma orientação de leitura. Aqui, ele nos afirma que estamos lidando com um tipo dramático existente na tradição da literatura, ou seja, os autos. Em sua composição, os autos são peças curtas, de conteúdo religioso ou profano, e, sobretudo, simbólico, uma vez que seus personagens não trazem só aspectos humanos, mas também representam entidades abstratas, caracterizadas pela hipocrisia, luxúria, autoritarismo, usura, virtude, dentre outras. Os autos eram representados por ocasião das grandes festas religiosas, nos pátios ou no interior das igrejas, e, muitas vezes, nas praças.

António Lobo Antunes mantém na sua narrativa várias dessas características básicas que conhecemos, mas o motivo da realização dessa “peça” é localizar um acontecimento marcante durante o período de festividade das touradas: tornar evidente a falência financeira e moral da família tradicional portuguesa, simbolizada na morte de um patriarca importante desse núcleo.

Por se tratar de um livro que nos possibilita a divisão em capítulos de forma mais clara e por ter nessa divisão um objetivo nitidamente definido, qual seja, apresentar-nos a visão de mundo de cada personagem sobre a estrutura familiar observada, optamos por realizar sua análise a partir dessa divisão estrutural tal qual se apresenta para o leitor.

No primeiro capítulo, há a contextualização temporal do enredo, pois Nuno, o primeiro narrador, acessa as suas memórias do ano 1975, um ano após a Revolução dos Cravos. As memórias da personagem são as de um cenário quase apocalíptico, de um país tomado por “comunistas” que o obrigara a fugir de seu país e a partir para a Espanha.

Logo a seguir à revolução, em Abril do ano anterior, civis barbudos e soldados de cabelo comprido e camuflado em tiras vigiavam as estradas, revistavam automóveis, ou desfilavam lá embaixo, em bando, nas pracetas, comandados por um desses microfones incompreensíveis de sorteio de cegos que o marxismo-leninismo-maoísmo reciclara. [...] Desde abril do ano anterior que a tropa e os comunistas se aproximavam das fachadas dos prédios, erguiam o membro como animais para urinar, e abandonavam nas paredes um mijo de vivas e morras[...] (ANTUNES, 1986, p. 11-12).

Os personagens desse primeiro capítulo são Nuno, um dentista, Ana, sua esposa, e Mafalda, sua amante. Percebemos que Ana e Nuno viviam uma vida conjugal infeliz no passado, que levou ao divórcio no momento presente. Ao longo da leitura, entendemos que a relação entre os dois já estava marcada por um claro distanciamento e por uma ruptura moral, tendo em vista que Nuno mantinha permanentemente várias relações extraconjugais. Assim, o divórcio surge como uma espécie de libertação para ambos: “A Ana estendeu-se de lado no colchão, a sorrir, e apoiou a bochecha no braço: pelo menos desde o divórcio, há cinco anos, que não lhe suportou os sarcasmos.” (ANTUNES, 1986, p. 13-14).

Percebemos desde o início e vamos comprovando mais à frente, conforme a leitura avança, que se trata de um casal que possui condições financeiras e sociais boas (ou que tenta sustentar a aparência dessa condição), já que há uma criada a lhes servir café e que recebe um tratamento marginalizado por ser de um grupo econômico menos privilegiado: “A criada aquecia o café na cozinha O quarto dela, de mala sob a cama, era um cubículo na extremidade oposta do andar, junto ao arbusto de metal da escada de salvação, que no Inverno gemia a zunia, no escuro, as folhas dos degraus” (ANTUNES, 1986, p. 14).

Recuperando o mito corporativista que combatia a luta de classes e entendia ela como algo antinatural, como uma atitude subversiva, percebemos como Nuno enxerga os revolucionários enquanto figuras distorcidas, animalescas e inferiores. Com a volta das lutas sociais, ou com a volta da busca pelos direitos coletivos, com a possibilidade de as massas reintegrarem um espaço, considera-se que a harmonia, por tanto colocada como essencial e como resultado da supressão dessa luta, é perdida e o que temos é um país, visto por ele, como destituído de qualquer ordem.

A religiosidade, elemento marcante dos autos, é sempre vista com um tom irônico risível e não amargo, como acontece com a maioria das releituras míticas lusitanas por Lobo Antunes. Como exemplo, observamos a diarista de Mafalda ao flagrar o dentista nu à espera da amante: “nunca assisti a uma pouca-vergonha destas, chiava a Conceição na cozinha, se calhar de mãos postas diante de um oratório de canecas e panelas” (ANTUNES, 1986, p. 37). Ela se choca com a cena e, pudica, recolhe-se à cozinha horrorizada. Então, observamos sua fala marcada por certa ingenuidade, seguida do comentário do narrador, marcado pela comicidade. O narrador zomba dessa alma casta, mas, sobretudo, ri dessa necessidade esvaziada de sentido de se pôr em oração a todo momento.

Apesar de não ser a temática principal do livro, a crítica às diferenças sociais e ao tratamento que Nuno, como representante de uma classe média, soberbo em seu bem-estar, oferece aos menos privilegiados é alvo constante no livro:

Penteei-me, joguei a ponta do charuto pela janela, na direcção do calor de Setembro, e um dos negros de camisa em tiras apanhou-a do passeio, apanhou-a contra a picareta e guardou-a no bolso, provavelmente para fumar à noite, num desses bairros de lata labirínticos, repletos de pleurísias, de pavios trémulos e de cadelas prenhas[...] Os restantes pretos espiavam o do charuto com inveja, até o capataz cuspir o fósforo para os obrigar com um uivo a trabalhar de novo (ANTUNES, 1986, p. 39)

A simbologia de colocar Nuno em uma construção verticalmente superior ao negro que está abaixo, assim como de jogar o que “sobra” de seu charuto que é coletado com satisfação pelo outro, representa as desigualdades na sociedade portuguesa da época. Além disso, o fato de ser negro e de levar Nuno a imaginá-lo em um bairro periférico e pobre, faz-nos pensar que eram nesses lugares em que se instalava a maioria da população negra advinda de África. Tal marginalização geográfica e social não é de se estranhar quando pensamos na vocação da raça superior pregada pelo Estado Novo. Ora, os portugueses brancos, assim como outros europeus brancos, achavam-se superiores aos africanos e isso criava uma justificativa oportunista para todas as atrocidades praticadas nas colônias africanas de que falamos no capítulo anterior. Por fim, a escolha vocabular não é acidental, se esses negros no presente ainda são “obrigados” a voltarem ao trabalho sob o comando de um “capataz”, agente responsável pelas ordens, vigilância e punição dos escravos, significa que, no fundo, a liberdade individual e os direitos trabalhistas não foram alcançados, ainda que o tempo seja o da década 1970. O mais marcante, nesse sentido, é que Nuno observa pacificamente a essa cena de desigualdade, por ser insensível ao outro e por ser algo comum de seu cotidiano português.

Quando se pensa na temática da moralidade da estrutura familiar, proferida por Salazar em diversos discursos, composta por uma mulher que deve ficar em casa para criar os filhos enquanto o homem busca o sustento da casa, notamos uma clara ironia por parte de Lobo Antunes, pois a mãe de Nuno, Isabel, tem como padrão trazer homens para dentro de casa, numa espécie de armadilha, a fim de lhes conquistar dinheiro e trazer o sustento para a família, tudo consentido e solicitado pelo seu próprio marido. É uma dessas conquistas que Nuno, já habituado a prática da mãe, flagra no seguinte excerto:

ver a minha mãe e um homem bem vestido, de pouco mais que minha idade, instalados a uma mesa de jogo, cada um com seu copo, e ver o decote, e os sapatos, e os modos, e o perfume dela, estranhar Isto não se assemelha a uma conquista como as outras, se calhar o velho errou no cálculo, se calhar a velha apaixonou-se[...](ANTUNES, 1986, p. 46).

Nesse trecho, assim como no próximo, temos a concepção da família completamente destituída dos seus valores morais, pelo menos aqueles pregados durante o Estado Novo:

Quando era pequeno encontrei-te uma tarde a beijar o sócio do meu pai no corredor [...] e escutava o meu pai a convencê-la, Peço-te que sejas simpática com o administrador, Isabel, preciso desse contrato a todo o custo. De maneira que os negócios dele era a minha mãe quem os fazia[...] O comandante gosta de ti, Isabel, trata de ser um bocadinho menos arisca, ciciava o meu pai, já imaginaste a sorte que nos bateu à porta? Sessenta helicópteros franceses para Angola [...] Com a continuação da guerra é uma fortuna autêntica, argumentava o meu pai (ANTUNES, 1986, p. 51)

O pai para poder enriquecer, contrariando o mito da pobreza honrada do homem novo português, usava a mulher para conquistar seus negociantes, muitos deles, percebemos, militares que atuam na Guerra em África, para seu benefício próprio. Sendo assim, a guerra em África serve de enriquecimento ao setor bélico e, portanto, é interessante para alguns que permaneça e continue, nada se relacionando com o dever de evangelizar ou trazer ordem ao suposto “caos dos nativos”, pelo olhar do branco europeu, ali instaurados, tal como propagavam as propagandas do Estado Novo. Sabemos que, a bem da verdade, é o próprio processo de colonização, a divisão arbitrária das terras africanas entre os países europeus e a retirada apressada do continente que favorece o desencadeamento de conflitos com o europeu e, sobretudo, com as tribos internas que passaram a ocupar, numa divisão artificial, o mesmo espaço geograficamente.

O processo de descolonização, iniciado em 1974, não deixou de ser problemático, tendo vacilado entre as soluções de independência progressiva para a autodeterminação dos povos e de independência urgente e imediata. A prevalência da segunda opção, em parte explicada pela guerra no Ultramar, iniciada em 1961, e pela impaciência dos militares em regressar a Portugal, saldou-se no abandono das províncias ultramarinas, deixou sem protecção centenas de milhares de famílias portuguesas que viviam em África, afundou Angola e Moçambique na miséria e na guerra civil e permitiu a invasão de

potências estrangeiras, sendo o mais dramático dos casos o de Timor-Leste, que viveu sob o jugo da Indonésia durante mais de vinte anos (1975-1999) e em que parte significativa da população conheceu o martírio colectivo do genocídio (PIMENTEL, 20098, p. 18).

Assim, descontrói-se a ideia mítica que tentava justificar o neoimperialismo, do mesmo modo como destituía a autoridade da vocação imperial, que explicava as conquistas ultramarinas portuguesas. No lugar, há uma obrigação de reparação àquelas populações coloniais, da qual Portugal e outros países europeus se omitiram.

Para corroborar ainda mais com essa ideia de falência moral do Regime e dos que com ele lucravam, o narrador, ao descrever seu pai, revela mais sobre esses valores decadentes da família:

Assistindo a sua lenta decrepitude, à sua morna decadência, à sua mansa raiva sem palavras, esquecido da cama desfeita às três da tarde ou das tentativas dele, de sombras na pálpebras e cremes nas bochechas, para seduzir os amigos adolescentes dos meus primos, os meus amigos, os marçanos, os choferes, seduzi-los com convites para passeios de automóvel ou fins-de-semana no Algarve, seduzi-los entre murmúrios, piadas, risadinhas, um pai de súbito insolitamente feminino, a requebrar-se como uma mulher, a soltar exclamações de mulher, a acender cigarros como uma mulher, um pai que pintava o cabelo, envernizava as unhas, se perfumava de um modo exagerado, saía à noite para misteriosas excursões por Monsanto ou pelos jardins dos Jerónimos, de onde regressava de manhã, de maquilhagem a escorrer pelas bochechas, escalando os recifes dos degraus a caminho do quarto. E tudo isto alternado com as idas a Fátima de ambos, as penitências da Semana Santa, os jejuns, as missas, a intimidade com o prior, a virtude intransigente e a piedade cristã (ANTUNES, 1986, p. 52).

Nessa descrição, dois são os fatores que nos chamam atenção para as contrariedades dessa família portuguesa, o primeiro deles é o pai que, num primeiro momento, parecia alinhado com os valores do Regime, já que mantém constantes relações profissionais – intermediadas pela sedução imposta à mulher - com comandantes, almirantes e coronéis, mas depois revela-se homossexual, orientação ilegal em Portugal até 1982, claramente, reprimida pelo Estado Novo português e reprovada pela Igreja Católica. O segundo deles é que, a fim de conseguir uma espécie de redenção para a junção do “pecado” e “crime” do pai e pela vida sexual profana da mãe (aos olhos dos valores monogâmicos católicos), há o hábito de idas a Fátima, local de peregrinação católica, e a realização de rituais com penitências, jejuns e rezas para poder alcançar a piedade divina. Portanto, antes de qualquer moral, instaura-se a completa hipocrisia no seio dessa família que, vista de fora, atende perfeitamente aos preceitos do homem novo português.

Ademais, quando acessamos os pensamentos de Nuno, percebemos que a família de Ana, sua ex-mulher, grande foco dessa narrativa, é ainda mais desprovida de quaisquer princípios definidos pelo Regime:

O que é que minha mãe fez ao meu pai?, e era exatamente de facto o tom dele, a maneira das sílabas subirem e descerem, espessarem-se, ganharem força e sarcasmo, o velho que dorme com a tua mãe enquanto o filho rodeado de penas, muda agulhas e constrói estações, a tua mãe que dorme com o marido da irmã do teu pai, o qual marido, por seu turno, dorme com as mulheres todas da família, mesmo a anormal, mesmo a doente a quem fez uma filha de quem há cinco ou seis anos teve um filho, porque a vila inteira conhece de fonte firme quem engravidou a tua prima, quem de madrugada a visitava, quem a passeava em Lisboa não como pai e filha mas como amante e amante. A vila inteira conhece porque foi ela morar em Outeiro, no antigo edifício do padra, distanciado dos restantes, com o chaparro e a figueira a ocultarem a entrada,, e se eu abrisse a boca e conversasse disto talvez que nem admirada ficasses dado que o sabias, dado que os murmúrios dos insetos e das pessoas da terra te são tão claros e perceptíveis como a mim, mas o teu avô que te habita, a corrosiva fracção do velho que há em ti odiar-me-ia ainda mais como provavelmente te odeio, opondo a minha fraqueza à tua força, a minha ingenuidade à tua sibilina ironia, o episódio da Mafalda à metálica, inatacável e sem arestas, virtude com que me castigas, a não ser que o teu tio se haja deitado também contigo num dos numerosos cubículos da casa que cheiram a falta de limpeza e a genebra, naquelas camas antigas onde o colchão ondula e sussurras e as tábuas do sobrado se soltam como ossos sem conserto, o marido da irmã do teu pai que o teu avô protege e favorece porque cumpre, ponto por ponto, o que o velho decidiu para a sua própria família, porque ajuda a dilacerar-vos com a mesma tranquila e obstinada ferocidade até não restar senão um desfocado pozinho de retratos no tampo dos armários e das cómodas. O que é que minha mãe fez ao meu pai, no fim de contas? (ANTUNES, 1986, p. 74-75).

Percebemos, por esse breve pensamento de Nuno, todo um resumo das relações incestuosas e doentias que se fazem presentes na família da esposa, marcadas pela convivência de todos que assistem aos mais diversos abusos e coisas ruins que ali dentro se passam. Assim como o de Nuno, esse é também um núcleo que se alinhava com o governo do Estado Novo. Apesar da aparência completamente adequada ao que se esperava, vemos que todas as famílias dessa história são corroídas pela hipocrisia, traição, agressão, incestos e interesses desonestos.

Lobo Antunes faz, a partir dessas famílias, uma análise mais global e sarcástica daquilo que de fato acontecia na vida privada dessas instituições. Enquanto na vida social a inculcação ideológica pudesse apresentar resultados artificiais de comportamento fundamentais para a manutenção do Regime, na vida particular, essas famílias estavam corrompidas no seu âmago, e ali nenhuma propaganda poderia chegar.

Por fim, a comparação ganha destaque nesses primeiros capítulos e é um recurso muito utilizado por Lobo Antunes em suas obras, tal como veremos muito bem pronunciado em *A morte de Carlos Gardel*. A partir de um elemento caricatural ou

característico de um artista conhecido pelo senso comum, cria-se um elo com a personagem que acompanhamos. Assim é que Nuno se aproxima de Edward G. Robson, famoso pelos seus papeis cinematográficos como gângster, pois aquele está sempre tomado pela ira e protagoniza episódios de violência gratuitas, tal como observamos na seguinte cena quando Nuno decide matar um taxista pelo simples fato de não o levar para seu destino desejado:

Os olhos de Edward G. Robinson entristeceram de súbito: a pistola nasceu a meio do colete, disparou, e a maçã da sanduíche tombou do ramo do braço do magro, que se enrugou num som de harmónio no interior da camisa. O gordo contemplava-se de boca aberta. Tenho uma pressa dos diabos, disse eu numa vozita modesta, a pensar Com um calor assim o cadáver funde-se num instante no alcatrão, evapora-se do asfalto num nevoeirozinho de carne” (ANTUNES, 1986, p. 42).

De modo que, aos poucos, as duas figuras se mesclam a ponto de que quem age nas páginas do romance é a própria personalidade famosa e, nesse processo, há claramente uma ruptura identitária.

No segundo capítulo, temos a narração da Lurdes, mãe de Ana, casada com Gonçalo, um maluco aficionado por trens e filho do patriarca principal dessa história, o Diogo. Por ser uma personagem que não faz parte diretamente do núcleo familiar, Lurdes consegue flagrar com um olhar mais crítico, porém não modificador, as relações estabelecidas por aquelas pessoas, as suas decadências e toda sua desmoralização, tal como se observa no seguinte trecho:

E eu pensei, intrigada, Será que eles não se vêem uns aos outros ou não se querem ver, não se ouvem uns aos outros ou não se querem ouvir, do mesmo modo que a vila se mantém surdar aos mil ruídos da noite, ao pânico do gado e do boi que vai ser moto à navalhada no derradeiro dia da festa, aos aflitos estalos de móvel dos ramos da figueira, ao ressonar das criadas e ao silencio de defunto antigo do castelo, de morto de ossos e de raízes e de veias de xisto que se dilui no caixão oco do escuro? (ANTUNES, 1986, p. 90-91).

Porém, mesmo que seja capaz de olhar com mais distância para a ruína da família, Lurdes faz parte do jogo e compõe o todo da imoralidade sobre a qual a quinta é construída. Como exemplo disso, temos a observação que Lurdes faz do encontro entre o tio Rodrigo e Ana, quando essa chega à casa família para visitar Diogo que estava prestes a morrer:

A tua mãe não te contou da trombose?, informou-se delicadamente o meu cunhado, e eu odiei-o como o continuo a odiar mesmo quando durmo com ele, mesmo quando me toca e me despe [...] Gosta tanto do velho que aposto que nem o viu sequer, e lhe despem o soutien agora nos mesmos gestos com que mo despem a mim, e daqui a pouco o candeeiro do tecto principia a abanar num movimento de metrónomo, e nós ambas, a minha cunhada e eu, falando cá em baixo, como se não entendêssemos, falando sem cessar” (ANTUNES, 1986, p. 88).

Além de revelar as relações que também mantém com o cunhado dentro da casa da família, ela denuncia que sabe dos encontros incestuosos que o tio tem com Ana. Apesar de ver isso, saber disso e ser incomodada por isso, Lurdes, assim como todos no funcionamento da dinâmica da casa, ignora o acontecimento para que logo as coisas voltem aos devidos lugares da falsa moralidade.

Ao longo do capítulo, descobrimos como Lurdes, uma menina simples e filha de um empregado da fazenda, entrou na família, à força e sem muito discernimento sobre o que estava a ser feito com sua história. Em uma tarde, enquanto observava os pescadores, fora notada por Gonçalo, o filho do senhor da fazenda, um lunático e obcecado por locomotivas, que a toma à força pelo braço e comunica ao pai sobre o casamento com a menina com quem nunca se relacionou:

Até reparar em mim, pensar uns minutos, de ferramenta suspensa, comigo a hesitar Fujo ou não fujo?, chamar-me, largar o pau inventado, me segurar o pulso, subir comigo para a vila [...] Um bando de cegonhas navegava na janela aberta, insólitas como peixes brancos numa água azul, muito acima dos barcos[...]

– Venho participar-lhe que me vou casar, disse o meu marido ao pai, sem me largar o pulso, na sua desagradável vozinha sem sabor. O meu sogro espirrou. Os cachorros ladravam no quintal, do modo como o fazem quando se aproxima a chuva, aquelas nuvens cinzentas e baixas escorregando das bandas de Mourão, e eu pensei Quando é que este maluco me larga, quando é que me vou embora, quando é que fico novamente sozinha no meu penedo da margem, a observar os pescadores, de cesta vazia à chegada e à saída, saltitando de pedra em pedra nos impulsos súbitos das rãs. [...] Já não havia nenhuma cegonha na janela. Um pingo achatou-se na vidraça. [...] E quando o empregado saiu permanecemos um quarto de hora ou meia hora, ou meio ano, diante do meu sogro que passeava de livro em livro esquecido de nós.[...] Permanecemos a olhar o céu agora pardo, e o rio de metal, e os sobreiros, e a paisagem lá de fora esbatida pela água, sem pormenores nem relevo, sem contar a ausência dos pássaros[...] Não te interessa saber quem são os noivos, Dionísio? As cegonhas escorregaram nos caixilhos e morreram. É o agulheiro, informou jocosamente o meu sogro a mostrar o Gonçalo com a boquilha, o doido dos comboios, não é verdade?, mais a miúda porca que está aí, um parolo e uma raquítica que não vê água desde o baptizado dão-se bem de certeza um com o outro (ANTUNES, 1986, 97 e seg).

Percebemos por esses trechos que Lurdes é objetificada até mesmo por aquele que menos parece ter noção do mundo ao redor, isso se dá pelo simples fato de ser uma mulher pobre e subalterna no funcionamento daquele espaço. Não lhe sobram chances para escapar das mãos de Gonçalo ou das ordens de seu pai. Assim, a paisagem que observa do mundo externo, marcada pela presença dos pássaros a voarem como peixes brancos num fundo azul vai se transformando no céu acinzentado, aos poucos a liberdade das cegonhas vai cessando até chegar à cena final, em que o casamento está sendo arranjado a sério, com o céu turvo e chuvoso, mostrando os animais por morrerem. Assim se dá

com a autodeterminação de sua própria vida, pois com a chegada e o comando de Gonçalo, ela passa a se submeter aos valores daquela família. Essa transformação é notada com os preparativos para o casamento:

E a minha cunhada Leonor comprou-me vestidos em Évora, obrigou-me a tomar banho, a limpar as orelhas, a cortar as unhas, ensinou-me a lavar os dentes, a sentar-me sem mostrar as pernas, a conversar sem as palavras vulgares da minha mãe e do meu pai e da gente da minha família, que se encostava ao sol, nos socos de pedra, a observar os campos lá embaixo, e o rio, e a tarde, e impediu as criadas de me tratarem por tu e de se rirem de mim, ordenando-lhes que me chamassem por Menina (ANTUNES, 1986, p. 102).

Assim, Lurdes perde seus hábitos menos civilizados, aos olhos da família, e se molda aos padrões de comportamento esperados e desejados para frequentar o círculo social da quinta, ou seja, importa que, nas aparências e no modo de se comportar, Lurdes abandone os traços da pobreza rural que trazia do pai e da mãe. A personagem nos apresenta uma incapacidade de agir diante do mundo e das coisas que lhe acontecem, causada ora pelo seu desconhecimento, ora pela sua condição social que lhe impõe o silêncio.

Vale dizer que neste capítulo há uma subdivisão intitulada “Lado B”. Essa nomenclatura nos remete ao funcionamento dos discos de vinil e de fitas que, comumente, apresentavam as músicas mais comerciais no lado A, enquanto no lado B eram trazidas músicas mais autênticas, autorais e experimentais. É justamente o lado B do capítulo que permite o acesso à consciência de sua filha, Ana. Desse modo, não mais teremos suas atitudes e avaliações filtradas pelo ponto de vista da mãe ou de Nuno. No lado B, Ana revela suas impressões sobre Portugal e indica que fugira para o Brasil junto com Nuno após a Revolução de 25 de abril:

Foi no Brasil, um ou dois anos depois da Revolução, que percebi que Portugal, tal como os comboios do meu pai, não existia. Era um ficção burlesca dos professores de Geografia e História, que criaram rios e serras e idades governadas por sucessivas dinastias de valetes de cartas, a que se sucederam, após meia dúzia de estampidos chochos de barraca de tiro, sujeitos de barbicha e lunetas aprisionados em retratos ovais, observando o Futuro na miopia severa dos eleitos, para tudo se diluir na branca paz sem relevo nem contornos do salazarismo, durante o qual a minha família prosperou como o caruncho no pau, devorando a serradura de fábricas e montes (ANTUNES, 1986, p. 108).

Ela nos mostra a desilusão que tem com a história e a extensão da pátria criadas no seu imaginário, assim como no imaginário coletivo, a partir de uma ficção burlesca contada pelos seus professores do liceu. Temos de nos lembrar da nossa discussão no segundo capítulo a respeito da inculcação ideológica para a população que se dava, sobretudo, por intermédio das escolas e de seus professores, contribuindo para o estabelecimento dos discursos mitológicos divulgados pelo Estado Novo. Além disso,

Ana nos revela que a família enriqueceu justamente no período salazarista, e é com a queda do Regime que a economia familiar também vai para seu fim. Por essa razão, Ana revela mais adiante a Nuno o verdadeiro motivo do seu retorno a Portugal “Se eu não assinar a escritura a minha mãe perde a casa, disse eu. A gente em São Paulo num apartamento de seis divisões, e a velha por aí a pedir favor um quarto de dormir” (ANTUNES, 1986, p. 111). De modo que a volta para as terras lusitanas não tem outra razão de ser que não a de proteger alguma herança que ainda pode restar à mãe.

Porém, esse retorno a Portugal não é tão simples, já que Ana tem de encarar o reencontro com várias pessoas do seu núcleo familiar, entre elas está sua prima, fruto do abuso incestuoso do tio com sua tia portadora de deficiência intelectual:

Veio-me à memória quando a internaram, em pequena, num reformatório em Beja, de vestidinho claro e tranças e sapatos de verniz, a filha da mongoloide que não queriam que se soubesse que existia, sempre presa na cozinha com os criados, veio-me à memória o automóvel com duas freiras que a levou e o chofer com um crucifixo e um coração eriçado (ANTUNES, 1986, 116).

A família, ao invés de incriminar o tio, opta por esconder a menina porque é fruto de uma relação doentia. Para além disso, a dissimulação e a decadência moral da família são tão grandes que, nas memórias de Ana, o responsável por levar a prima para o reformatório é um chofer que veste crucifixo, acompanhado de duas freiras, mostrando uma convivência que era também da instituição católica para lidar com situações imorais ou pecaminosas em famílias de relevância econômica, política ou social.

Esconder dos olhos de outrem e fingir a inexistência de tal situação era a via de solução mais cômoda e discreta, por isso mesmo, interessante para essas pessoas. A crueldade sem medidas com a mãe e a hipocrisia com o tio parecem não afetar a ordem natural das coisas naquele lugar. Porém, o reencontro da prima com a família após esses anos é simbólico no que apresenta de enfrentamento:

só tornei a ver-te dez anos após, ao parares em Monsaraz a caminho de Lisboa, enfarpelada como se enfarpelavam as governantas nesse tempo. Fechaste-te com o avô no escritório a discutir com ele, a falar tão alto e tão feroz e tão autoritariamente como o velho, a conseguir calá-lo, a badalar a sineta para o meu tio e a insultá-lo também, a insultá-los a ambos sem que se atrevessem a responder-te, enquanto a tua mãe, que se mantivera quase sempre tranquila na tua ausência, guinchava, agarrada pela minha tia, na base das escadas, com a cadela perdigueira a lamber-lhe os joelhos e as pernas, e depois uma porta estalou com força, e depois outra, e depois outra, e só anos decorridos me revelaram que moravas no Outeiro[...] como uma desconhecida, uma estrangeira, uma ferida vergonhosa para nós, e a seguir veio o *atelier* das mantas e soubemos disso, à mesa, por uma empregada, e a conversa continuou como se não pertencesse à família, como se não fosses tu, como se estivesses tão morta como a tua mãe a cujo enterro não vieste e cuja herança nunca pediste ou exigiste, e apenas inesperadamente, na altura em que o avô adoeceu, te vi na vila a entrar para a taberna com o mergulhador australiano ao lado, os dois de tal forma pouco limpos que as pessoas se viraram para ver-vos, a neta do

senhor engenheiro mascarada de Entrudo e com um anel em cada dedo para os funerais dele, e eu pensei que te vingavas dessa forma por todos os anos de humilhações e de miséria, pelos guinchos da tua mãe sustida à força pela irmã no patamar das escadas, pela sua angústia e os seus berros que só os chás do farmacêutico acalmavam, e de que apenas o meu pai parecia não dar fé, a levantar e a baixar as bandeiras de chefe de estação no topo do castelo (ANTUNES, 1986, p. 118).

Tal enfrentamento se dá quando a prima já é dona de si e não mais submissa às decisões do patriarca e do pai, abusador. No lugar do silêncio arquitetado por anos, a menina lhes expressa sua inconformidade aos gritos, em vez da obediência, a menina é quem imprime autoridade e, no lugar do desaparecimento, a menina se mostra e mostra a família a todos, não por acaso, no momento da morte do patriarca.

Outro momento simbólico que a volta de Ana a Portugal, bem como seu encontro com as mulheres da família alguns anos após o a queda do Estado Novo e da própria falência econômica familiar, permite-nos entrever é uma tentativa de expurgo daquilo que fizeram com elas, marcada na figura do tio Rodrigo, agora também decadente. Para isso, Ana pretende expulsá-lo da casa do avô. Porém, essa libertação não é tão natural quanto se pensa, já que a mãe de Ana ainda reluta para evitar a sua expulsão daquele lugar:

e eu pensei que só ao termo de todos esses anos acabáramos, caramba, de derrotar o meu avô, não diretamente ele, mas por intermédio do meu tio, que coxeava no sótão, perseguindo a bengala, e ao atingirmos a vila perguntei à minha mãe Quando é que o põe na rua?, e ela, para mim, admirada, Na rua?[...] Não me vai contar que continua a gostar dele, pois não?, não me vai dizer que ao fim de cem anos não lhe saiu da cabeça esse pulha?, e ela calada, imóvel, indefesa, mole, erguendo para mim as pálpebras vermelhas de cão triste, de cão batido de sempre, até que lhe gritei Se não sabe resolver os seus assuntos sozinhas resolvo-lhos eu num rufo [...] Tio, berrei eu, plantada junto ao piano, apareça imediatamente, tio, esse gatuno que eu não via há sete anos, desde a morte do meu avô, e nos mentiu a todas, e abusou de nós, e dormiu conosco, e nos aldabrou com promessas falsas e gemidos falsos, e segredos falsos, à medida que nos afagava e despia e penetrava nas nossas coxas como um caule e numa jarra, e que no próprio dia em que cheguei de Lisboa, com o meu irmão, para a agonia e o enterro do velho, me cavalgou, como se eu fosse uma mula, no quarto ao lado do doente, com as locomotivazinhas do meu pai a fazerem toc toc toc no sobrado, me cavalgou, como às restantes mulheres da família, na indiferente brutalidade do costume, Tio, berrei eu, vou enxotá-lo desta casa, tio, e a minha mãe, nos degraus da igreja (ANTUNES, 1986, p. 123).

Assim, ao traçar um comparativo, também nos parece ter sido com a expulsão do grande chefe do regime, Salazar. A população, mesmo diante de tantas evidências de ruína, relutou em acabar com tudo de uma vez, e, quando isso ocorre, por fim, com a Revolução dos Cravos, a memória da sua existência e a permanência no imaginário coletivo ainda é algo que importa ser ressignificado.

No terceiro capítulo, temos como narrador Francisco, irmão mais novo de Ana e que, na altura dos acontecimentos que rememora, possuía apenas onze anos de idade. Por

isso, seu ponto de vista sobre os fatos presenciados e sobre a família como um todo são marcados pela sensibilidade de uma criança, que é marginalizada pela família.

O capítulo é narrado em forma de carta dedicada à mulher com quem vive atualmente, Lídia. Por meio do que vemos na sua vida presente, entendemos que a morte do avô causou uma completa ruptura e decadência familiar, seja econômica ou de laços afetivos, se é que um dia esses existiram:

Gosto de morar contigo neste quinto andar esconso, sem elevador, da Rua das Praças, com a retrete colada ao fogão, o duche minúsculo, jornais e livros e folhas dactilografadas e cuecas sujas ao acaso no soalho, quase nenhum móvel, almofadões rasgados por aqui e por ali, e tu ensaiando ao gravador as falas de uma peça radiofónica imbecil, dobrando a cintura em atitudes de Fera. [...] Gosto das tuas carícias excessivamente exuberantes, das tuas bebedeiras de vendaval, da sincera mentira do teu amor por mim (ANTUNES, 1986, p. 132-133).

Francisco vive em completo estado de pobreza junto com Lídia que lhe oferece um amor também pobre, mas que, ironicamente, é capaz de lhe bastar. Francisco, neto do engenheiro Diogo, exhibe agora nesse apartamento a sua ainda permanente solidão e mediocridade, também afetada pela falta de condições econômicas mínimas. Quando rememora o ambiente da casa do avô, Francisco afirma o seguinte:

Um dia peço emprestada a chave da casa e levo-te comigo, de camioneta, ao Alentejo, a visitar a nau de pedra da vila, encaçada no cume do seu monte, o castelo, o cemitério, o compartimento em que os carris do comboio eléctrico, agora inúteis, se oxidam e apodrecem, a cama onde o meu avô morreu nesse Verão de há sete anos, os meus segredos, os meus pânico, os anjos de talha e o círculo de cobre do sol, cegando os rafeiros nos degraus da igreja. Levo-te comigo a essa terra defunta, sem tempo, na qual nenhum ponteiro se move, e não te admires se quando o cemitério se transformar num polígono indeciso, e as sombras das árvores se estenderem no chão como membros que dormem, eu me acocorar, de joelhos na boca, debaixo da mesa onde outrora comíamos, acossado pelos fantasmas dos retratos (ANTUNES, 1986, p. 136).

Na memória de Francisco, a representação imagética da casa remete a um ambiente mórbido e arruinado, ao mesmo tempo que estático e imutável, mesmo depois de decorridos sete anos. A casa é o local onde sentimentos ruins despertam no Francisco adulto os medos do Francisco menino, a mesma vontade de se esconder embaixo dos móveis, não por medo do escuro, como pensavam, mas por medo dos próprios familiares, mesmo que, agora, eles estejam somente ilustrados nas fotografias.

Além disso, esse capítulo marca o primeiro dia das festividades, que podemos interpretar como sendo a Festa em Honra ao N. Sr. Bom Jesus dos Passos, festa católica tradicional em Monsaraz, que tem como um dos seus eventos a tourada, culminando com a morte brutal do último touro a facadas pela população. Essa festa é uma grande alegoria construída ao longo de todo o romance, pois, assim como o grande evento festivo se

anuncia e se aproxima, o estado de saúde do patriarca também vai se agravando e, não por acaso, a sua morte se aproxima com o desfecho cruel dado ao último touro.

No capítulo feito por Francisco, a presença da festa está marcada nas ações dos personagens. O modo rude como Ana responde aos murmúrios do avô é um desses exemplos:

respondendo-lhe num mugido semelhante aos dos bois do castelo a cheirarem a sangue e a crueldade e aos guinchos dos espectadores, antes de haver sangue e crueldade e guinchos, e os primeiros mascarados se assustarem, reciprocamente, de casa em casa, nos imensos gestos dos fantasmas (ANTUNES, 1986, p. 144).

Os termos animalescos com que Francisco descreve as ações de Ana servem muito mais para os membros da família do que para os próprios bois da tourada em si. Essa percepção do sangue e da crueldade que estão por vir e são pressentidos pelos bois na véspera da festa, podem ser notados por Ana com a aproximação do tio abusador que se dá logo em seguida, quando o incesto de Ana, além de ser conhecido pela sua própria mãe e tia, é, por um descuido, também assistido pelo pai e pelo pequeno irmão:

O marido da minha tia, que geria as terras e os prédios, segredou qualquer coisa à Ana, apertando-lhe a cintura, e desapareceram os dois no corredor fora deixando-me sozinho com um moribundo e um chefe de estação a menear a bandeira vermelha pela janela aberta, como se uma locomotiva aguardasse, sob a figueira, a sua ordem de partir. E dali a nada, de facto, a enxergera no extremo oposto do andar rolou e aumentou de velocidade, dobrando os ramos da árvore com a força do seu vento, os faróis das pupilas da minha irmã iluminavam os carris adiante dela, o maquinista do meu tio afadigava-se a jogar carvão numa fornalha em chamas, e o meu pai enrolou os estandartes sob o braço e ficou-se a observar a filha nua, presa no cunhado, que galopavam aos arrancos, Monsaraz fora, escandalizando as vacas da tourada, aprisionadas num ângulo das muralhas, com as lanternas traseiras das nádegas que oscilavam, cada vez mais distantes, a aclarar a escuridão (ANTUNES, 1986, p.144-145).

A mesma cena do incesto, com ações violentas que escandalizam a própria brutalidade dos animais, é percebida por diversos ângulos, agora vista pelos olhos de uma criança e pelo pai perturbado com suas imagens ilusórias sobre carris. Ao dar voz a diferentes personagens ao longo do romance para narrar em mosaico as ações que flagram a ruína dessa família tradicional burguesa, Lobo Antunes nos permite visualizar sua construção e derrota por meio de três gerações: a do patriarca, dos seus filhos e de seus netos. Da completa ascensão junto com o próprio Salazarismo à completa marginalização, como acontece com Francisco, que nunca revê qualquer membro da família.

Outro ponto importante nesse capítulo, diz respeito às memórias involuntárias da infância de Francisco, que emergem, frequentemente, a partir do seu contato íntimo com sua companheira:

Procuro-te com o indicador os pelinhos enrolados das coxas, a húmida ferida de musgo que me excita, à medida que desaperto o pijama, me encontro à maçã das tuas nádegas, tacteo as pregas do ânus, e eis-me em Monsaraz, no primeiro dia da festa, dobrado na minha cama de criança, a seguir ao almoço, com o avô a morrer lá em cima entre foguetes e gritos e música de baile, apertado contra o travesseiro de palha, crescendo para o orgasmo que não vinha (ANTUNES, 1986, p. 154).

As memórias que assolam Francisco são involuntárias porque remetem ao nível do sensorial e da sensibilidade emocional como um todo, pois já vimos que quando pequeno ele era sempre assombrado por um medo que, ao longo do capítulo, descobrimos ser mais relacionado aos próprios familiares do que a uma irracionalidade atribuída às crianças. Dessa forma, a mulher com quem divide a casa passa a ser um consolo para ele, independentemente das condições materiais desfavoráveis que os cercam, pois é com ela e é nela que ele encontra um possível apaziguamento para tudo de ruim que o passado familiar lhe remete. Ainda assim, por serem vivências que o marcaram, sempre que se aproxima da mulher, numa tentativa de acolhimento, mesmo que sexual, lhe acomete o extremo vazio e desamparo que sentia na casa do avô. Isso porque os adultos estavam sempre lidando com seus próprios conflitos e se esquecendo dos mais vulneráveis da casa, como ele e a tia com problemas mentais:

Os adultos mandavam-me, com frequência, passeá-la, no intuito de se massacrarem à vontade, longe de mim, a propósito de ciúmes, de invejas, de dinheiro, temas incompreensíveis que possuíam, no entanto, o condão de fazer subir neles a rodopiante temperatura do ódio (ANTUNES, 1986, p. 154).

É somente no final do capítulo que entendemos que Francisco escreve a carta para a sua companheira justamente por já não estar mais vivendo com ela, pois, pelo que se pode subentender, encontra-se agora internado numa clínica de reabilitação, espaço esse constantemente explorado nas narrativas aqui analisadas, pois representa também uma forma de silenciamento para aqueles que podem gerar qualquer incômodo ao não se encaixarem nas regras de hipocrisia moral da sociedade:

Não são só ratos. Não eram só ratos. Nem só as aranhas, nem só as centopeias, nem só a heroína, nem só as torradas, e os barcos, e as formigas, e os pombos: existia também, ao tocar-te, a exaltante comichão do meu amor por ti, essa cretinice, principalmente à noite, na cama, quando não encontras as tuas pernas, o teu púbis, as tuas costelas, o bafo da tua respiração no meu ombro, a húmida claridade dos teus olhos. Obrigam-me a tomar banho de manhã num chuveiro limpo, e o enfermeiro, quase sempre o mesmo, traz-me num copinho de plástico os comprimidos contra a droga. E sinto então, no rumor dos outros colchões, nas camisas e nos rostos e nos membros que se erguem como se levitassem, como era, como continuo a ser feliz contigo. De forma que paro horas e horas a olhar os azulejos, deslumbrado, no pasmo sem fim das descobertas (ANTUNES, 1986, p. 161).

O fim do seu relato é desamparador porque entendemos que lhe foi tirado até mesmo a forma mais medíocre de afeto que pôde encontrar ao longo de toda sua vida, pois, enquanto criança, Francisco estava cercado por adultos que discutiam seus próprios interesses financeiros, sexuais, pessoais ou políticos, e, portanto, ele sempre era retirado de cena ou ignorado. Na vida adulta, nunca mais reencontra nem mesmo sua irmã ou mãe, e é afastado até da companheira que lhe dava um falso amor, para viver no total isolamento de pedra das clínicas hospitalares.

O quarto capítulo, intitulado “Segundo dia da festa: a véspera da minha morte”, é narrado por Diogo, o patriarca da família, que se encontra no leito da morte. Devemos reforçar que os títulos dos capítulos são interessantes porque aproximam a festa que acontece no mundo exterior com a morte do velho que ocorre dentro da casa, tal aproximação é o que permite verificarmos a construção alegórica da ruína familiar, assim como a animalização dos próprios personagens que compõem esse núcleo, como já alertamos anteriormente. Assim, o capítulo tem início com a demonstração de mais uma face brutal do tio abusador que administrava as terras sob comando de Diogo:

Abri os olhos e o meu genro espiolhava-me a escrivantina, rasgava os papéis das gavetas, afastava as acções atadas com elásticos em caixas de lata, pisava os rolos de cartas, rebentava o fecho do diário onde eu nunca escrevo assuntos de negócios, separava documentos, forçava-me o cofre, agora sem as caretas de cerimoniosa obediência do costume [...] e eu pensei que se não me achasse tão fraco o educava à chibata como se educam as perdigueiras e os filhos, lhe gritava Senta e ele parado no tapete, a chiar achatado de pavor, em vez de lançar o diário, com toda a força, contra a mesinha dos remédios trambulhando frascos, e me segurar as abas do pijama, nariz com nariz, Onde escondeste o testamento, velho de um cabrão, em que filho da puta de buraco o enfiaste? E não só ele mas a minha filha também, a procurar na cómoda, no armário, por debaixo do colchão da cama, a revirar objetos, a entornar cuecas, a amarrotar gravatas (ANTUNES, 1986, p. 165).

Essa caracterização dos personagens comparados a animais funciona como um instrumento para revelar a mais crua face dos interesses individualistas e egoístas que cercam cada membro da família. O tio, que além de abusar de todas as mulheres da família e ser um agregado da casa, aproveita-se também da situação de fragilidade física do patriarca para que possa lhe tomar o que ainda lhe resta. Porém, para além do agregado, há também a presença da filha em busca do seu testamento. Essa busca desesperada pelo documento, antes mesmo da morte do pai e em frente a ele, faz-nos entrever uma cena do completo alheamento e distanciamento afetivo que compõem os laços familiares.

No leito de morte, Diogo é privado de qualquer paz, na sua mente surgem alguns delírios que nos trazem cenas embaralhadas, entre a visita do médico, o desespero da filha

e do genro em busca do testamento, o filho perturbado entretido com seus carris a imaginar trens, tudo isso compondo a confusão mental dos últimos momentos de vida do patriarca:

Trinta e oito e nove, anunciou o médico numa voz de pregoeiro, há por aí algum antibiótico decente? Por ordem do Ministério dos Transportes, avisou o meu filho a apitar a corneta, proceder-se-á sem demora à construção de uma grande gare central, cheia de luzes, sob a cama do pai. Nada, disse o meu genro, só as cartas estúpidas e, papel cor-de-rosa, com passarinhos nos cantos, que a mulher lhe escrevia há um século, de Vendas Novas, quando se namoravam. Oficinas, sala de espera, nove linhas, um restaurante-bar, disse o meu filho a atropelar o doutor, encomendam-se os murais da entrada a um artista estrangeiro, coloca-se um repuxo de mármore no átrio, mas nesse momento eu já estava com o feitor, de dois canos nas unhas[...] O feitor desatou a correr e extraiu dos arbustos, nu, com o meu genro ainda pegado ao ventre, o animal incompreensível da minha filha mongoloide, excrescência do meu corpo, certeza da minha miséria, vergonha do meu sangue, que se devia ter escapado, do quarto onde a fechavam, a fim de vaguear, suja de lama, entre as rãs e os sapos da margem, e que cobria o rosto com as mãos para se defender do primeiro, furioso, desesperado golpe de chibata (ANTUNES, 1986, p. 167-168).

Estamos diante de um discurso desordenado, em que se falta uma lógica sequencial, porém, ele consegue ser repleto de sentido quando se avalia o aspecto psicológico de alguém que está na cama a delirar de febre e prestes a morrer, de modo que cada cena se constitui como um despertar, cujos recortes são feitos a partir da vigília e do sono. Temos aqui o ritmo da agonizante espera da morte, com a junção das imagens que compõem o atordoado momento presente com lembranças também desconcertantes do passado.

A imagem da filha deficiente intelectual sendo abusada pelo genro, recebendo depois uma agressão que deveria ter sido direcionada a ele, é um reflexo de como Diogo lidava com as relações dentro de casa e de como os comportamentos “imorais” são resolvidos. Diante de tudo, a aberração ainda continua a ser a filha, motivo de vergonha para o pai, por isso mesmo permanece trancada no quarto, enquanto o genro continua abrigado e protegido na casa, dono da confiança de negócios do senhor engenheiro.

Outro ponto que ganha importância no capítulo de Diogo é o seu passado e a forma como ele se encontra e se casa com sua esposa, Adelina. Tal relação se inicia por sugestão do seu irmão, tenente do exército, que lhe mostra uma foto da mulher, e o incentiva a se casar com ela:

Topa-me só o cabelo, topa-me só o pescoço, topa-me só os ombros, sossega que no domingo, à saída da missa, já ta mostro, e eu admirado com tanta generosidade, tanta propaganda, até vir a saber, passados anos, que haviam fornicado, meses a fio, um com o outro, de pé, encostados ao piano, nos bailes e comemorações do regimento, cada qual com o seu bolo ou o seu copo na mão, a polvilharem-se de farinha, com as nádegas dela a tocarem uma sonata

ofegante nas teclas, e que continuaram a fornicar, mesmo após o nosso casamento, até uma granada explodir durante a instrução e o meu mano e mais oito soldados subirem vinte metros num magnífico fogo-de-artifício de ossos, de dentes, de vísceras desfeitas e de botões doirados (ANTUNES, 1986, p. 183).

Assim, entendemos que o casamento é feito de puros arranjos e inexistente qualquer elo entre os dois para que a união aconteça, tendo em vista que, após a missa referida, Diogo trata somente com os pais de Adelina e nunca com ela. Seu interesse pela moça é antes pelo fato de ela ser herdeira de uma família rica do que por algum apreço sentimental. Entendemos, desse modo, que a relação de Adelina com Diogo nunca foi feita de um amor verdadeiro, mas de negociações convenientes para os familiares e de acordos pessoais que permitissem os encontros às escondidas dela com o cunhado. Diante dessas condições, quando fica sem a presença do cunhado, Adelina se cansa definitivamente da vida conjugal com Diogo e decide abandoná-lo por não suportar mais suas brutalidades:

Ou ter educado à chibata, isso sim, a minha mulher, que não morreu como as pessoas pensam, ou fingem que pensam, ou dizem que pensam, mas que se foi embora há tanto tempo que o não sei contar, três ou quatro anos depois de a mongoloide nascer e começar a grunhir de compartimento em compartimento o seu desconcerto de macaco triste, a minha mulher que encontrei a fazer as malas e a arrumar as chapeleiras ao voltar das perdizes em Montemor[...] a minha mulher fechava lenços e casacos nos baús, reunia as escovas, os cabides e as bisnagas dos cosméticos, e eu, sempre com aquele pedaço de coxa na ideia, olhava-a como um rafeiro com cio olha o traseiro de uma cadela na praça, via-lhe o cabelo sem ganchos, a saia em desordem, a canela mordida até ao osso, e então obriguei-a a estender-se no tapete, de ventre para cima, e larguei o relógio dos anjinhos de bronze para lhes separar as pernas, rindo das suas exclamações, dos seus protestos e dos seus murmúrios insignificantes de mulher, e no momento em que a penetrava, castigando-a com um tabefe pelos seus beliscões nas minhas costas e pela sua incansável resistência de enguia, recusando a minha língua, as minhas carícias e o meu ansioso peso de homem no seu peito, ela apanhou o relógio de mostrador quebrado e eu vi os dedos que seguravam a base de mármore aumentarem de tamanho, vi o braço no ar, vi a sua repentina careta de vingança, vi os ponteiros aproximarem-se na lenta rapidez das catástrofes, e logo a seguir um gosto diferente na boca, as pupilas perdidas, uma inércia inesperada, uma fraqueza de criança nos músculos, e ela que se livrava de mim (ANTUNES, p. 170 e 176).

Vemos que Diogo trata sua esposa como sua propriedade sexual e matrimonial e, nesse sentido, espera que ela mantenha a sujeição a ele sob qualquer circunstância. Daí que se dá a tentativa de impedimento da saída da mulher de casa, inicialmente, com a ordem para que sua cadela perdigueira a agarre, depois com a ameaça de atirar com a espingarda de caça no seu rosto e, por fim, com a tentativa de estupro. Mais uma vez a animalização aparece para comparar os comportamentos sexuais dos personagens com os dos animais que não têm controle sobre suas vontades. Independentemente da situação de

rompimento, do ódio da mulher e de sua clara negação ao ato, Diogo só enxerga o que lhe desperta prazer (as coxas) e vai em busca de se satisfazer a qualquer custo, tratando-a, no fim das contas, como uma de suas caças.

Do abandono da mulher e da relação extraconjugal com o irmão, Diogo, ao encerrar sua narrativa e se aproximar do seu próprio fim, constata

E eu pensei Os filhos educam-se à chibata, principalmente se temos quase a certeza de que não são nossos. [...] a lembrar-me do desgosto da minha mulher quando o meu irmão morreu, do velório com muitos sujeitos fardados numa sala acanhada, da lentidão do enterro pelo Alentejo fora, de oliveira em oliveira e de taberna em taberna, enquanto o meu genro me exigia o que eu gastara anos a fio nos casinos e nos andares de pegas de Lisboa, me arremessava do colchão e eu ficava estendido, em pijama, no soalho, com o saco da algália a pigar entre as pernas, rente às baratas, às formigas, aos chinelos, e ao meu filho que colocava amorosamente uma locomotiva nas calhas, junto à estação da arrastadeira, fazendo, com as bochechas Tchuc tchuc tchuc, num vendaval de cuspo (ANTUNES, 1986, p. 179).

Esse é o pensamento recorrente de Diogo, o de educar e obrigar as pessoas, sejam filhos, esposa, genros, animais e funcionários por meio da chibata. Por isso, ele se lamenta no fim da sua vida em assistir às cenas que presencia em torno do seu leito, mas leva consigo até a sua morte a plena convicção de que a única solução milagrosa para a sua casa seria ter condicionado melhor a todos por meio da violência.

No último capítulo, temos a tessitura de várias vozes narrativas que compõem seus subcapítulos. O primeiro deles é composto pela narrativa da filha de Rodrigo, fruto do seu relacionamento incestuoso com a filha deficiente intelectual de Diogo. A moça recebe a visita do pai, que busca pela deficiente intelectual para que ela possa assinar os documentos referentes à herança da família. Caso consiga tal assinatura, ele poderia receber uma quantia suficiente para conseguir fugir rumo à Espanha e se livrar dos comunistas que lhe assombram.

Conforme avançamos a leitura do capítulo, entendemos que Rodrigo consegue gerar um asco ainda maior no seu leitor, pois não bastasse tudo o que foi capaz de fazer com as mulheres da família, ele ainda conseguiu destruir a vida de sua própria filha, ao também manter relações sexuais com ela e engravidá-la:

Como é que eu pude e como é que minha mãe pôde, mesmo aparentando-se a um macaco, mesmo sem falar, mesmo mongoloide, como é que pudemos âmbas parir dele, como é que a mulher do meu tio pôde, como é que minha tia pode ainda? Uma azinheira encostava-se à fachada da casa e eu pensei Toda vila conhece que sou filha dele e que tenho uma filha dele no meu quarto (ANTUNES, 1986, p. 189).

Não podia ser diferente e não o é, Rodrigo é indiferente à filha e a trata com violência como se fosse uma desconhecida, assim como tem total desinteresse pela filha

dos dois. Seu único interesse na visita é angariar a assinatura dos papéis e assim liberar a sua parte da herança. Seus interesses pessoais são o que importam a todo o momento e se sobrepõem a qualquer tipo de laço.

O próximo subcapítulo é narrado pelo escrivão que é arrastado por Rodrigo até a casa de Diogo para colher as assinaturas de todos os herdeiros e, assim, passar o que restou de dinheiro para ele fugir até a Espanha. É através da avaliação do escrivão que constatamos, de fato, que junto da falência moral, já há muito perdida ou nunca pertencente, a família também se encontra em falência financeira junto com a decrepitude de Diogo:

Esse sim que foi rico, ou corre que foi rico, na época em que nenhum de nós era nascido, e manteve até adoecer uma aparência de abastança à custa de mil e uma cambalhotas legais e ilegais, prorrogando prazos, adiando letras, negociando compromissos com os credores, ao mesmo tempo que gastava em Lisboa o que não tinha, vendendo duas vezes o mesmo monte ou três o mesmo prédio de habitar, e inventando, se necessário, outras terras e outros prédios, numa ginástica confusa, e eficaz que acabava por jogar pessoas contra pessoas, bancos contra bancos, porque todos se consideravam com direito a nada num país onde nada é o que geralmente se possui (ANTUNES, 1986, p. 199).

O escrivão denuncia, então, que Diogo só conseguiu enriquecer porque foi corrupto e trapaceiro. Ao mesmo tempo, o escrivão também dirige sua crítica ao país em que mora, local em que as pessoas também não têm direito a nada, desamparadas por um governo tão alheio aos seus cidadãos que os poucos no comando enriqueciam às custas da pobreza honrada da maioria. No fim da vida de Diogo, que coincide com o fim do Regime e a queda do poder, a família constata que só lhe sobraram dívidas:

- Dívidas. Dívidas. Dívidas. Dívidas e nós os dois responsáveis por elas, disse a criatura a mostrar parágrafos após parágrafos com a unha indignada do mínimo. Conseguiu tornar-nos a ambos milionários de hipotecas. [...] Tudo gasto nos casinos, tudo gasto nas casas de passe, tudo gasto nos hospitais e nos médicos com os dois filhos imbecis, disse a criatura a encolher os ombros. Nem que chegue para o enterro deve haver. Por mim, que apodreça lá em cima, no esconso: daqui a dois ou três dias há-de empestar a vila toda com as feridas das costas e das pernas, e as moscas e as lagartas da barriga (ANTUNES, 1986, p. 210).

A falência da família, dos donos do poder, do Regime, faz vir à tona toda a podridão de que era construída a riqueza dos meios ilícitos. A sugestão de abandono de Diogo no leito de morte é metonímica do abandono de muitos líderes que estavam no poder do país. Como representação dessa deterioração, temos a composição imagética para representar a ruína da casa enquanto um espaço que simboliza o fim também daqueles que nela habitam:

Não são só as fissuras, pensei eu, a podridão do mobiliário e das vigas do tecto, os quadros que se agitam quando andamos, este silêncio de ferrugem por detrás

das palavras: são as fendas nos rostos das pessoas, o caruncho dos músculos da gente e nas raízes ossificadas da figueira[...] não só as fissuras e a podridão da mobília mas a quietude cadaverosa da saleta, a amarelidão do ar, os sons do exterior que furam a cartolina do cimento e dos tijolos (ANTUNES, 1986, p. 204-205).

Além disso, cabe-nos chamar atenção para alguns aspectos da mito-poética que são desenvolvidos no livro, tal qual podemos observar neste subcapítulo, a presença do recurso rítmico, utilizado em diferentes momentos nessa obra e em outras de Lobo Antunes, por meio da repetição de expressões. É assim que temos o pensamento do escrivão a dizer “Não têm dinheiro. Não têm dinheiro. Já não tem dinheiro” (ANTUNES, 1986, p. 199); “Não têm dinheiro. Não têm dinheiro. Já não têm dinheiro” (ANTUNES, 1986, p. 199-200); “Não tem dinheiro. Já não têm dinheiro[...] Não voltarão a ter dinheiro” (ANTUNES, 1986, p. 201). Essa construção paralelística faz reforçar justamente o fim daquela hegemonia e escancara, portanto, a necessidade de que todos os seus membros encarem que nada do poder de outrora restou. De modo similar, é o que Lobo Antunes faz, narrativa após narrativa, com os mitos ideológicos de Portugal. Ao revelar repetida e incisivamente suas fragilidades, ele obriga que os portugueses reconheçam que a mentalidade ideológica construída e mantida por décadas se exauriu.

Outra construção importante observada nessa obra está localizada na alegoria, que surge a partir da combinação entre a festa e a morte do touro, com a ruína familiar e a morte do seu patriarca. Como representativo disso, temos, no penúltimo subcapítulo, a narrativa do médico cuidador do senhor engenheiro. Tal profissional também atende aos pacientes feridos no dia da festa de Monsaraz. Não por acaso, a identificação entre a figura do velho patriarca e a figura do touro que será morto ao fim da festa se intensifica discursivamente nesse subcapítulo, de modo que a referência ao pai e ao touro se confundem e ocupam o mesmo espaço dentro dos períodos construídos:

Senti o coração do velho bater suavemente, como uma pequena membrana contrátil, na ponta dos meus dedos, e vi que até de lhe cortarem as unhas tinham medo, medo como de tocar no touro apesar do prémio que a vila oferecia a quem o agarrasse na arena, medo de um homem e de um animal que se preparavam para assassinar, de forma que quando extraí da maleta um tubo de borracha para lhe atar o braço e encontrar a veia, lhe laçaram, de fora da arena, um dos chifres, e o puxaram para as trincheiras a fim de lhe laçar o outro, um bicho corrido dez ou quinze vezes, pelo menos, de pijama aberto, a respirar, de tempos a tempos, resfôlegos irregulares e fundos como o vento, e a filha, não a mongoloide, claro, a casada com o procurador que procurava sobretudo as nádegas das mulheres dos ganhões, introduziu a manga sob a colcha e mostrou-me o saco transparente da algália: Veja-me só o chá que ele entornou no bacio, senhor doutor [...] O genro agarrou numa faca e apunhalou o velho num dos ombros, o meu pai aplaudia, a filha tirou-me a seringa das mãos e cravou-a com toda a força no pescoço do doente, um dos perdigueiros uivou angustiado na sala, o chefe de estação enterrou-lhe a chave de parafusos no

umbigo, o touro, vomitando sangue por dezenas de bocas, tentava escapar das cordas, das facas, das navalhas, das foices, submergia-se sob metais rápidos que luziam, sob gritos, sob berros, sob as gargalhadas, sob os arrotos e guinchos de triunfo, ajoelhou, tombou de lado e o neto pequeno decepou-lhe uma das orelhas com a tesoura da mãe e mostrou-a à praça que lhe acenava os lenços, os bonés, os chapeirões de palha. Está morto, disse eu à família a compor a gola do pijama do velho, a arrecadar os instrumentos, a preparar-me para abandonar o quarto, descer as escadas, enfrentar os perdigueiros, tornar a Reguengos na ambulância do hospital. Está morto, disse eu, arrastem-no da arena pelos cabos que lhe seguram os cornos, amarrem-lhe as patas e levem-no e dividam-lhe a carne e vendam-na no talho, podem embebedar-se dois ou três dias com o dinheiro do finado, esse bicho enteiriçado e grosso, sem majestade alguma, que sangrava e que sangrava ainda. (ANTUNES, 1986, p. 236-237).

A morte do touro a facadas pelas pessoas que participaram da festa se equipara à morte do patriarca que, antes mesmo de falecer, tem tudo que lhe sobra tirado enquanto agoniza à espera de sua morte. As pessoas que esfaqueiam o touro cruelmente, numa alegria inexplicável de quem antes havia sofrido seus coices, estão simbolizadas nas figuras da neta, da filha, do genro, do Francisco, da incapaz e do filho obcecado pelos trens, todos a representarem o adoecimento total daquela casa.

Assim como a morte do touro não tem sentido e as pessoas se divertem, berram e se aglomeram enquanto lhe apunham, o médico vê o velho na cama sendo retalhado pelos familiares, numa busca também sem sentido, por uma herança que é inexistente ou somente composta por dívidas. O seu fim é tão agonizante quanto é o do touro. O recurso estilístico da fusão de imagens da festa e da morte do touro com a da fase terminal e da morte do velho é construída, como explicamos aqui, ao longo de todo o romance, formando uma grande alegoria que ganha seu auge nesse capítulo em que, de fato, nos parece estarmos diante da morte de um só, aplaudida e esperada por todos.

Por fim, o último subcapítulo, que também constitui a última parte do livro, é narrado por Rodrigo, o tio abusador, que no final da vida do engenheiro e com a queda do Estado Novo, sente-se ameaçado por comunistas que invadiriam o país, tomariam suas casas, abusariam de suas mulheres e degolariam suas cabeças. Tal medo fantasioso é um representativo do que a própria elite portuguesa temia com a queda do Regime. Daí que inicia sua narrativa decidindo fugir para a Espanha com os outros membros da casa, mas antes, numa espécie de alucinação, decide matar os fiéis perdigueiros do engenheiro para que os comunistas não os colocassem a procurar o rastro da família

porque os comunistas haviam com certeza de aproveitá-los para nos encontrar o rastro, haviam de atravessar o Guadiana e entrar Espanha adentro, se necessário fosse, pelo prazer de nos encostar a um pano de muro e dispararem, vociferando as blasfêmias do costume contra nós, Viva o aborto, Viva a

revolução, abaixo os ricos, e a gente, sem um escudo no bolso, pisados na agonia, pelas suas botas e ganhões (ANTUNES, 1986, p. 239).

Essa imagem pictórica dos comunistas, como monstros, fazia parte de um imaginário coletivo sustentado pela falência econômica que muitos dessa elite passariam a sofrer com a queda do Regime, pois as vantagens e os privilégios se perderiam com a retomada da participação popular nas decisões político-administrativas do país.

Da mesma forma, vale a pena também observar quão ironicamente é construído o discurso do tio imoral, incestuoso, acomodado com os ganhos sem trabalho, que se mostra preocupado com os comunistas, pois os considera contrários aos valores morais da família, da Igreja e da Pátria.

Essa obsessão pela presença dos comunistas vai deixando Rodrigo perturbado e com uma sensação de perseguição dentro da própria casa, pois acredita que o feitor, que mal compreende o sentido do termo, é um deles:

-Andas fartinho de saber que daqui a uma ou duas horas, o máximo, os teus amigos ateus chegam à vila. Mostra-lhes bem onde era a nossa casa ou vão empalar toda a gente com as foices e os ancinhos? Civis e tropas misturados, recebendo directrizes da Embaixada russa, da Embaixada cubana, e desses nojentos oficiais barbudos da Revolução[...] -Eu compreendo lá de que é que o senhor doutor está a falar, disse o homem a coçar a boina, perplexo. Cubanos? Quem são esses cubanos? (ANTUNES, 1986, p. 244-245).

No fim, golpeado pelo feitor, que se irrita com a matança dos perdigueiros e com a ameaça de ele mesmo ser assassinado, Rodrigo fica sozinho na casa, enquanto o restante da família foge para a Espanha, sendo que a única pessoa que permanece para resgatá-lo é Lurdes, a mãe de Ana:

a filha do feitor, a que casou com o idiota do meu cunhado dos comboios, vestida de luto, a apertar o casaco na barriga, entreabriu a porta, e não havia nenhum quadro nas paredes, nenhuma prata nos armários, nenhuma porcelana no mármore das cómodas. Tinham arredado uma estante para esvaziar o cofre. Um cálice tombado na cristaleira sem copos estilhaçava em mil cores o candeeiro no tecto: - Foram todos há que tempos para Espanha, disse a mulher baixinho, como que a desculpar-se, no tímido e hesitante murmúrio humilde do costume, a ajudar-me a subir para o sofá de couro, defronte da televisão apagada. E passou-me pela cabeça que podia precisar de mim (ANTUNES, 1986, p. 249).

Afinal de contas, quando retorna para o interior da casa, Rodrigo constata que quem assalta a propriedade não são os comunistas, mas os próprios membros familiares, ao levarem o que podem na fuga para Espanha, como se já não bastasse o que tinham conseguido de modo ilegal com as trapaças do pai enquanto vivo.

Assim, concluímos que, é claro, os comunistas não vieram para lhe decepar a cabeça e lhes assaltar a casa, não passavam senão por um medo instigado pelo regime que

manipulava o coletivo. Ora, foi assim que, desse terror imaginário, permitiu-se a ascensão de um líder forte com ideologias de extrema direita, bem como sua permanência no poder por mais de trinta anos.

4.3 *As naus* (1988)

No romance *As Naus*, temos uma narrativa que não é estruturalmente dividida em capítulos, mas, sim, em partes que são narradas por diversos personagens. Assim como ocorre em outros livros do autor, a única divisão gráfica que marca a separação entre essas partes está no espaçamento existente entre o término de uma seção e o início da próxima. Dos romances aqui analisados, este é o mais paródico de todos, pois trará a todo momento personagens famosos relacionados, de variadas formas, à história de Portugal, tais como Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama.

Outro aspecto sobre a composição do romance está no jogo temporal que se constitui como recurso narrativo fundamental para esta obra de Lobo Antunes. Basicamente, um Portugal remoto de séculos passados (XV, XVI, XVII, XVIII) e um Portugal moderno (século XX) se cruzam e se entrelaçam através das vidas das personagens que acompanhamos. Assim, as figuras históricas, que pertencem originalmente aos séculos passados, habitam entre esses dois tempos e entre esses dois espaços (Portugal de outrora e Portugal de tempos atuais). Essa alternância temporal pode ser observada, inclusive, a nível linguístico quando se analisa a grafia de palavras, tal como “Lixboa”, que nos reporta a um modo de escrita da Língua Portuguesa arcaica

A alternância temporal, que se constrói a partir de uma aproximação perturbadora (adiante se mostrará que a distância de tais séculos parece, no universo do romance, ser só de alguns anos), tem sentido de ser para evidenciar o que pouco mudou de um Portugal Imperial para um Portugal Pós-Salazar e Pós-Guerra Colonial. Além disso, ela destaca, ao mesmo tempo, que as mudanças que existiram deram-se para piorar a situação do país e do seu povo.

Logo no início do livro, temos a narração de Pedro Álvares, que tem memórias de vinte anos atrás, quando partiu de Lisboa rumo a Angola. Para localizarmos de onde partem suas lembranças, temos de atentar para a alusão, inicialmente, a um espaço do século XVI, o Hospital de São José e para a referência a um encontro com uma figura do século XVIII, Gomes Freire. As referências aqui são importantes e não podem ser consideradas apenas como plano de fundo para o enredo porque são elas que nos situam, durante todo o livro, acerca do espaço e do tempo da história narrativa, que rapidamente se altera ao longo das páginas. A referência a Gomes Freire, um general português da Legião Portuguesa napoleônica do século XVIII e ao hospital São José, cuja fundação se dá no século XVI, faz pensar que não estamos diante de uma Lisboa atual, e já nos alerta

para o fato de que se trata de uma narrativa cuja flutuação temporal está em seu cerne e que tende a se acentuar conforme progredimos na leitura.

O narrador ainda segue descrevendo os locais por onde passa, revelando espaços lusitanos emblemáticos: “Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia ‘Jerónimos’ esbarramos com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas” (ANTUNES, 2011, p.8). De tal forma que, ao se deparar com o mosteiro de Jerônimos ainda em construção e com a torre de Belém ainda a defender a pátria das invasões castelhanas, dá-nos segurança para pensarmos que a Lisboa de que trata é a do século XVI, mas, imediatamente, retira-nos a certeza por ter o mesmo espaço dividido com petroleiros iraquianos do século XX.

Dando continuidade à narrativa, Pedro Álvares embarca no navio para Angola com seu pai, que morre de escorbuto no trajeto, doença que ganhou exponencial importância com as navegações marítimas no século XVI. Depois de alguns anos em África, ele decide retornar a Portugal por causa da independência de Angola (1975):

desde que a telefonia anunciou a independência de Angola decretada por Sua Majestade, no rescaldo de um motim, durante as cortes de Lixboa, o odor do suor, da diarreia, do medo, quando colávamos em pânico os armários aos caixilhos porque daqui a nada uma coronha desvendar o aparador, daqui a nada uma sapatilha esmaga o tapete a rir-se, daqui a nada o MPLA principia a disparar ao acaso e as nucas estoiram como figos numa pasta de carne branca e de grainhas vermelhas, o que julgaria o Infante se vivo fora (ANTUNES, 2011, p. 11).

Nesse trecho, vemos que após a declaração da independência de Angola feita às pressas e de forma desordenada pelo governo português, motivada pelas revoltas locais, levou o país a um completo caos, marcado pela violência e pela desestrutura social, cultural e política. O Estado Novo, já não mais comandado por Salazar, falecido na época, ainda possuía a figura do ditador, incorporada em Marcello Caetano, que toma suas decisões à revelia de outrem. Essa forma de comando não é diferente nas colônias portuguesas ultramarinas, daí observarmos o pronome de tratamento irônico “Sua Majestade” no trecho acima, pois revela a forma de governo marcada pelas decisões absolutas e arbitrárias do “monarca/ditador” a favor de uma “nobreza/elite oligárquica”.

Com o terror instaurado nas ex-colônias africanas, muitos portugueses, assim como o personagem Pedro Álvares, decidem retornar ao seu país de origem. Nesse retorno, entre seus acompanhantes, vemos as figuras históricas de Camões, Vasco da Gama, Miguel de Cervantes e Miguel de Souza Sepúlveda enfiadas no porão de navios e em poltronas estreitas de aviões para depois serem “despejadas” em terras portuguesas a

procurarem um modo de se reintegrarem à nova ordem do mundo lusitano. Para narrar esse retorno, analisamos a voz narrativa que alterna entre um narrador em terceira pessoa, que observa tal retorno, expondo o que há de mais medíocre na condição da sua volta, e a voz em primeira pessoa, deles próprios, a contarem suas vidas e suas impressões de África e da volta a Portugal.

Porém, o regresso não desperta o encontro da identidade, mas, na verdade, é propulsor para a sensação de fragmentação identitária nos retornados⁶.

Em vez do labiríntico mercado da manhã da partida, a seguir aos palácios das condessas maníacas e aos bares de sombras lúgubres dos estrangeiros anémicos, em vez da praia do Tejo onde erguiam o mosteiro e dos pedreiros talhando o calcário a grandes golpes de maço, em vez dos bois e das mulas das carroças de carga e dos arquitectos a gritarem para os ajudantes endechas parecidas com a fala dos criados dos restaurantes galegos, em vez de vendedeiras de ovos e frangos e pargos doirados e miniaturas de chaminés do Algarve e quinquilharias de latão, em vez da claridade de lágrima das cebolas nos tabuleiros de madeira, dos ardentes poderes ocultos das ciganas que exaltavam as virgens outonais com promessas de amores de vice-reis, em vez das furgonetas da para-brisa azuis dos turistas e das caravelas e dos cargueiros turcos sob a ponte, enxotaram-me para um miserável edifício de cimento com painéis de voos nacionais e internacionais a pulsarem ampolas coloridas ao lado do free shop de uísque [...] Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas diante das quais um grupo de vagabundos, instalado em lonas num baldio, conversava aos gritos à roda de um chibo enfermo (ANTUNES, 2011, p. 9).

Ao regressar, Pedro Álvares encontra em Portugal um lugar tão degradado quanto o que deixara em África após a instauração da Guerra Civil. O alojamento ofertado pelo governo oficial para esses portugueses que vêm de África é completamente perverso e degradado:

Para alojar, de entre os que tornavam de África, aqueles cujos corpos conservavam ainda o cheiro e o murmúrio de larvas dos campos de algodão adormecido que os cães selvagens percorriam no seu trote quimérico, o governo desocupou um hospital de tuberculosos que passaram a tossir nos jardins públicos hemoptises cansadas, e vasou nas enfermarias de muros de cenas de guerra e de actos piedosos, impregnados pelo torpor de morte dos desinfetantes, os colonos que vagavam à deriva, de trouxa sob o braço, nas imediações dos asilos, na mira dos restos de sopa do jantar (ANTUNES, 2011, p. 173).

Nesse sentido, Pedro Álvares procura um residencial para se abrigar, mas esse lugar também está completamente arruinado, assim como as pessoas que o habitam são marginalizadas. Francisco Xavier, que faz referência a um dos mais importantes missionários católicos no Oriente, é um indiano que comanda o local, sendo um completo usurário explorador, pois, mesmo oferecendo as péssimas condições de alojamento aos

⁶ Designação dada aos cidadãos portugueses que, entre 1974 e 1976, após a independência das colónias em África com o fim da ditadura tiveram de voltar para Portugal

que retornam já arruinados, exige um pagamento antecipado de cinco contos pela estadia. Como não possui tal dinheiro disponível no momento, Pedro Álvares é obrigado a submeter a sua esposa africana aos trabalhos servis para pagar sua dívida.

De modo que essa mulher africana que chega a Portugal torna-se imediatamente objetificada por portugueses. Sua história nos revela ainda que no passado ela já tinha sido usada como moeda de troca em África: “a minha mulher, trinta e um anos e sete meses mais nova do que eu, trocada ao meu compadre por um bilhete de avião para Lisboa: Ficas com ela e a mobília e dás-me o papelinho da passagem” (ANTUNES, 2011, p. 30). Algumas questões são simbólicas nessa troca: o fato de ela ser mulher e africana torna-a inferior na visão do homem europeu que a via como propriedade e submissa às suas vontades e aos seus interesses. Tal posse arbitrária e abusiva, como a história nos conta, é comum na relação entre colonizador e nativos, justificada, majoritariamente, pelo mito de que Portugal e os portugueses tinham a missão civilizatória como um dom inquestionável justamente pela sua cultura e etnias serem consideradas superiores às encontradas nas terras ultramarinas.

Outra figura que vamos acompanhar nesse enredo é Luís da Gama (mistura do célebre poeta Luís de Camões com o navegador Vasco da Gama, personalidade histórica central para o poema épico de *Os Lusíadas*), que vive uma triste e medíocre espera no porto de Portugal. Seu pai morrera ainda em terras africanas pouco antes de retornarem a Portugal e, para não abandonar seu corpo por lá, o filho resolve trazê-lo consigo até a Europa dentro do porão do navio. Não fosse esse deslocamento o suficiente para degradá-lo, quando chega a Portugal, tem de ficar aguardando o restante da sua bagagem que foi extraviada. Por não ter dinheiro para o sepultamento do pai, a espera de seus pertences se dá junto ao caixão e se estende por longos e miseráveis dias:

Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte. [...] Em África, ao contrário daqui, o meu nariz palpava os odores e alegrava-se, as pernas conheciam os lugares de caminhar, as mãos aprendiam com facilidade os objetos, respirava-se um ar mais limpo do que panos de igreja, até a guerra civil dar um tiro no velho, me encafiar com o reformado e o maneta dos moinhos num porão de navio, e os perfumes e os rumores das trevas se me tornarem estrangeiros porque ignoro esta cidade, porque ignoro estas travessas e as suas sombras ilusórias, porque apenas soletro o porto e as traineiras, presentes de dia e ausentes de noite, sem contar os corvos e as gaivotas excitadas pelo relento do defunto, debicando o crucifixo à procura da carne podre oculta no túmulo de verniz (ANTUNES, 2011, p. 15 e 21).

Nesse trecho, temos o conflito, novamente, como fator disruptivo da ordem até então instaurada em África. Percebemos que a guerra é a responsável pela morte de seu

pai, bem como o fator determinante para sua viagem rumo a Lisboa, uma cidade que não mais conhece e na qual não se reconhece, pondo à vista mais um personagem que terá de encarar a fragmentação da sua identidade nesse retorno.

Depois de longas semanas numa esperança insistente, Luís da Gama percebe que o restante de seus pertences não lhe será entregue e, assim, cansado de esperar em cima do caixão do pai, decide caminhar por Lisboa a fim de encontrar uma solução para o sepultamento do genitor. Desse modo, vai caminhando por Lisboa e mostrando ao leitor uma cidade marcada pelo seu desencanto, como se nota nesse trecho:

nunca pensei que Lixboa fosse este dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos de eléctricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessuras gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurados no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões (ANTUNES, 2011, p. 67).

Lobo Antunes faz um jogo irônico com essa descrição desencantada de Portugal como espaço de chegada das personagens históricas que vamos acompanhar ao longo da narrativa, que representa, já pelo seu mote, uma grande paródia da epopeia camonianiana. Essa ironia está firmada no fato de que, como afirma António Candido (2011), é comum que os heróis de epopeias, ainda que coletivos, encontrem um espaço digno de seus importantes feitos:

O jardim de delícias, o lugar maravilhoso, é um elemento constitutivo da estrutura das epopeias, servindo para contrastar os trabalhos da vida com a promessa ou miragem do ideal. É a Ilha dos Amores, em *Os lusíadas*; o jardim de Armida, ou a vida entre os pastores, na *Jerusalém libertada*; o paraíso bíblico, em Milton; o paraíso à moda brasileira, no céu do Assunção, de frei São Carlos (CÂNDIDO, 2011, p. 184-185).

Assim, o contrastante ambiente da imaginação de Luís da Gama com a realidade desafortunada gera, ao mesmo tempo, um riso pelo oposto dos lugares comumente descritos nos poemas épicos, bem como uma ambiguidade no interior da narrativa, já que não sabemos se a descrição espacial está tomada por uma distorção da própria interioridade da personagem ou se, de fato, as aparências da terras lusitanas estão marcadas pela degradação ignorada por aqueles que estavam distantes, em África, há tantos anos longe da pátria.

Luís da Gama segue no seu périplo com os restos do seu pai até que encontra Garcia da Orta (referência ao médico botânico português que viveu na Índia e lá se tornou amigo de Camões), que demonstra interesse em comprar a urna com o cadáver a fim de

transformá-lo em adubo. Por mais absurda que pareça a proposta, Luís, por não ter uma opção viável de enterro para seu genitor, acabar por aceitar: “O homem de nome Luís recebeu uma cama na Rua do Norte em troca da garrafa de leite com o cadáver do pai” (ANTUNES, 2011, p. 118).

Nesse espaço degradado é que Luís da Gama acaba esquecido na garagem de um bar, onde começa a escrever seu poema

O empregado da esplanada, esquecido da esferográfica e do bloco das somas, levantou-se como um harmónio se desdobra e enfiou-se de viés numa espécie de arrecadação ou de cozinha: Aposto que vai apagar as luzes, pensei eu, aposto que vai trancar tudo agora que os franceses chegaram, correr as aldabras, verificas os fechos, partir, abandonar-me a mim e ao cego nesta garagem de ecos e vapores. Então afastei a garrafa de água das Pedras para um canto da mesa, agarrei na caneta e no caderno do criado sem ossos, sacudi-me melhor na cadeira, apoiei o cotovelo esquerdo no tampo, e de ponta da língua de fora e sobranceiras unidas de esforço, comecei a primeira oitava heroica do poema (ANTUNES, 2011, p. 70-71).

Vale notar que, além da ironia, chave-mestra do conjunto da obra aqui estudado, o jogo da ambiguidade e das incertezas é a carta da qual Lobo Antunes nunca abre mão nessa narrativa. Deduzimos, por meio da descrição do tipo de verso e pelo personagem que acompanhamos, tratar-se de uma referência à escrita do maior poema épico português, *Os lusíadas*, originalmente escrito por Luís de Camões, composto em oitavas heroicas e que traz, como ação principal, a descoberta do caminho para as Índias, feita por Vasco da Gama. Em *As naus*, a escrita do poema é irônica, pois se no século XVI Camões nos cantava os feitos heroicos das descobertas ultramarinas realizadas pelo povo português em busca da conquista de expansão do seu império, no século XX Luís da Gama está diante das ruínas da sua imaginação sobre Lisboa e da sua própria decadência, já que está há semanas sem abrigo, sem comida, sem cuidados de forma geral, ofereceu um sepultamento deplorável para seu pai e está sem rumo definitivo para seguir.

Se a história nos conta a ida dos navegadores, o seu sucesso e a sua glória, as narrativas Pós-Revolução dos Cravos nos apresentam a volta dos retornados e o seu problemático reencontro com a nação Portuguesa, seus costumes, seus desajustes econômicos, sociais e identitários.

Nesse sentido é que, na seção seguinte, Pedro Álvares volta a ser o narrador para detalhar em que contexto se deu sua retirada e da esposa de Bissau. Em primeiro lugar, houve a notícia da queda do governo português e de suas consequências para os portugueses instalados em África:

Uma noite escutaram por acaso na telefonia, num vendaval de assobios, a revolução de Lixboa, notícias, comunicados, marchas militares, a prisão do governo, canções desconhecidas, e no dia imediato a tropa parecia menos

crispada, os bombardeamentos rarearam, pretos de óculos flamejantes e camisas de feriados instalaram-se nas esplanadas e nos lagos no lugar dos brancos. Convocaram-nos para uma reunião no Cine-Theatro das zarzuelas estafadas e das récitas dos bombeiros, onde um coronel de artilharia, com uma tripla fita de condecorações na clavícula, subiu ao palco em cujo fosso a orquestras desafinou entusiasticamente o hino, e lhes ofereceu de mão beijada, numa generosidade inexplicável, a possibilidade gratuita de retornar a Portugal. [...] Corrida uma semana voltaram a convoca-los para o Cine-Theatro e garantiram-lhes passagens para o reyno depois de horas de explicações confusas, no decurso das quais três majores em uniforme de combate, postados atrás de uma mesa com o escudo da nação, berraram discursos veementes acerca do fascismo que nos matou ao sol da frigideira do campo de concentração do Tarrafal, da censura eclesiástica da polícia que degolou tantas das nossas obras-primas nas tipografias mas recônditas, do colonialismo que até o Papa condenou no discurso de encerramento do Sétimo Congresso dos Esperantistas Cristãos com as palavras consternadas da nossa preocupação apostólica (ANTUNES, 2011, p. 37-38).

Cabe, inicialmente, notar a alternância das vozes narrativas entre a primeira pessoa, na figura de Pedro Álvares, que comparece ao Cine-theatro pela primeira vez, e a terceira pessoa que o acompanha e da qual emanará fortes críticas ao Estado Novo, ao falar do fascismo, ao mencionar o campo de concentração em Tarrafal, no qual ficavam presos vários dos perseguidos políticos do Regime, e ao fazer referência à censura, à livre manifestação de pensamento e ao colonialismo.

De certo modo, essa alternância desnuda as intenções dos militares em retirada das colônias e a oferta de retorno aos portugueses em África estabelecidos. Também é de valia notar como a Revolução dos Cravos influencia muito direta e imediatamente as tropas portuguesas no combate em terras portuguesas. Apesar de lhes conceder independência, a evasão apressada das tropas europeias das colônias africanas dá espaço para o conflito de grupos radicais armados, que brutalmente disputam o poder dessas localidades. Daí que, mesmo após a saída do invasor português, os africanos não podem reencontrar seu país originário:

Bissau despovoava-se de brancos e o início da estação de chuvas encontrou-os sem saber o que fazer numa terra de selvagens triunfais que estilhaçavam à metralhadora os postigos das fachadas[...]a esposa, de costas para ele, anunciou-lhe na serena voz habitual com que enterrara, trinta e oito antes, a filha criança, Já não pertenço aqui. [...]Não somos de parte alguma agora, respondeu o marido a designar o barco coroadado de flâmulas de emblemas reais, do estandarte do almirante Afonso de Albuquerque no topo do mastro principal, custoso de distinguir sobre as cornijas, os guindastes, as gruas e os repuxos de agulhas das palmeiras (ANTUNES, 2011, p. 38 e 40).

A esposa africana percebe já não pertencer ao seu país e, com o estado conflituoso e desarmônico que é deixado pelos portugueses, Pedro Álvares entende, logo na partida, que a volta às terras lusitanas também não será capaz de lhes restituir o pertencimento, o que se comprova com a chegada a Portugal:

Já não pertenço aqui, e pensou que na idade de elefante deles, reformados e sem dinheiro, sem família, sem móveis, dependentes de uma pensãozinha que não lhes entregariam mais, perdida nos escaninhos burocráticos ou nas gavetas do palácio dos pretos, em que mariposas e vespas se multiplicavam no interior dos armários e os fuzilados se afundavam nas dalias dos jardins, nada lhes sobejava para além de si próprios (ANTUNES, 2011, p.45).

Mesmo que tenha regressado ao seu país de origem, Pedro Álvares, assim como muitos outros retornados, tem um enfrentamento problemático com a realidade que o recebe de volta por razões econômicas, sociais, espaciais, culturais e identitárias de forma mais ampla.

Vivendo nessa mesma condição, também no Residencial Apóstolo das Índias, está Diogo Cão, referência a mais um importante navegador do século XV. Essa personagem, nos momentos de embriaguez, recorda-se de um tempo em que navegava e diz a Pedro Álvares:

há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo. Explicava-me a melhor forma de estrangular revoltas de marinheiros, salgar a carne e navegar à bolina e de como era difícil viver nesse árduo tempo de oitavas épicas e de deuses zangados, e eu fingia acredita-lo para não contrariar a susceptibilidade das suas iras de bêbedo, até ao dia em que abriu a mala à minha frente e debaixo das camisas e dos coletes e das cuecas manchadas de vomitado e de borras de vinho, dei com bolorentos mapas antigos e um registro de bordo a desfazer-se (ANTUNES, 2011, p. 47).

A mistura temporal que parece ser desencadeada pelo álcool, na verdade, faz parte de todo jogo discursivo construído por Lobo Antunes ao longo da narrativa, aproximando a decadência de Portugal e dos retornados (tempo presente) à glória passada, conquistada pelos navegadores e colonizadores. O saldo que temos é, evidentemente, o da mediocridade. A ironia de colocar os navegadores da nobreza vivendo em uma espécie de cortiço sob o comando de um negro que vem do oriente é engraçada e amarga ao mesmo tempo, pois contemplamos personagens que compõem a história mítica portuguesa das navegações, da liderança, da superioridade étnica e da supremacia destinada por Deus completamente decadentes. Essa decadência é marcada por memórias, por ilusões e por incompreensões do que foi que se sucedeu a todos eles.

Porém, para além disso, vemos personagens que estão isoladas na própria terra, sem possibilidade de reencontro com o que foram, a não ser por registros velhos e já destruídos pelo tempo, sem o mínimo valor real, e não há chances também de se tornarem alguém, já que nem mesmo possuem condições para se reestabelecerem, como constata Pedro Álvares:

eu reduzido aos meus cálculos de ilhas e aos meus diários inúteis num reyno onde os marinheiros se coçam, desempregados, nas mesas de bilhar, nos

cinemas pornográficos e nas esplanadas dos cafés, à espera que o Infante escreva de Sagres e os mande à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar (ANTUNES, 2011, p. 49).

Quando as nações colonizadas se emancipam, ganham seu direito de ser, assim como a historiografia repensa todo o processo de colonialismo e imperialismo, a força narrativa mítica da glória dos navegadores e da missão divina e evangelizadora da metrópole portuguesa perde sua força, trazendo à tona outras versões menos convenientes sobre os fatos. É assim que, de um modo simbólico, a marginalização de Pedro Álvares, Diogo Cão e outros representa a própria perda do valor narrativo de caráter heroico dado a essas figuras. Por isso, o retorno a Portugal não é positivo:

eu sem jantar, pensou Pedro Álvares Cabral, raios partam a liberdade se a liberdade é isto, quero mas é os meus cabarés de Loanda e as minhas autoras sarnosas de cacimbo, quero os meus musseques de desgraça, quero os meus cheiros de esterqueira de África quando não tinha fome nem vergonha (ANTUNES, 2011, p. 50).

Pedro Álvares, aqui de fato nomeado como Pedro Álvares Cabral, mostra-nos que estar em Portugal é ter vergonha do que se foi e do que se é em nome da Pátria, ao mesmo tempo, essa mesma nação lhe devolve o rancor por meio de uma moradia precária, da exploração de sua mulher, do desemprego e da fome.

Outro português que flagramos no seu retorno a Portugal após a Revolução dos Cravos é Manuel de Souza Sepúlveda, referência ao fidalgo e militar português do século XVI que serviu na Índia. Porém, a figura que flagramos na história de António Lobo Antunes é um português que faz referência a um traficante de diamantes, residente em Malanje:

Manuel de Souza Sepúlveda arrumava então a jóia num sacrário escondido por uma cortina de folhos, e aguardava a sexta-feira em que o amigo inspetor da Pide, maganão de bigode que carregava nos espirituosos, ia jantar lá a casa o coelho habitual, para lhe passar a camanga que o polícia, depois de sumir a sua comissão nas profundas das calças, enviava à Zâmbia por um portador de confiança, e o careca recebia o chequezinho da Holanda ou da Bélgica mal o cascalho tombava na unha de um primo lapidador emigrado em Amsterdão, com loja de ourives no bairro das mulheres de má fama, aboboradas nas suas vitrines como budas de carne (ANTUNES, 2011, p. 54).

Nesse trecho percebemos que a exploração do minério, bem como a sua venda, é feita por meio de um tráfico ilícito que conta com a ajuda de um inspetor da PIDE, a polícia portuguesa que deveria, na verdade, entre outras obrigações, fiscalizar tal tipo de ação. Claro é que tal prática é extremamente danosa para Malanje e seu povo, pois tais mineradores, como o aqui ilustrado, retiram-lhe seu rico recurso a fim de obter um lucro individual e não lhe devolver retorno social algum. Porém, o contrabando aí presente não é novidade em termos de exploração de minérios em colônias portuguesas, haja vista o

que a história nos conta sobre o que aconteceu no Brasil no século XVI, assim como se sucedeu a outras províncias angolanas.

Sabendo da mudança de governo e da revolução em Lisboa, Sepúlveda decide retornar às terras lusitanas e procurar a casa da sua infância, em que agora seu irmão habita. Porém, o reencontro com o familiar o desaponta, assim como a casa, no presente, já não traz o vislumbre das memórias do passado:

Manoel de Souza Sepúlveda acomodou-se à esquina da toalha, numa cadeira de pregos, a arbitrar os insultos, olhando vagamente as portas de caixilhos lilases do aparador, o candeeiro de ferro forjado com teias de aranha nas correntes, as embaciadas emoções de outrora, quando o pai era vivo e presidia às refeições num silêncio de museu. A pretexto de urinar cirandou pelos compartimentos a tropeçar em fios, puxando silhuetas remotas da memória, e por pouco não introduzir o sapato numa ratoeira aberta entre dois armários, com uma côdea de pão empalada num gancho (ANTUNES, 2011, p. 57).

A recepção do irmão é feita completamente sem afetos, como se um estranho ali estivesse, além disso, ao olhar para os detalhes que cercam o espaço em que cresceu, Sepúlveda se dá conta do seu desgaste e abandono. Presenciar tudo isso é incômodo para ele, que prefere fugir do enfrentamento com a realidade. Então, como solução, segue até um apartamento que comprara há 12 anos também em Lisboa, mas, ao chegar lá, encontra uma desagradável surpresa:

Empurrou a fechadura, agarrou de novo na mala, acendeu o interruptor, e deu com cinco ou seis colchões desdobrados no soalho, vultos cobertos por lençóis de morgue, embalagens de conserva, garrafas de vinho e um homem em camisola interior, de farripas desordenadas, a erguer-se descalço no sofá numa indignação proprietária. Mas o que é isto, o que é isto? [...] Chegou agora de África, coitado, não vinha cá há séculos, explorava os camaradas pretinhos, julga que a casa é dele. Isto pertence ao povo, amigo, pertence à gloriosa vanguarda do proletariado, foi ocupada revolucionariamente, percebe?, se for à Câmara encontra lá o meu nome como dono e gerente deste centro de recuperação para doenças da espinha, e ainda o urso tem a lata de me falar em escrituras (ANTUNES, 2011, p. 59 e 62).

Seu apartamento encontra-se ocupado por sem-tetos, que o expulsam de lá, alegando que o imóvel se encontrava abandonado. É irônico pensar que, ao colonizador que ocupa um continente sem respeito aos direitos humanos, culturais e materiais dos nativos, seja-lhe tomado o espaço para o qual poderia voltar na sua própria terra. Manuel de Souza Sepúlveda, de volta da África depois de tanto traficar diamantes, tem um reencontro decepcionante com Portugal, com a sua família e até mesmo com seu lar, pois constata que já não lhe resta coisa alguma “Vou dormir um bocadinho, pensou ele a esconder os tornozelos na areia. Assim como assim já não tenho nada que me possam roubar” (ANTUNES, 2011, p. 64).

Outro personagem que surge no enredo é Francisco Xavier, referência ao santo padroeiro universal das missões, que aqui aparece caracterizado pelo seu notório interesse individualista e econômico e por seu mau-caratismo, numa forte crítica simbólica ao apoio da igreja católica nas “conquistas” ultramarítimas. Ele se casa com a filha adolescente de um comerciante em Angola, por meio da troca de “meia dúzia de notas persuasivas e a notícia de que a Judiciária se interessaria decerto por uns traficozitos de selvagens entre Nampula e a Beira” (ANTUNES, 2011, p. 75). Novamente, a mulher africana surge como um objeto de troca para atender às vontades do homem branco europeu. Assim, sem qualquer valor sentimental imbuído nessa relação, quando sabe das notícias da Revolução, Francisco Xavier a coloca como moeda de troca novamente, e assim a entrega por uma passagem de avião.

Ao chegar a Portugal, ele também tem o mesmo desapontamento que percebemos em todos os personagens:

De início não soube o que fazer num sítio absurdo chamado Lixboa, sem saguins nas praias nem hipopótamos nas banheiras, uma capital, amados filhos, desprovida de tabaco e algodão, mais antiga e mais quieta do que uma tia entrevada, cujos postigos e janelas desciam e trepavam encostas, voltadas, pestanejando chitas, para um ancoradouro de hidroaviões tripulados por Gagos Coutinhos de peliça (ANTUNES, 2011, p. 75).

Aqui temos a decepção novamente acentuada pelo contraste entre imaginário e realidade, já que Lisboa se mostra um lugar inóspito para os que de fora chegam. Pela visão externa, eles são capazes de enxergar do que de fato o grande império é constituído. Também nos atentamos para a ironia construída no discurso por meio das escolhas lexicais, pois nos remetem às pregações religiosas, como se nota na interlocução com o leitor, os “amados filhos”. Se nos sermões os padres nos ensinam lições bíblicas, com valores de bondade e de fraternidade, Francisco Xavier nos mostra, pelas suas atitudes, o quanto sua existência é marcada pela crueldade e brutalidade.

Falido, ele segue vivendo de esmolas até se encontrar com Fernão Mendes Pinto, com quem irá formar uma parceria para reformar e comandar o Residencial Apóstolo das Índias. Essa reforma ocorre por meios ilícitos, com roubo de tijolos de construções alheias e com contrabando de móveis. Quando finalmente o espaço fica pronto, Francisco Xavier é quem se encarrega de trazer os que aportam em Lisboa para o local. Além disso, ele também é que agencia as mulheres para trabalharem no bar, como o faz com a esposa de Pedro Álvares. Diante de ações desprezíveis como essas, ele busca, em sua narrativa, se autoconvencer de que suas ações estão alinhadas com os valores religiosos:

Depois de amanhã quero pelo menos vinte e cinco mulheres da vida a trabalhar lá em baixo. Se fossem necessárias provas, a certeza acabada de que Deus está comigo é que mandei segunda-feira, embelezadas de lantejoilas e de xailes, trinta e oito africanas para as discotecas da Avenida Almirantes Reis e do Martim Moniz, sem falar, ó servos do Senhor, nas que espalharam as ancas demoradas pelos jardins e pátios da cidade, de Belém à Ajuda, fumando no passeio Marlboros pacientes (ANTUNES, 2011, p. 77-78).

Mesmo quando suas ações são as mais injustificáveis, como a escravização sexual de mulheres africanas, o tom ainda é o do sermão e a ideia é a de que a ação que desempenha é beneficente, assim como discurso histórico nos conta que “pensavam” ser benéficas as ações dos missionários na América e colônias africanas

Arrependido de ter trocado sua esposa por uma passagem de avião para Portugal, Francisco Xavier decide retornar à África, mas, quando chega no local, se depara com uma mulher marcada pelos efeitos do abandono, o matrimonial, por parte de Francisco Xavier, e o administrativo, pelas autoridades portuguesas e africanas:

O contacto com o meu compadre (aliás reproduzido a sépia numa estante, de moldura cortada em diagonal pela tarja preta do luto) amarelecera-lhe a carne, embaciara-lhe a pele, endurecera-a de joanetes na trança dos chinelos, e o senhor Francisco Xavier defrontou-se com uma criatura de idade improvável a mastigar papas com a esponja das gengivas (ANTUNES, 2011, p. 87).

Assim, percebendo os danos que causou à antiga esposa, Francisco Xavier, covardemente, desiste de recuperá-la e integrá-la à sua vida em Portugal. Porém, ele não a livra do único benefício que tinha até o presente momento, sua ausência, visto que a obriga ir até Lisboa para trabalhar como mais uma prostituta nos bares que comanda. De forma simbólica, é desse alheamento, demonstrado por Francisco Xavier, que territórios africanos sofrem com a saída irresponsável de países europeus de África. Os territórios lhes serviram como fonte de enriquecimento, mas quando da desestruturação administrativa e dos conflitos entre tribos, Portugal se esvai e deixa o caos instaurado nas comunidades nativas.

Outro personagem de *As naus* que faz referência a uma figura histórica de fundamental importância para Portugal é Vasco da Gama. Diante de sua narrativa, vemos que a ambiguidade temporal ou a junção de dois tempos se faz ainda mais clara. No trecho a seguir, temos o retrato da sua partida para África composta por alguns elementos da saída dos navios portugueses, narrada em *Os Lusíadas* no século XV:

E lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia, oferecendo-lhe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos, de viajantes pedestres e um capuchinho de cilício e terço em punho, investido da tarefa específica de benzer os moribundos. Lembrou-se do Restelo de manhã, à hora da partida dos veleiros, da corte instalada num palanque com um toldo de franjas para o ver largar, das aias que beslicava às cegas nos jardins do palácio [...] lembrou-se

do povo, aí, do povo, a acenar bandeirinhas verdes e encadernadas, da velha que me atirou uma bênção angulosa de profeta (ANTUNES, 2011, p. 84).

Temos a descrição da missão de descoberta dos caminhos marítimos para as Índias, empreitada do século XV durante o reinado de d. Manuel I. Porém, após algumas páginas de narrativa e cinquenta anos da sua diegese, Vasco da Gama nos afirma retornar de África após a colonização neoimperialista e o cenário de Lisboa é, agora, o do século XX: “O reformado pensou que quase tudo mudara em Lisboa desde que embarcara para Angola, a habitar no meio da violenta solidão dos negros” (ANTUNES, 2011, p. 88). Tal ambiguidade temporal está também colocada na presença de personagens habitando em espaços que não condizem com seu tempo, como a do monarca d. Manuel I, que, juntamente com o navegador, destoa no cenário português moderno:

Tinham envelhecido tanto que a gente da cidade, que não os reconhecia, seguia estupefacta aquele casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado, de punhal de folha à cinta, mocassins bicudos de veludo, gibões de riscas e longas madeixas cheirando a orégão de copa, em que proliferavam parasitas de outros séculos [...] O rei e o navegador, alheios ao cortejo de desocupados que os troçava, rindo-se do ceptro e da coroa de lata, caminharam ao comprido do Tejo no sentido de Cabo Ruivo [...] Uma dezena de maltrapilhos estendia camaroeiros para as santolas da margem. Tágides a quem as hérnias da coluna mal consentiam nadar catavam-se de conchas perto do aparato da Petroquímica e do seu odor de tripas amoniacaís (ANTUNES, 2011, p. 89).

De certo modo, a presença desses dois personagens nas ruas de uma Lisboa moderna simboliza os costumes de uma certa nobreza que, revestida por outras formas de governo, ainda se acha no poder português. Porém, é uma nobreza decadente e sem valor, cuja coroa é de lata e não mais de ouro, cujas vestimentas e ornamentos estão tomados por parasitas, não por acaso, de séculos passados. Além disso, outro ponto que nos chama atenção é de que são figuras não reconhecidas pelo seu povo, já não há fama e glória para seus feitos, o que restou foi uma zombaria pelo exagero inadequado nos seus modos de ser. Por fim, as ninfas do rio Tejo, para quem Camões pede inspiração ao compor seu poema épico, transformaram-se em figuras envelhecidas que mal conseguem acessar às águas poluídas do rio, de tal modo que todo o seu valor mítico é esvaziado para a mais pura banalidade e degradação.

Colocadas todas essas personagens em território português após o retorno forçado de África, assistimos ao desfecho de suas vidas a partir das formas que encontraram para sobreviver em busca de suas novas identidades no espaço lusitano. Manuel de Souza Sepúlveda tem a sorte de encontrar, ao acaso, um cheque referente aos seus tráficos para a Bélgica e que não lhe tinha sido roubado. Com esse dinheiro abrirá um negócio de bares

e discotecas em Lisboa, formando uma parceria com Fernão Mendes Pinto e Francisco Xavier, com quem negocia “os pormenores de recrutamento e manutenção de um contingente razoável de mulatas” (ANTUNES, 2011, p. 93). Com o passar do tempo, expande a quantidade de bares e discotecas (mantidos pelo mesmo esquema de objetificação das mulheres africanas) por toda Lisboa, isso se dá devido ao grande número de frequentadores que colaboram para seu enriquecimento. Entre eles, vale destacar o padre António Vieira “expulso de todos os cabarés de Lixboa, procedia a uma entrada imponente discursando os seus sermões de ébrio, até tombar num sofá, entre duas negras” (ANTUNES, 2011, p.92) e Gil Vicente, “que lhe aparecia às vezes no bar de bolsos cheios de apontamentos e de versos e escolhia invariavelmente a cabrita mais mal vestida e mais feia que o padroeiro se Setúbal enviara nessa noite” (ANTUNES, 2011, p. 92). Além dessas, outras figuras aparecem envolvidos nesses negócios de que trata Sepúlveda, tais como Nuno Álvares Pereira e D. Dinis.

Com o lucro obtido a partir da exploração dessas mulheres, ele enriquece e será fonte de fomento para a publicação das obras de Camões, de António Gonzaga e de D. João de Castro. A ironia desse patrocínio está no fato de que as grandes obras literárias de orgulho português são originárias de uma fonte de renda imoral e completamente antiética:

emprestou dinheiro a D. João de Castro para urbanizar Goa, forneceu a Camões a possibilidade de uma edição de bolso de *Os Lusíadas*, com as bailarinas nuas na capa, publicada numa coleção de romances policiais, ajudou o poeta lírico Tomaz António Gonzaga na benfeitoria do seu comércio de escravos (ANTUNES, 2011, p. 95).

A esposa de Francisco Xavier, completamente desiludida com o que encontra em Portugal, com o próprio casamento e com a sua vida, descobre na arte uma forma de escape de sua realidade, de tal modo que passa a se confundir com a imagem de uma criança tocando violino:

O velho defrontava-se com a impressão de que a esposa morava de novo na casinha de Barcelos da infância, estrangulada pelo odor das nespereiras. Tinha sete ou oito anos, usava vestidinhos claros, e aprendia a tocar violoncelo, à tarde, com uma solteirona sempre a arejar com o leque os calores da virgindade (ANTUNES, 2011, p.101).

A negação da realidade e o escape por meio da música, faz com que a mulher abandone Portugal, que nunca foi sua pátria, seu marido, com quem nunca teve um laço afetivo, e até mesmo seu passado, marcado pelo sofrimento e pela submissão:

Mesmo a longa agonia da filha era uma recordação inexistente, soterrada por tantos acontecimentos e desditas posteriores, de modo que presenciou sem mágoa o embarque de uma mulher acerca da qual o intrigava a impressão de

nunca fora a sua: uma anciã desconhecida e impúbere, com um broche de cerejas de baquelite na lapela, rumando para os Estados Unidos de violoncelo às costas e desenhando no nada, com o fio do braço, alheia a ele e à desordem de gare das viagens, o terceiro andamento da Quinta Sinfonia de Mahler (ANTUNES, 2011, p.105).

A partida da mulher que nem olha para o que deixou é comparada ao terceiro movimento d'A *Quinta Sinfonia* de Mahler, conhecida por representar um momento de fundamental mudança na linguagem da música do compositor austríaco. Os dois primeiros andamentos são conhecidos por emanarem a tragicidade e o sofrimento, o terceiro expressa momentos de júbilo e ansiedade, enquanto os dois últimos nos mostram sentimentos ligados à alegria. Assim, podemos dizer que sua vida se aproxima do movimento musical, pois a ânsia da partida para os Estados Unidos e a escolha pela arte representam esse momento de expectativa jubilosa que se contrapõe ao que ela está abandonando, a vida infeliz que tinha em Portugal e as memórias de um passado difícil em África. Acessando essas memórias, entendemos a faceta cruel do episódio de abandono praticado pelo seu marido quando ele sai apressadamente da colônia rumo a Portugal:

Eu começava a sentir-me menos sozinha e mais feliz, a adoçar em segredo o projecto de um namoro vetusto com o funcionário público das tágides que me falava constantemente de polidores de lentes a pelarem numa névoa de canais, até que embarcaram a maioria das raparigas para a Europa em grandes navios de mulheres e se esqueceram de mim por já não ter o corpo nem a idade para as pensões de Lixboa. Os pretos tomaram conta disto tudo, instaram ninhos de metralhadoras jugoslavas nas arcadas, assassinaram-se uns aos outros a tiros de canhão, iam e vinham da mata acoçados por vinganças sangrentas. O porto encheu-se dos colonos, as cabanas da Ilha esvaziaram-se, e uma manhã não encontrei o almirante a observar o caldo das vagas na sua habitual concentração de gajeiro, como não o topei entre os cadáveres amontoados da morgue ou os que se decompunham livremente no alcatrão.[...] e ao cabo de três semanas de peregrinações contraditórias de bicha em bicha, em que negavam o que haviam afirmado ou afirmavam o que me haviam negado, mostraram-me por fim, numa careta de dó, uma espécie de lista com muitos nomes e datas e números de matrícula de empregados do Estado, e disseram-me, a apontar com o bico da esferográfica, Está aqui, repare bem, olhe, há mais de um mês que esse pardal seguiu de avião para Lixboa, de forma que ao chegar a casa nem sequer entrei, encostei a sombrinha do cacimbo a uma palmeira e vim a coxear, por causa dos sapatos apertados, até à beira da praia, sem pensar em nada, sem sentir nada, sem imaginar nada, à procura das sílfides que boiam entre os cascos dos barcos (ANTUNES, 2011, p. 113).

O abandono sem nenhum tipo de suporte, aviso ou amparo, assemelha-se, não por acaso, a própria saída das tropas portuguesas das colônias africanas, é por isso que, passado poucos anos, sua mulher tem a feição de quem envelhecera décadas. A sua degradação vem das circunstâncias, pois estar num lugar em que uma guerra se instaura, em que não há mais reconhecimento de espaço e da sua identidade, além de ser

abandonada pelo companheiro que desaparece sem deixar qualquer notícia, levando-a a uma longa peregrinação em busca de seu paradeiro por três semanas é desolador.

Outra personagem feminina que se desvencilha do matrimônio com um português é a mulher de Pedro Álvares Cabral, que se interessa pelo dono do residencial (Sepúlveda):

E foi desse modo, no decurso do instante fugaz em que o vi, que conheci o homem para quem te preparavas, te perfumavas, te amaciavas, te polias, o velho cujo retrato, a cores e em fato de banho num reborbo da piscina, adormecias à cabeceira como nunca te interessou ou nem sequer pensaste fazer com o meu, o sujeito que te obrigava a vestires-te para ele num atavio excessivo de prostituta espanhola (ANTUNES, 2011, p.123).

É assim que Pedro Álvares Cabral assiste à falência da sua vida, do seu casamento e do próprio encontro com a sua pátria e decide emigrar para Paris. Desse modo, observamos que, aos poucos, Portugal vai rechaçando aqueles que voltaram, pois, se reintegrar à ordem das coisas já não é tarefa simples para aqueles que chegam, tendo em vista que seu retorno está sempre marcado por algum tipo de sofrimento (o seu próprio ou o de outrem):

Acontecera-lhe de tudo na vida, desde descobrir a Índia e limpar, com as próprias mãos, as diarreias e os vômitos do meu irmão moribundo Paulo da Gama, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer [Camões] que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa, desde jogar a bisca com oficiais sem pulso no baralho, até, como agora, morar neta vivenda do bairro econômico da Madre de Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-me por unanimidade acompanhada de uma medalha e um diploma como paga pelos meus serviços à pátria, e onde o rei D. Manoel me vinha buscar aos domingos de manhã para passeios de automóvel ao Guincho (ANTUNES, 2011, p. 135).

Vasco da Gama se encontra com D. Manuel, referência ao rei que financiou e incentivou às excursões marítimas pelo caminho das Índias, assim, aquele aproveita a oportunidade para se dirigir ao rei e contar a versão, pouco gloriosa, dos que partiram, ou seja, desses marinheiros que, na verdade, sucumbem em meio às grandes dificuldades enfrentadas nas expedições, almejadas pelos interesses de uma monarquia que pouco se interessava pelo seu povo:

O vosso povo, o pobre povo de Lixboa, Senhor, o que em mil quatrocentos e noventa e oito se amontoou na praia do Restelo para me ver partir, aquelas caras sérias lavradas pelo desengano da desgraça, aqueles olhos sem esperança, aquela roupa gasta, o povo que não esperava nada de Vós ou de mim por não esperar nada de ninguém nem de milagre algum e me fitava com a expressão sem expressão com que se observam os filhos antes de os entaiparem nas urnas, a vossa raça de heróis e marinheiros, majestade, a que definha de diarreia de leite coco na Guiné, vagueia, a beber água choca, nas dunas de naufrágio de Moçambique e ferve nas tabernas da Madragoa (ANTUNES, 2011, p. 140).

Vasco da Gama e D. Manuel se envolvem em um julgamento devido a uma infração de trânsito causada pela falta de documento, pelo estado do carro e por dirigir alcoolizado. Diante do juiz, eles enaltecem a importância que cada um possui para o país. Porém, desconsiderados, são taxados de loucos e levados aos cuidados de uma médica psiquiátrica:

Até mais ver, fidalgos, nos deu palmadinhas nas costas, nos garantiu muito séria, a piscar o olho ao do tribunal, Este estúpido acidente será imediatamente resolvido, vou agora mesmo telefonar ao ministério, uma doutora que se quedou a observar-nos, compassiva, da sua secretária de curar manias estelares, uma doutora que continuou a observar-nos de idêntico modo no instante em que oito orangotangos de bata se nos despenharam em cima, nos esartejaram no chão, nos trituraram com camisolas de forças, nos enxotaram a pontapé, imagine-se, palavra, a pontapé, para um cubo de pedra de sucessivas portas chapeadas que rezava por cima da entrada Pavilhão de Segurança e que se aparentava a uma praça de toiros sem toiros, onde correram dezenas de tranquetas para nos impedirem de fugirmos, nos obrigaram a trocar as nossas roupas nobres por pijamas asilares e sapatilhas de lonas, os gibões de chita do Parque Mayer, os meus instrumentos de capitão de petroleiros, nos raparam à navalha o cabelo, o bigode e a barba e nos abandonaram por fim num pátio interior, de muros altíssimos, em que os cinquenta copênicos das receitas vagueavam ao acaso, igualmente em pijama, consultando, de mão em pala na testa, o comprimento das sombras e a posição do sol (ANTUNES, 2011, p. 143-144).

Nesse hospital, começa, então, um surto de tuberculose, responsável pela morte de vários internados. Assim, os últimos sobreviventes do hospício, entre eles D. Manuel, são de lá retirados e levados à Ericeia. Aqui, temos de relembrar o episódio histórico da fuga de D. Manuel II para o exílio, na Ericeira, quando ele e seus familiares saem fugidos da Revolução Republicana que aconteceu em 1910 em Lisboa.

Desse modo, além da mistura de episódios, cômicos, fictícios e históricos, há também a mescla entre as personalidades históricas: ora estamos olhando para D. Manuel I, que financiou o trajeto para as Índias e era contemporâneo de Vasco da Gama, ora estamos acompanhando a fuga do último monarca português, D. Manuel II, antes da Revolução Republicana em 1910:

Amparados uns aos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo, com cicatrizes de cutiladas nos ombros e no ventre, sentaram-se nos barcos de casco ao léu, no convés de varanda das traineiras, nos flutuadores de cortiça e nos caixotes esquecidos, de que se desprendiam odores de suicida dado às dunas pela chibata das correntes. Esperamos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobra trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tânger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar, enquanto apertávamos os termômetros nos sovacos e cuspiamos

obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio À linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível (ANTUNES, 2011, p. 181-182).

Por fim, o livro se encerra, assim como a monarquia em Portugal, com um rei foragido, o povo simbolizado pelos internados doentes do hospício que ficam a ver o vazio, completamente desamparados e marginalizados. Não muito longe daí, em 1926, inicia-se o Estado Novo português, que apresenta, mais uma vez, um governo fortemente centralizado e com um líder responsável por tomar todas as decisões arbitrariamente, esquecendo-se completamente do povo para o qual governa. Assim, por meio dessa mistura de vozes narrativas entre colonizador e colonizados, o livro oferece um espaço narrativo aos que não tiveram vozes e que muitas vezes foram esquecidos, abandonados ou silenciados.

A história se repete, mesmo que com personalidades diferentes, o povo continua a ser prejudicado, não importe o quanto tenha feito em defesa da pátria, os valores morais, tão pregados por aqueles que comandam, estão corroídos no mais profundo de cada um. Esse espelhamento entre tempos, espaços e figuras diferentes a se esbarrarem na mesma diegese traz o tom trágico e irônico de que, apesar de tudo ter mudado, nada está diferente.

4.4 A morte de Carlos Gardel (1994)

Como pudemos observar, as análises dos romances de Lobo Antunes, inevitavelmente, partem sempre de seus títulos que complementam a leitura crítica de suas obras. Assim, neste livro, a figura de Carlos Gardel remete-nos ao compositor e cantor de tangos que se tornou célebre pela eloquência colocada em suas interpretações. Essa emoção é evocada aqui a partir de suas canções que entoam em vários momentos da vida de Álvaro, um dos protagonistas do enredo, principalmente nas circunstâncias que envolvem a temática da morte (real e simbólica). Nesse sentido, assim como trágica e prematura foi a morte de Carlos Gardel, será a morte do filho de Álvaro, o jovem Nuno, pelo uso abusivo de drogas. O falecimento desse jovem, fruto de um relacionamento falido, é responsável por despertar nos familiares os mais profundos sentimentos de abandono.

Além do apelo rítmico e temático, Carlos Gardel surge nesse romance como um duplo de Álvaro, tal fato decorre de sua confusão mental quando da morte do filho. Desse modo, ao mesmo tempo que mescla sua identidade com a do cantor, o protagonista acredita fielmente que o compositor não esteja morto e, assim, num acesso de loucura sai em busca dele por Portugal, encontrando, na pessoa de um imitador, a consolação simbólica para os fins da vida. Em consequência, Álvaro encontra na melancolia artística de Carlos Gardel uma forma de refúgio para a dor do luto que tem de enfrentar. Como nos afirma o pesquisador Norberto do Vale Cardoso (2021),

A caracterização da morte é simbólica, pois, ao ser vista como “um estranho”, afirma-se que ninguém está de facto preparado para imaginar a sua própria morte. Por outro lado, a morte parece estar em qualquer sítio, a qualquer momento, o que quer dizer que ela é tão casual como qualquer outra coisa (p. 53).

A ilusão da presença de Carlos Gardel na figura do seu parodiador é a forma encontrada por Álvaro para tentar driblar os finais. Porém, na verdade, lutar contra os fatos faz com que haja uma perpetuação da morte e do luto, já que, quando ela chega, os personagens estão sempre a fugir. Esse sofrimento duradouro evidencia uma espera agonizante do fim e a incapacidade de lidar com os sentimentos que se afloram quando da tristeza da perda.

No aspecto estrutural, o livro está dividido de duas formas, ora os capítulos são intitulados com os nomes das personagens, que terão seus sentimentos em torno da partida de Nuno revelado nos capítulos que lhe são atribuídos, ora as partes surgem com os nomes das canções de autoria de Carlos Gardel. As músicas dão o tom melancólico e o ritmo lento que simbolizam o sofrimento dilatado na vida de cada uma dessas pessoas.

Essa angústia tem sua origem nas mortes que atravessam a história das personagens. Além da perda de Nuno como fio condutor da amargura coletiva dessa família, há também o abandono dos pais de Álvaro na sua infância, o descaso do seu avô, seus planos profissionais enquanto diretor frustrados, seu relacionamento fracassado com Cláudia, assim como sua relação distanciada com Nuno, a fuga de Cláudia para outro país, o divórcio entre Graça e Raquel, entre outras situações que os tornam desamparados.

Entretanto, o que a morte de Nuno escancara para cada um desses sujeitos é a impossibilidade de fugir das frustrações de sua própria existência. Assim, o luto vivenciado por eles marca também a pausa necessária para repensar as trajetórias de suas vidas. Acompanhando seu filho naquele leito do hospital, Álvaro tem de se defrontar com todas suas derrotas, assim como Graça, Cláudia e as demais personagens dessa narrativa.

Após o óbito de seu filho, Cláudia parte para a Alemanha, confessando a sua aversão aos discos de Álvaro, que continuam a atormentá-la, como se tal obsessão por Gardel fosse o motivo da sua partida (“Não aguento mais tangos, vou exigir o divórcio” (ANTUNES, 1994, p. 285). Porém, sua retirada revela também a incapacidade de assistir ao sofrimento alheio, pois há a sensação da sua incapacidade em amparar Álvaro quando se encontra completamente destruído ao saber da morte do filho:

Pobre Álvaro, tornei a pensar Pobre Álvaro e era-me fácil vê-lo sexagenário, já não desesperado, já não revoltado, indiferente, a consultar médicos, a fazer electrocardiogramas, a tomar gotas para a tensão, irremediavelmente derrotado, finalmente sereno, de olhos mortos, em paz, levantando-se, comendo, deitando-se, baço, desinteressado, apático, esquecido do que poderia ter sido e que não foi, esquecido do filho, esquecido de si mesmo, a durar anos numa poltrona, sem força para sentir rancor, e em lugar de lhe afagar a mão, em lugar de dizer alto Pobre Álvaro, aproximei o cinzeiro de mim como se o abraçasse a ele, não por ternura, por piedade, por uma espécie de comiseração comovida

– Portugal acabou-se, não faço nada aqui

como se me abraçasse a mim também como se abraçam os doentes ou os feridos, porque falhámos os dois, não é verdade?, falhámos tanto os dois, até com o Nuno falhámos, e o hospital, a enfermaria, o moribundo do tétano, quando ele nasceu e mo trouxeram pensei, surpreendida, Era isto que me inchava as pernas e aumentava a barriga?, era isto que me dava pontapés no ventre?, e não sentia apego nem amor, sentia espanto [...] (ANTUNES, 1994, p. 225-226).

Portanto, sua retirada para a Alemanha é, ainda, uma fuga da morte do filho, uma forma de assumir a falência no casamento com Álvaro e um modo que encontra para lidar com o fato de que também ela falhou com Nuno desde o ventre e, por isso, assim como Álvaro, também se sente responsável pelo seu falecimento. De modo que seu abandono

repentino de Portugal e da própria narrativa, é uma morte simbólica da continuação de sua própria história.

Sendo assim, a partir da temática do abandono familiar, as situações cíclicas também são importantes nesse romance. Carlos, pai de Álvaro e de Graça, abandona-os aos cuidados de seu pai, Joaquim: “quando o meu pai me deixou no colo da criada, se foi embora, e o meu avô ergueu os óculos da paciência, desinteressado: o loendro, que os gatos vadios esfarrapavam, iluminou o meu terror e o meu susto” (ANTUNES, 1994, p. 20). Álvaro abandona a mãe de Nuno quando sabe de sua gravidez e, por consequência, abandona também o próprio filho, estabelecendo com ele uma relação pouco fraterna:

se eu pudesse voltar atrás, ter ficado com a tua mãe, não me casar com a Raquel, na tarde em que saí com a mala vi-te ao colo dela sem entenderes que me ia embora
 – Arranjei um buraco no Estoril, mudo-me sexta-feira, dou-te quinze contos por mês para o garoto
 ia buscar-te aos sábados mas não entrava, tocava a campainha, levava-te ao circo, adormecia nos palhaços, comprava-te um gelado, regressava a Benfica, tornava a tocar a campainha” (ANTUNES, 1994, p. 24).

Quando Nuno morre, há a fuga dos pais como forma de negação do luto. Enquanto Cláudia foge do país, Álvaro se evade a partir de um devaneio mental ao perseguir um imitador de Carlos Gardel, que crê ser o próprio cantor. Graça abandona sua esposa, Cristiana, que fica completamente desamparada sem ter onde viver, tendo em vista ser de uma família conservadora e preconceituosa que recusa aceitar a relação homossexual da filha.

Esse abandono familiar disseminado por todos os entes se replica também em um abandono social do próprio governo de Portugal aos que entregaram parte de suas vidas pela “defesa” de um propósito nacional, mas que, quando retornam, tornam-se esquecidos pelo Estado. É assim que observamos com Joaquim, engenheiro que foi deslocado para África:

e quando me despediram comecei a vender as jóias da minha mãe, a vender cómodas, a responder a anúncios, empenhei a terrina, empenhei os jarros, consegui um lugar de professor de matemática no Lumiar, um lugar de vigilante numa clínica de Arroios, um lugar de fiel de armazém em Santos, e de repente era velho para o que quer que fosse (ANTUNES, 1994, p. 18).

E, por fim, ele representa também a crueldade nas relações entre essas personagens, integrantes da classe média portuguesa, e sua relação de descarte com outrem. Nesse sentido, flagramos o abandono da empregada Alzira, funcionária da família por toda vida, num asilo quando ela deixa de ter condições de exercer seu papel funcional na casa de Graça:

e ajudei o gerente a amarrar a criada à poltrona de verga e nem assim a sombrinha lhe caiu dos joelhos, nem assim o chapeuzito lhe escorregou da cabeça, nem assim ela falou comigo, guardei o fio com o meu retrato na carteira, não me despedi dela, não a beijei, não lhe acenei adeus, e ao sentar-me no carro para tornar a Lisboa fiz como se o banco ao meu lado não existisse sequer para lhe não ouvir a voz, durante o trajecto inteiro, a declarar-me sem cessar, alegre, satisfeita, triunfal, referindo-se a um murmúrio do passado que só ela ouvia, que só eu e ela ouvíamos, que só eu ouvia, um murmúrio que me segredava o nome, me repreendia, me interpelava, me chamava
– Graça (ANTUNES, 1994, p. 58).

O rompimento e abandono do vínculo afetivo entre as personagens reflete-se também no espaço físico da casa familiar, que também se arruína. Assim, o lar é o local em que fraternidade se desfaz e, por isso mesmo, torna-se completamente abandonado e degradado:

a casa cessou de existir da mesma forma que cessei de existir para a tua mãe, a casa inteiramente esquecida como, aposto, a minha irmã a esqueceu, e de inteiramente esquecida inteiramente morta, a casa morta, os loendros mortos, a nespereira morta, o meu pai morto, eu morto para a tua mãe (ANTUNES, 1994, p. 40).

Por extensão, deteriorado também são outros espaços do território português. Ainda que tratar de África e da relação de Portugal com sua ex-colônia não seja o enfoque desta narrativa, é possível entrever a crítica ao processo de colonização daquele continente. Assim, os espaços ocupados pelos perseguidos no governo de Salazar, como é o caso dos africanos refugiados em Portugal, são caracterizados pela marginalização “No vértice da rampa o asfalto alargava-se em rectângulo e havia um bairro de ciganos, de pobres e de gente de África no lombo da encosta” (ANTUNES, 1994, p. 14). Esse espaço degradado, ocupado por ciganos, pobres e africanos é o reflexo de um país que, mesmo depois do fim do Estado Novo, não foi capaz de alterar a dinâmica da superioridade econômica, refletida também numa falsa superioridade étnico-social. Nesse viés, o abandono, é, portanto, também governamental, retrato “de um país que, tendo abraçado uma democracia ainda imberbe, se debate com inusitadas ruínas sobre as quais tem de construir uma nova vida [...]” (CARDOSO, 2021, p. 41).

Outro espaço que devemos analisar é o do hospital. Ao invés de simbolizar a cura e esperança, torna-se evidência da finitude. No lugar de recuperação e vida, o que se impõe é a decadência e a morte. A voz de Nuno é a de quem se encontra próximo da morte e tem completa compreensão da sua condição quando nos narra a percepção que tem do local em que se encontra:

e o cheiro do hospital não era só o cheiro dos desinfetantes, dos remédios, da comida, da roupa, era o cheiro da morte, um hálito repelente, gorduroso como um poço de água choca, como os fungos da miséria, os fungos do abandono,

os fungos dos armários, há muitos anos esquecidos, o cheiro da morte (ANTUNES, 1994, p. 195-196).

Ainda que esteja em coma, o acesso aos pensamentos de Nuno nos anuncia também uma agonia causada pela sensação física da abstinência às drogas, da proximidade da morte com a falência de alguns órgãos, assim como também pelo sentimento que lhe toma por querer se desvencilhar da sua história, dos abandonos emocionais que sofreu ao longo de sua vida e de sua eterna percepção de não pertencimento:

a dificuldade de respirar, o sofrimento, a doença, as mangueiras rotativas, os canteiros da cerca do hospital e as árvores do estádio desvaneciam-se por baixo de mim, colocaram-me um biombo em redor da cama, mudaram-me para uma maca que rolava e principiaram a empurrar-me não sabia para onde, não me interessava para onde, não me preocupava para onde visto que, fizessem o que fizessem, mesmo depois de fecharem a porta, e do gelo do frigorífico, e do silêncio, e das trevas, não me podiam impedir de cantar (ANTUNES, 1994, p. 315).

Sua morte, porém, é o canto que ecoa para todos os que estão ao seu redor. É a melodia obstinada que obrigada cada um a encarar a parte mais obscura de si ou, na incapacidade de lidar com essas profundezas, a buscar alguma rota delirante de fuga, tal como Álvaro e Cláudia o fazem.

Lobo Antunes nos fala de um tempo mais contemporâneo em *A morte de Carlos Gardel*, os problemas aqui evidenciados são de outra natureza que não a imediata do fim da Guerra de Independência em África e do governo salazarista. Porém, ao focar a sociedade portuguesa de um tempo posterior, o desencanto ainda permanece, como sequelas da deterioração de um governo de 40 anos, perpetuado por uma sociedade incapaz de reverter sua história nacional. Tal como conclui Raquel ao sair do país “Portugal acabou-se, não faço nada aqui”, a falência e ruínas, dos espaços, das famílias e de Portugal como um todo, aparecem aqui desvinculadas diretamente do Estado Novo e da Guerra em África. Ainda assim, mesmo que distantes, as sequelas da história de Portugal se perpetuam nas desesperanças evidenciadas no horizonte desse núcleo familiar português.

4.5 *Manual dos inquisidores* (1996)

Analisar a estrutura do livro *Manual dos inquisidores* nos obriga a pensar, primeiramente, no seu título, pois faz referência à obra de igual nome escrita em 1376 pelo eclesiástico Nicolau Eymerich e depois readaptada pelo espanhol Francisco de La Peña em 1585, que versava sobre a atuação e o funcionamento do Santo Ofício em relação aos processos e julgamentos da Inquisição.

De acordo com De Melo (2008), esse documento medieval traz, além de relatos de heresias e as penas para quem infringisse as determinações da Igreja, uma série de regras para moldar a sociedade aos padrões que o Santo Ofício determinava em sua época. Assim, aquele *Manual dos Inquisidores* medieval funciona como o relato de uma comunidade aprisionada a um Regime impositivo e punitivo.

De modo similar, o *Manual dos Inquisidores*, de Lobo Antunes, traz como tema a opressão e as punições da ditadura salazarista, enfocando a família de Francisco, ex-ministro muito influente durante tal governo, que se desentende com os detentores do poder e perde tudo, poder e dinheiro, após a Revolução de 1974 em Portugal.

Assim, aos moldes do livro medieval, o romance se divide em relatos, seguidos por comentários das próprias personagens envolvidas na trama. Dessa forma, não estamos diante de nenhum narrador responsável por nos dizer a história, mas, sim, de personagens que nos contam versões de fatos como se estivessem diante de um inquisidor. O elo dessas partes está na figura de Francisco, que possui alguma relação com todas.

A inquisição também surge revelada na trama desse romance quando Francisco rememora a forma como alguns interrogatórios eram feitos enquanto ainda era ministro do Estado Novo, apresentando imagens da tortura durante as “inquisições” desse governo:

o médico que trabalhava na sede da polícia há quatro ou cinco anos, animando a injeções de coramina os que desistiam nos interrogatórios, medindo a tensão arterial, a ocultar-se atrás da manga, de óculos escuros aos da estátua ou do sono, calculando a voltagem dos choques, estimulando as denúncias com uma broca de dentista, ajudando às confissões com purgantes e clisteres endireitando ossos, sarando equimoses e cosendo feridas para as sessões no tribunal, com advogados falaciosos a mencionarem os pensos e os juizes, naturalmente, porque não tinha a ver com o processo, a advertirem-nos por desrespeito e a aconselharem-nos em privado que os assustássemos um bocadinho na primeira ocasião, o médico a suportar o inspector, a rir-se com o inspector, a agradecer o elogio ao inspector, com bagas do tamanho de ervilhas de vidro (ANTUNES, 1998, p. 349).

Por meio dessas lembranças, há um claro anúncio ao leitor de que os interrogatórios, muito direcionados para aqueles que, de algum modo, manifestavam-se contrários ao sistema, não funcionavam como uma oportunidade de contraditório e ampla

defesa, como conhecemos hoje no ordenamento jurídico. Na verdade, eles eram uma oportunidade para inibir completamente qualquer chance de questionamento crítico do governo vigente e pela repreensão violenta ceifavam a chance de qualquer discordância de ideias e ideais políticos.

Porém, ainda que esse seja um tema que atravessa a narrativa, o grande mote do livro é a decadência que Francisco e seus descendentes enfrentarão quando da sua retirada do governo. Assim, logo no primeiro relato, feito por João, filho de Francisco, já compreendemos que houve alguma ruptura no poder desse tão importante ministro à época do governo de Salazar. Isso porque João se encontra no tribunal para disputar com sua ex-mulher o que restou da quinta, um espaço que outrora fora glorioso, mas que se encontra completamente deteriorado no presente:

E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que pensava. Não na quinta de agora com as estátuas do jardim quebradas, a piscina vazia, o capim que devorava os canis e destroçara os canteiros, a grande casa destelhada onde chovia no piano com o retrato autografado da rainha, na mesa de xadrez a que faltavam peças, nos rasgões da alcatifa e na cama de alumínio que armei na cozinha, encostada ao fogão, para um sono afligido toda a noite pelas gargalhadas dos corvos (ANTUNES, 1998, p. 9).

Todavia, compreendemos que, mesmo quando ainda a quinta era um espaço conservado pela riqueza e influência de Francisco na política, a ruína já se fazia presente pelas ações lesivas praticadas pelo patriarca contra as empregadas, a esposa e o filho, tal como quando é flagrado abusando sexualmente de uma de suas funcionárias:

dei com a cozinheira estendida de costas no altar, de roupa em desordem e avental ao pescoço, e o meu pai escarlate, de cigarrilha na boca e chapéu na cabeça, segurando-lhe as ancas a olhar para mim sem surpresa nem zanga, e nesse domingo depois de responder aos gritos ao latim do padre, à frente do caseiro, da governanta, das criadas, o meu pai a acender cigarrilhas durante a comunhão [...]

- Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão (ANTUNES, 1998, p. 10-11).

Assim, o leitor apreende, desde o início, quais são as ruínas (familiares, sociais, políticas e econômicas) que regerão o enredo do romance. Francisco, diante do seu trono de ministro ofertado por um governo ditatorial, considera-se superior a todos a sua volta e se aproveita dessa superioridade para humilhar os seus subordinados, ignorar seu filho e ironizar, em suas atitudes, os valores pregados pelo catolicismo e pelo governo a respeito da fidelidade do matrimônio.

Por meio dos relacionamentos extraconjugais do ministro, a narrativa nos permite entrever uma parcela da população que sofria com a pobreza e com a falta de acesso às oportunidades, bem como, por consequência, sem chance de ter acesso à construção

educacional crítica sobre o que acontecia no país. É assim que flagramos a jovem Milá, amante do ministro, que suporta se relacionar com ele para poder dar alguma condição digna de vida à sua mãe, Dorcas. Na cena a seguir, flagramo-la a conhecer Salazar num certo encantamento ignorante a respeito da sua figura:

- Muito prazer o professor Salazar que mandava no país inteiro, nos militares, na igreja, a fazer-me perguntas, a preocupar-se comigo, a achar-me graça, a oferecer-me torradas, refrescos, bolos de ovos, taças de morangos, o professor Salazar, de perninhas magras juntas, com um guardanapo nos joelhos, a pedir-me que lhe falasse da Praça do Chile, da minha mãe, da loja, o professor Salazar a tratar-me por minha senhora, a tratar-me por menina, as ondas recuando e avançando nos túneis do castelo, o farol a chorar lágrimas verdes não sei por quem, as palmeiras a gritarem lá fora, o professor Salazar que eu não acreditava que prendesse pessoas, as mandasse torturar, as embarcasse nos paquetes de África para morrerem de mordeduras de cobras venenosas, professor Salazar tão prestável, tão delicado, tão atencioso, pegar-me na mão com a mãozinha lenta, uma mãozinha insegura de menina, o professor Salazar, se eu me calava, a suplicar-me que continuasse, interessadíssimo

- Ai sim?

o professor Salazar incapaz de prejudicar fosse quem fosse, com a miniatura de um pastel de nata entre o polegar e o indicador, lamentando-se da falta de compreensão dos americanos, dos ingleses, do Papa, um ingénuo sem noção das realidades que os bispos comunistas enganavam lá em Roma, a proteger os pretos de Angola que matavam brancos à facada (ANTUNES, 1998, p. 304 – 305).

Nesse relato de Milá, é revelado um pensamento ingénuo acerca das atrocidades praticadas pelo governo e da responsabilidade que as autoridades governamentais tinham para com as ações realizadas em Portugal e África durante o período. É dessa mesma visão acrítica, que surge a figura de um Salazar enquanto herói nacional, pois é entendido como inocente, alheio às crueldades do seu governo e responsável por salvar os portugueses de ameaças externas ilusórias.

Com a Revolução dos Cravos, vem a queda desse governo idolatrado por muitos, é, então, que ocorre também a queda daqueles que dependiam desse espaço para ter poder, tal como é o caso do ministro. Assim, flagramos Francisco completamente abandonado, enlouquecido e destituído de qualquer influência ou poder e, conseqüentemente, sem reconhecer qualquer sentido em sua própria existência:

o meu pai na quinta devastada rodeado de cinza, rodeado de lixo, troçado pelas gralhas, troçado pelos corvos, troçado pelas gaivotas transviadas da Arrábida à cata de peixes na piscina vazia, o meu pai contentíssimo feliz, percutindo as teclas num tropel de galope, o lustre a oscilar, o retrato autografado da rainha a despenhar-se, o chapéu a voar-lhe da cabeça, a cigarrilha a tombar-lhe na camisa, o piano a emudecer de súbito, o meu pai de lapelas pendentes, de braços pendentes, de olhos escancarados para mim e eu

-Pai

o piano a prolongar sozinho uma nota interminável, as gralhas mudas, os corvos mudos, os eucaliptos mudos, o tempo coalhado, a cigarrilha reboando a fumar na cinza e no lixo, o meu pai a erguer-se do banco, a jogar a mão a um reposteiro sem lograr apanhá-lo (ANTUNES, 1998, p. 44).

Sofia, a ex-mulher de João, que agora, mesmo com a quinta em ruínas, busca se apossar da propriedade para agregar ao patrimônio familiar, já grandioso, apresenta uma visão sobre Francisco e sua família a partir de um ponto de vista da verdadeira elite portuguesa da qual faz parte. Ela e sua família percebem que o poder e a influência que Francisco têm são passageiros e frutos de um cargo que, temporariamente, a ele pertence. Assim, essa superioridade de Francisco não passa de uma ilusão, e é desse ponto de vista que ela e sua família o enxergam:

um dia contei à minha mãe como era a quinta e ela, de saída para a massagem ou para as noelistas

- O que é que a menina esperava de uns piroso que nem pobres têm? enquanto eu tinha um pobre só para mim às quartas-feiras, um pobre a quem me proibiam de dar dinheiro para ele não o gastar logo em aguardente que é aquilo que os pobres fazem assim que se apanham com um tostão no bolso, só sapatos e roupas que já não serviam e coisas sobradas do jantar da véspera e o veterinário dizia que pelo tempero podiam fazer mal aos cães e embaciar-lhes o lombo, quando o meu pobre morreu de tuberculose na barraca em que morava, numa colina sobre o mar cheia de vento e de ervas e de vazadouros e de florinhas brancas, notei que na cabana dele não havia electricidade nem luz mas existia um lustre pendurado do tecto a balouçar os pingentes de vidro, um canário numa gaiola de cana entretido com uma folha de alface e um corpo no chão no meio de trapos imundos, com uma camisola do meu irmão Gonçalo a servir de cobertor, e após a morte do meu pobre ofereceram-me um pobre mais novo que durasse mais tempo[...] (ANTUNES, 1998, p. 60).

O discurso da mãe de Sofia é marcado pelo tom odioso que ela tinha para com as pessoas de classes econômicas inferiores, transformando os “pobres” em objetos que ela “adotava” para chamar de seus e exibir como obras de caridade. Por meio dessa manifestação, um questionamento e uma melhor compreensão a respeito do *Mito da pobreza honrada* são colocados em foco pelo autor português. É claro que a pobreza e a falta de uma melhor distribuição de renda eram interessantes para a manutenção de uma seleta elite no domínio econômico do país. Sendo assim, os menos privilegiados que acreditavam ingenuamente nessa manipulação discursiva, eram, na verdade, as maiores vítimas do sistema construído durante o Estado Novo.

De certo modo, esse discurso se replica quando acessamos a história de Dores, uma moradora de um dos bairros marginais de Portugal, cuja prima Alda, completamente desamparada e necessitada, sentia-se superior aos negros de África que lá também estavam nessas condições a tentar lutar pela vida:

a minha prima Alda também murcha das trompas derivado a África mas a quem os filhos não faziam falta dado que tudo o que pedia ao mundo era morrer de fome na Cova da Piedade em lugar de morrer de fome em Luanda como se morrer de fome onde os pretos somos nós fosse melhor do que morrer de fome onde os pretos são outros, como se lhe desse prazer ser maltratada e humilhada e batida, como se Portugal fosse um país (ANTUNES, 1998, p.194).

Assim, a pobreza honrada, que funcionava como um painel de exibições para os ricos que se deleitavam dessa pobreza, também se replica na ideia da superioridade dos europeus sobre os colonizados. Isso se evidencia nesse trecho ao observamos esse grupo de portugueses, abandonados pelo governo, sem nenhum tipo de assistencialismo, morrendo de fome e na pobreza, que se iludiam e se contentavam com uma falsa ideia de triunfo marcado pelo discurso eurocentrista dominante à época.

Não bastasse a forma depreciativa com que tratava as classes sociais menos privilegiadas de Portugal, a família de Sofia ainda, é claro, também menospreza as ocorrências criminosas da colonização em África, tal como se nota no discurso de seu irmão:

inquieto com essa parvoíce da democracia e preocupado com a independência dos pretos já que a única coisa para que esses macacos servem é arreganharem o dente, satisfeítíssimos, nos calendários das missões, agora independência por amor de Deus não me façam rir (ANTUNES, 1998, p.86).

Essa mesma elite, que se aproveita dos privilégios concedidos pelo governo de Salazar, amedronta-se diante da possibilidade de queda do poder quando da Revolução dos Cravos. Lobo Antunes, ao longo de todas as obras estudadas até aqui, mostra-nos a face mais aterrorizada dessas pessoas que temem perder os benefícios de ser parte dessa engrenagem por tantos anos mantida no poder. Dessa maneira, flagramos a família de Sofia estarecida quando ocorre a Revolução:

a minha mãe mandou fechar as portas e as janelas para os comunistas não entrarem assim sem mais nem menos, mandou o chofer esconder os automóveis na garagem, mandou as criadas para o quarto rezarem um terço pela conversão dos bolcheviques, a rádio declarou, num intervalo de hinos contra a Virgem, que prenderam o Presidente da República que o senhor bispo colocava ao nível de São Francisco Xavier e que iam soltar da cadeia os assassinos e os violadores, o telefone não parava de tinir e eram os primos, preocupadíssimos, coitados a sofrerem vexames na companhia de seguros, no escritório, na imobiliária, no banco, com os contínuos e os escriturários a invadirem-lhes sem autorização o gabinete onde tentavam à pressa transferir alguns tostões para Zurique, invadirem-lhes o gabinete aos palavrões gatunos sabotadores fascistas, a tratarem-nos por você como se os tivessem criado na mesma família em vez de senhor administrador, de senhor doutor, arrancando-lhes à bruta o telefone das mãos, pedindo à tropa para os algemar e fuzilar em Caxias [...] e nessa mesma noite, apesar de Maio, apesar do calor, vestimos casacos de peles uns por cima dos outros, pusemos nos dedos todos os anéis que conseguimos, enchumaçámos os soutiens de libras de ouro e de colares, descemos as escadas a tilintar de pulseiras como mealheiros atestados, apertámo-nos em dois Mercedes pesadíssimos de malas com terrinas da Companhia das índias e castiçais italianos, só descansámos em Madrid [...] (ANTUNES, 1998, p. 63 e 65).

A fuga dessa família torna-se caricatural, pois, intencionalmente, Lobo Antunes causa o riso jocoso no leitor que acompanha o desespero desmedido e a visão deturpada que cada um possui a respeito da queda do Regime. A ironia se torna mais acentuada quando, diante do caos instaurado, ainda lhes sobra tempo para pensar no pronome de

tratamento “inadequado” que os funcionários do escritório usam para falar com os primos de Sofia. A soberba e as futilidades daí advindas não conseguem ser encerradas nem mesmo quando o poder se esvai.

Porém, Lobo Antunes é extremamente ácido e preciso ao deixar bem claros os efeitos de 25 de Abril para os diferentes grupos sociais em Portugal. Para aqueles políticos, como o ministro, que se forjaram de poder somente pelo cargo que exerciam no sistema, a Revolução dos Cravos marca uma falência total em todos os aspectos de sua vida. Entretanto, para uma elite já consolidada, que só viu seus privilégios crescerem com o Estado Novo, tal qual a família de Sofia, muda-se a dinâmica da obtenção de patrimônio e de lucro, mas a garantia do poder econômico lhes permite sempre estar em torno de prerrogativas especiais permanece. Por fim, àqueles núcleos marginalizados, tal qual o de Milá, só resta a permanente segregação financeira e a contínua inocência da admiração a um líder, forjado por propagandas e discursos persuasivos.

Nesse sentido, o final do livro, assim como outros aqui analisados, também é emblemático quando se pensa no aspecto estrutural. A morte, enquanto interrupção da vida, funciona como a própria impossibilidade de continuar a narrar: “peço-lhe que não se esqueça de dizer ao pateta do meu filho que apesar de tudo eu” (ANTUNES, 1998, p. 379). Junto do impedimento de dizer, há também a incapacidade de se lembrar. Assim, após a morte do ministro, ele que se achava digno de tantos feitos, mesmo que os imorais, acaba na pobreza e na ruína financeira, familiar e memorialística: “meu pai morreu sem que nenhum jornal falasse nele, a rádio se interessasse, a televisão desse o retrato, nós a sairmos de Alvalade com o caixão e outro cliente a ocupar-lhe o lugar antes de as empregadas mudarem a fronha e os lençóis” (ANTUNES, 1998, p. 229). Assim, a sua falta de importância ao contribuir para o governo salazarista ecoa no silêncio que resta do seu falecimento e na imediata substituição do ocupante de seu leito no asilo.

4.6 *O esplendor de Portugal* (1997)

O título do romance já nos anuncia a presença da ironia temática que se desenvolverá ao longo deste livro. Assim, *O esplendor de Portugal* faz referência a um símbolo nacional lusitano, o Hino Nacional “A Portuguesa”. Ao contrário do que se exalta na canção, a narrativa nos mostra uma realidade portuguesa pouco esplendorosa, enquanto permite ao leitor acompanhar a história de uma família portuguesa, cujo enredo se confunde com a própria História Nacional. O enfoque temporal engloba os últimos anos do colonialismo em África até o início da independência de Angola e da guerra civil que se instaura no país no fim do século XX.

Desse modo, esse recorte permite ao leitor entrever a degradação e a ruína moral da História Oficial portuguesa quando se finda a hegemonia salazarista, assim como assistir à destruição do núcleo familiar retratado na narrativa. Ao enunciar tal ruína, reconhecendo a fraqueza das instituições, a obra de Lobo Antunes desperta uma provocação incômoda a respeito de Portugal e dos portugueses.

O romance se divide estruturalmente em três longos capítulos, os quais se organizam de acordo com as personagens que verbalizam as suas versões da história familiar e, em consequência, da história lusitana a partir do discurso memorialístico focado em diferentes datas. Esta obra centra-se na história de quatro personagens: a de Isilda, filha de portugueses que passou sua vida em Angola, onde viu o esplendor e a queda da herança econômica familiar; e a de seus três filhos, Carlos, Rui e Clarisse, que regressam a Lisboa - cidade que passam a conhecer quando já adultos e da qual não se sentem parte – quando a Guerra Civil inicia em Angola, no período da luta pela independência do país. Isilda, porém, recusa-se a abandonar o país em que se criou e com o qual possui um vínculo. Nesse lugar, sentirá o esmorecimento do domínio português e da sua existência, sem que nada possa fazer para impedi-lo.

Após a retirada para Lisboa, Carlos se recusa a pensar sobre Angola e sobre o que acontecia ali após a saída apressada dos portugueses quando da Guerra de independência. Essa recusa se manifesta inclusive na forma como ignora as cartas e notícias de sua mãe quando ele retorna a Portugal: “os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela” (ANTUNES, 1999, p. 9).

Essa tentativa de recusar uma parte da sua história, por meio de seus entes familiares, é replicada também na tentativa de se distanciar dos irmãos em Lisboa. Porém, Lobo Antunes insiste, em todas as obras, que a memória é o lugar de incômodo, coletivo e individual, assim, a vida e a dor das personagens e de Portugal não permite recortes favoráveis e seletivos na história. Assim é que, logo no início do romance, Lena, a companheira de Carlos, relembra, diversas vezes, que ele já não é capaz de manter uma relação com seus irmãos, Rui e Clarisse, há um longo tempo e por isso mesmo não adianta esperá-los para celebração do Natal que se aproxima: “não vês os teus irmãos há quinze anos” (ANTUNES, 1999, p.9), numa fala que se repete em estrutura paralelística por várias páginas seguintes.

De modo a trazer à tona a verdade de que não adiantaria esperar a visita dos irmãos na véspera daquele Natal porque a relação entre os três, há quinze anos, havia se tornado inexistente, simbolizando a ruína dos laços familiares daquele núcleo como um todo. Haja vista que no passado Carlos havia expulsado seus irmãos da casa da família em Ajuda, para logo depois internar seu irmão Rui, epilético, em um sanatório marginalizado:

a minha mãe que se imaginasse onde o internei me matava como a Clarisse e a Lena, furiosas comigo, quase me mataram quando ordenei ao Rui — Mete as tuas coisas numa malinha e depressa que o espertalhão do chofer não desliga o taxímetro não bem uma clínica, não bem um lar, um estabelecimento na Damaia onde recebiam criaturas que estorvavam a família como era o caso, moribundos de cancro, atrasados mentais, ceguinhos, até na marquise havia camas, no corredor, na cozinha, forneciam um decilitro de vinho e uma tigela de arroz-doce aos sábados, mudavam os lençóis de quinze em quinze dias, tomava-se um chuveiro de água quente por mês, na Damaia frente ao cinema, repimpado, sem ter de trabalhar, olhando à tripa forra da janela os cartazes das atrizes, o mercado a dois passos, uma oficina de motorizadas, imensa animação comparado com a Ajuda, ciganos de cachuchos de ouro a venderem roupa em lonas no passeio, a Clarisse a impedir-me as escadas, a bater-me com os punhos fechados — Se levas isto por diante juro que telefono à mãe Carlos juro que telefono à mãe na mania que os telefones funcionavam em África, os Correios funcionavam, o Rui, que sempre foi de marés, por acaso obediente atrás de mim com a mala e ela a bater-me convencida que a minha mãe alguma vez saberia, fechada em Angola pelos cubanos com o algodão perdido a estragar-se no campo que ninguém lhe aceitava, à cabeceira da mesa num casarão pilhado servida pelo Damião ou o Fernando (ANTUNES, 1999, p. 39).

O espaço da clínica de reabilitação é recorrente na obra de Lobo Antunes, mas, não raro, os que ali se encontram, na verdade, são vítimas da própria estrutura familiar da qual fazem parte. E, se por algum descuido, denunciam o que há de pior no cerne familiar, são marginalizados e destituídos do espaço social de fala. É interessante perceber como essas clínicas funcionam com apelo prisional, como o utilizado para aqueles contrários ao Regime. Assim, quem denuncia a falência dos valores morais familiares ou do

regimento político estabelecido é rapidamente retirado de cena, seja pela violência repressiva seja pela exclusão social.

Outro elemento constante das narrativas de Lobo Antunes é o da ironia religiosa, aqui revelada pela mãe de Isilda, quando passa a desacreditar na capacidade divina para apaziguar as angústias humanas. Além disso, nessa narrativa, esse Deus aparece de modo completamente elitizado pela personagem, tal como notamos pelo seguinte trecho:

se me perguntarem se acredito em Deus não faço a menor ideia do que respondia mas se Deus existe é branco e portanto não sobeja Deus para os pretos de onde resulta que se fosse preta não acreditava em Deus ou antes nem sequer a ideia de Deus me vinha à cabeça por um momento ocupada como estava com a lepra a fome o paludismo (ANTUNES, 1999, p. 225).

Além da descrença da avó sobre a existência de Deus, ela ainda o entende como sendo branco, justamente por considerar que a situação miserável em que os negros se encontram, marcados pela fome, pela lepra e pelo paludismo, justificaria a completa ausência de qualquer elemento religioso nesses espaços, esquecendo-se, entretanto, de quem são os verdadeiros responsáveis por essas condições.

Além disso, a descrença da família toda na existência de Deus, enquanto um ser cuidador, está marcada no discurso do pai de Isilda, que o responsabiliza pela falência patrimonial familiar:

foi termos nascido na velhice de Deus como outros nascem na velhice dos pais, termos nascido com Deus já demasiado idoso, egoísta e cansado para se preocupar conosco, escutando os próprios órgãos numa atenção aflita, o outono do estômago, os lamentos do fígado, a cebola ou o crisântemo de lágrimas concêntricas do coração, um Deus desmemoriado de si mesmo e de nós considerando-nos da sua poltrona de doente numa estranheza espantada (ANTUNES, 1999, p. 252).

Assim, há uma completa desfiguração da imagem que comumente se construiu durante o Estado Novo do respeito e da ideia de filiação a Deus, que cuidaria do destino da pátria e dos próprios portugueses. No romance, Deus aparece como um ser velho e completamente ignorado das aflições daqueles para quem olha.

Além disso, a própria Igreja é descrita a partir do traço da hipocrisia, seja por aqueles que dela fazem parte ou por aqueles que buscam manter sua imagem como forma de também preservar o Estado Novo, que com ela formava alianças. Assim, observamos o chefe da polícia escrevendo um relatório sobre a ação de alguns padres nas colônias africanas:

os padres que me apressei a expulsar para o Cazombo por sermões subversivos e conspiração contra o regime para além de problemas sexuais de que anexo declarações escritas e assinadas das vítimas perante testemunhas que aqui se identificam e assinam também embora se me afigure no mínimo importante manter a confidencialidade deste relatório em virtude de não ser minha

intenção prejudicar as nossas relações com a hierarquia da Igreja Católica guardando-o como argumento no caso de uma mansa inquietação de zelo apostólico do Vaticano eu próprio sozinho que estas coisas necessitam de diplomacia e discrição me desloquei pessoalmente às cinco ou seis igrejas do Cassanje a dar-lhes quarenta e oito horas para desampararem o distrito [...] (ANTUNES, 1999, p. 292).

Os padres que deveriam colaborar com a manutenção do sistema de valores morais impostos pelo Estado Novo e alinhados com os ensinamentos defendidos pela Igreja Católica aparecem como problemáticos nas colônias africanas, ora porque têm comportamentos subversivos quanto ao Regime ora porque vão contra as regras do celibato. Ainda assim, para evitar qualquer afronta contra uma Instituição que estava alinhada ao governo e para não causar qualquer reprovação social, o destino dado para as denúncias é a de um relatório confidencial, obviamente, inofensivo.

Outro aspecto temático comum nas obras do autor português e aqui muito evidenciado é o da presença da solidão na figura de Isilda, a mãe que fica sozinha em Angola quando do início da Guerra civil, experimentando a constante sensação de não ter ninguém para partilhar a vida e as agruras do envelhecimento:

Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como o uivo dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã. Em alturas assim penso que estou morta, cercada de cubatas e algodão, a minha mãe morreu, o meu marido morreu, os lugares deles sumiram-se da mesa e o que habito agora são compartimentos e compartimentos vazios cujas lâmpadas acendo ao crepúsculo para enganar a ausência (ANTUNES, 1999, p. 21).

A solidão do presente, quando fica sozinha em Angola, a faz lembrar de uma angústia anterior, revelando que esse deserto não está condicionado a ausência dos filhos, mas a um vazio existencial muito anterior. Até mesmo quando estava grávida já existia um reconhecimento das tentativas de fuga desse lugar, mas que só se tornava mais evidenciado conforme a gestação avançava: “consenti que o Carlos (não, o Carlos não) se formasse em mim para abafar o grito, a gravidez foi o meu corpo tomar-se no caixão onde um cadáver crescia” (ANTUNES, 1999, p. 23). Novamente, presenciamos, os narradores de Lobo Antunes a se confundirem e a confundirem seus leitores quanto à narrativa que relembram. Não sabemos de qual das três gravidezes Isilda faz referência ao mencionar a transfiguração do seu copo em um caixão para acolher um ventre. No entanto, conforme se avança na narrativa, damos-nos conta de que tal sensação é

semelhante para todas as vezes em que esteve grávida, de modo que o laço maternal, transfigura-se em um elemento de profunda tristeza.

Essa solidão se deriva da própria percepção do estranhamento que tem com relação ao lugar em que habita e as pessoas com quem convive, pois, ainda que estivesse na companhia dos filhos e do marido, Isilda não conseguia perceber neles qualquer elo familiar: “ao voltar à fazenda no regresso de Luanda a casa mudara, conhecia os objectos e achava-os estranhos, conhecia as cadeiras e não me sentava nelas, os retratos nas molduras mostravam-me desconhecidos de que sabia os hábitos e o nome” (ANTUNES, 1999, p. 24).

Desse modo, ao reconhecer a falência dos afetos familiares, falamos da fragilidade do próprio *Mito da família* como um dos pilares do tripé de Salazar. Assim, a família está falida em múltiplos aspectos, temos irmãos que não se conversam há mais de quinze anos, há o abandono de um deles numa clínica de reabilitação e ainda existe o completo desamparo de Isilda a envelhecer e a esmorecer em outro continente sem que nenhum de seus filhos busque por ela. Ou seja, por onde olharmos, veremos relações completamente esfalecidas.

Porém, a ruína familiar se aprofunda de tal modo que, mesmo personagens tão cruéis e insensíveis como Carlos, são atingidos por essa sensação de vazio e de solidão, daí o seu desespero pela visita dos irmãos na véspera do Natal: “a minha mãe teimava que eu não gostava de ninguém senão da Maria da Boa Morte mas pode ser que tenha mudado e as pessoas me falem” (ANTUNES, 1999, p. 42).

A decadência familiar é emocional como podemos notar, mas também não deixa de ser financeira. Carlos se instala em Portugal para ganhar “uma miséria como delegado de propaganda médica” (ANTUNES, 1999, p. 45), Rui é abandonado num sanatório miserável, Clarisse se relaciona como homens a fim de sustentar seus gastos, numa espécie de prostituição velada:

a Clarisse que satisfazia que maravilha o artista com aquilo que um gestor casado, do triplo da sua idade, lhe ia dando para serviços pessoais e despesas de representação, o gestor ou uma sociedade de gestores cada qual com um pedaço da minha irmã a seu cargo que é aquilo que em regra acontece aos condóminos das propriedades horizontais (ANTUNES, 1999, p. 45).

Assim também acontece com a mãe em África, cujos relatos iniciais datam de 05 de junho de 1980, em meio a Guerra civil angolana:

nem o MPLA nem os cubanos têm o direito de me expulsar do que é meu, esta casa a que faltam telhas, este aparador de que desaparecem pratos, estas cantoneiras sem garfos, estes armários de cabides roubados pelos tropas de passagem [...] preciso de uma palavra de amizade, de consolo, que me faça

imaginar que colhem o algodão, o vendem, o dinheiro cresce no banco, amanhã ao levantar-me em lugar das lavras desertas encontro os tractores a trabalharem e duas centenas de contratados no campo, tudo o que peço, e Deus sabe que não peço muito, é uma palavra de esperança de tempos a tempos num pedaço de papel mesmo que ambos tenhamos a certeza que a esperança acabou tão depressa como o dinheiro e o crédito, que a próxima vez que descer à sanzala nem uma só alma mesmo inválida encontro, apenas eu, a Maria da Boa Morte e a chuva nos quartos, eu a fingir que mando e ela a fingir que obedece (ANTUNES, 1999, p.57-58).

Essa personagem não consegue se conformar com a falência da propriedade, com a perda do poder e dos privilégios que tinha quando da dominação portuguesa em África e, como por extensão, com a perda da própria família, resumida a sua estadia incomunicável em África.

Essa negação permanece durante todo o livro e, para os leitores, ela ganha ainda maior projeção na percepção da extensão temporal, pois temos acesso a vários momentos que vão marcando essa derrocada do pouco que ainda restava para a portuguesa. É assim que temos relatos posteriores, como o de 06 de janeiro de 1988, marcado pelo inconformismo e composto por uma gradação cada vez mais intensa das suas perdas e com a queda das suas condições:

6 DE JANEIRO DE 1988

Não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer: continuo na casa da fazenda com o meu marido e os meus filhos, os bailundos pregam espantalhos para afastar os pássaros do arroz, a minha mãe no quarto do primeiro andar chama a Josélia aos gritos, não trago um pano do Congo amarrado à cintura, trago um vestido, nunca morei em palhota nenhuma [...] nunca andei descalça com matacanhas nos dedos, seja onde for preciso do meu travesseiro para conseguir dormir e portanto não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer, (ANTUNES, 1999, p. 169).

Por meio da negação constante de Isilda e da sua descrença na vida que vai se degradando, acessamos a contrastante realidade de quem era filha de herdeiros, com propriedades, conforto e luxo e vai sendo obrigada, aos poucos, a se desprender de todo esse conforto fornecido pela herança de gerações.

Num primeiro momento, ela perde seus filhos, sua casa, depois suas vestes, seus hábitos e, por fim, há de perder também sua identidade que começa a se fragmentar e a se mesclar com a das empregas negras que a serviam e que permanecem junto dela por não terem aonde ir:

a Josélia que herdei da minha mãe como lhe herdei os pechisbeques e a trapalhada da roupa, a Maria da Boa Morte que me roubou a Rosarinho que apesar de eu não a querer me pertencia, as duas criadas e eu mastigando tabaco bafiento na Chiquita [...] eu na Baixa do Cassanje, no terraço com os meus pais vestida de branco, de laço branco nas tranças, com dez doze treze anos se tanto, enquanto me pegavam ao colo a protegerem-me da criatura despenteada, descalça, emagrecida, a mastigar tabaco embrulhada num pano do Congo em

pedaços que não imaginava, não supunha quem pudesse ser mas não era eu, que estupidez, como podia ser eu que não passo fome, tomo banho, graças a Deus que suspeita mais parva nunca cheirei a preto (ANTUNES, 1999, p.177 e 180).

Aos repetir as mesmas ações e ao se vestir com os mesmos trajes, Isilda entende que passa a se confundir com uma das empregadas, ideia que lhe causa repulsa. Esse ato comum de mastigar tabaco e estar amarrada num pano do Congo, que caracteriza a percepção que a Isilda menina tem dos negros serviçais, transforma-a num símbolo da quebra da hegemonia portuguesa em terras africanas. Assim, a perda da identidade do ser português colonizador se faz também evidente nessa narrativa.

Os espaços, em África e em Portugal, também são narradores indiretos responsáveis por nos dizer um pouco da expansão portuguesa, da percepção dos personagens sobre as suas ações nesses lugares e sobre a perda e busca das suas identidades:

O autêntico coração da casa eram as ervas sobre as campas ao fim da tarde ou no princípio da noite, dizendo palavras que eu entendia mal por medo de entender, não o vento, não as folhas, vozes que contavam uma história sem sentido de gente e bichos e assassínios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha família e a família antes da minha tinham chegado como salteadores e destruído África (ANTUNES, 1999, p. 74).

Esse mesmo lugar, quando já abandonado pelos outros integrantes da família, a restar somente a matriarca e empregados, vivendo em condições miseráveis, é depois tomada pelos soldados em África. A sensação de superioridade instaurada pelos anos de colonização em África faz com que esses portugueses se recusem aceitar a realidade de perda total daquilo que um dia eles e suas famílias chegaram a possuir:

a entregar-me a página informando que o Governo acabava de requisitar o que me pertencia, decidir utilizar o que me pertencia até ao termo da guerra, o cabinda sentado e eu em frente dele, eu a preta, a criada, a bailunda do Huambo, em frente dele a ler o papel, a lê-lo de novo, a repetir a leitura enquanto o alferes se penteava ao espelho com o meu pente e experimentava a minha laca — A tua casa é do povo camarada (ANTUNES, 1999, p. 82).

Esse conflito de identidade, gerado por uma falsa sensação de hegemonia que os portugueses colonizadores tinham, também se manifesta na figura de Carlos quando compreende que, na verdade, ele é mestiço, visto seu pai ser português e sua verdadeira mãe uma empregada africana. Somente depois é que ele é adotado e criado como filho biológico de Isilda. Esse reconhecimento da sua origem faz com que ecoe em sua mente a sensação de ser um par entre os empregados e um inferior entre seus parentes, pois sempre foi dessa forma que assistiu ao tratamento diferenciado que sua família despendia

aos negros: “a Maria da Boa Morte não me tratando por menino tratando-me por tu como se valesse o mesmo que eu, fosse minha igual/ -Tu és preto” (ANTUNES, 1999, p. 90).

Esse tormento o afeta profundamente, afastando-o da família e se tornando uma obsessão em sua vida. Tal fixação revela-se na escrita por meio da afirmação “tu és preto” numa estrutura paralelística que se repete por quatorze vezes num intervalo de dez páginas. Essa percepção gera uma completa aflição em Carlos ao entender que não pertence completamente à família dos portugueses brancos colonizadores de África, mas integra um espaço que é, ao mesmo tempo, o do colonizador e o do colonizado.

Esse conflito de identidades é também sentido por sua mãe adotiva, Isilda, que nos revela, por meio do seu discurso as incertezas sobre seu afeto por Carlos:

os meus filhos ou seja a Clarisse e o Rui acompanhados pelo que não era meu filho mas eu fingia que era não, não é assim [...] (os meus três filhos repito os meus três filhos por estranho que pareça e a mim parece-me estranho o Carlos talvez fosse aquele) [...] (aquele por estranho que pareça de que eu gostava mais) (ANTUNES, 1999, p. 128).

Nesse sentido, entendemos que não só de Carlos partia a inquietante noção de não pertencimento, mas também do seu seio familiar vinha a resistência do acolhimento. Além disso, é necessário pensar que essa percepção de Carlos em muito se deve à construção ideológica feita pelo Estado a respeito da vocação da etnia portuguesa superior, tal como mencionamos no segundo capítulo, a fim de justificar as atrocidades praticadas contra os africanos. É alinhada a esse discurso que notamos a percepção que a avó portuguesa tem de Carlos:

mesmo o Carlos que ninguém julgava mestiço, não parecia mestiço, a minha avó encolhia-se toda se ele a beijava, cheirava-se enojada por cheirar a sanzala, tirava a água de colónia da algibeira, não lhe oferecia prendas no Natal como à minha irmã e a mim, evitava-o, fingia não o ouvir se falava com ela, a minha avó para quem os Africanos eram não uma raça diferente mas uma espécie zoológica distinta capazes até certo ponto de imitar as pessoas e todavia sem nada meu Deus que os aparentasse a nós, basta ver do que se alimentam que até baratas engolem, basta ver como andam, reparar como transportam os filhotes, iguaizinhos aos mandris (ANTUNES, 1999, p. 145).

Por meio dessa percepção de Rui, o leitor compreende como a avó se relacionava com seu irmão, Carlos, declarando um claro desprezo pelo menino pelo fato de ele ser mestiço. Além disso, por meio do discurso indireto livre, acessamos as crenças e pensamentos discriminatórios que a matriarca possui a respeito não somente do neto, como também de todos os africanos. Essa forma de pensar representa uma forma alinhada com aquilo que se propagava no discurso e na ideologia oficiais do Estado Novo.

A mesma avó, que tem repulsa por Carlos ser um mestiço e pelos africanos, também apresenta uma forte crítica à família de Isilda, desvelando aquilo que ela acredita

ser o pior de cada um, numa tentativa de completa desidentificação com seus netos e, por conseguinte, com sua hereditariedade:

Os meus netos, dizes tu, quais netos, um mestiço, um epilético e um desgraçada que pela amostra se vê logo ir acabar na primeira sarjeta de Luanda, é a isto que chamas os meus netos Isilda, não são meus netos, nunca foram meus netos, preferiram o sangue do teu marido e do teu pai, não quiseram nem uma gota da minha família (ANTUNES, 1999, p. 217).

A avó desvela o tratamento que dava aos negros dentro do microcosmo das suas propriedades, igualando-se ao que acontecia no macrocosmo nas colônias africanas por meio da ação dos colonizadores de forma geral e do governo português como um todo:

o Fernando a perder o sorriso galante
— Não bata senhora
a frase que os palermas repetem quando fazem asneiras
— Não bata senhora
com mais receio do chicote que das camionetas de gado em que viajavam uma semana a fio do Huambo a Luanda e de Luanda a Malanje para lhes enfiarem um saco nas unhas e os obrigarem a colher arroz das seis da manhã às seis da tarde a cinco escudos por dia quando pagavam dez de comida e quinze do aluguer da cubata sem mencionar o imposto do Estado, o Fernando a trotar para o cemitério com a tia Encarnação olhando-me por trás do leque, severa, aprovadora (ANTUNES, 1999, p. 221).

Além da própria condição de serem retirados à força de suas localidades para prestarem serviços obrigatórios em outras regiões, os negros enfrentavam uma situação, como já é de conhecimento comum, de trabalho completamente miserável, desumana e cruel. Não bastasse isso, o Estado, pessoa jurídica teoricamente responsável por defender os seus, torna a situação dessas pessoas ainda pior ao lhes cobrar um imposto que, obviamente, seria impossível de ser pago com o dinheiro obtido pelo serviço que realizavam.

É irônico perceber que toda essa soberba demonstrada pela avó com relação aos africanos e aos seus empregados e familiares de forma geral, advém por conta de um poder que não é tão legítimo quanto ela gosta de aparentar, pois, assim como nos revela Isilda, a ida dessa família à África é motivada pela marginalização que possuíam em terras lusitanas:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de facto ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceites com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães, o meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar, morando em casas que macaqueavam casas europeias e qualquer europeu desprezaria considerando-as como considerávamos as

cubatas em torno, numa idêntica repulsa e num idêntico desdém, compradas ou mandadas construir com dinheiro que valia menos que o dinheiro deles, um dinheiro sem préstimo não fora a crueldade da maneira de o ganhar e para todos os efeitos equivalente a conchas e contas coloridas, porque conforme o meu pai costumava explicar olhavam para nós como criaturas primitivas e violentas que aceitavam o degredo em Angola a fim de cumprirem condenações obscuras longe da família, (ANTUNES, 1999, p. 243).

Assim, depreendemos que a família e o seu poder é mais feito de aparências do que de legitimidade, o desejo de ir à África era uma busca pelo embuste de fazer parte de uma elite, ao qual não pertenciam em Portugal, às custas de muita crueldade com os nativos daquele lugar. Porém, mesmo tendo empregados e uma boa casa na colônia, essa família continua sendo marginalizada pelos grandes nomes europeus: “tão importantes aqui onde não existia ninguém senão nós e os africanos e tão nada em Lisboa onde existia tudo menos nós” (ANTUNES, 1999, P.301). É dessa forma que Clarisse, a filha de Isilda, percebe a notória distância entre a elite que seus familiares diziam fazer parte e a classe social a que realmente pertenciam aos olhos europeus:

maridos que na Europa seriam lojistas ou serventes e em África cavalos, criados, mobília inglesa, automóveis alemães, jantares com o governador, férias em Durban, os bolos de noiva das filhas trazidos do Negaje, serviços de loiça chinesa, galos de cristal em atitude de combate (ANTUNES, 1999, p. 261).

Como também se observa em outros livros, a falência do núcleo familiar representa também a falência do Estado Novo e do governo português como um todo, inclusive, nas suas colônias. Em *O esplendor de Portugal* não é diferente:

a minha família e os restantes fazendeiros do Cassanje se ofereciam sem um queixume aos angolanos, tomem, matem-nos se lhes apetecer, tomem, estamos aqui há vinte ou cinquenta ou cem ou duzentos anos mas tomem, o meu girassol, o meu algodão, o meu milho, a minha casa, o meu trabalho, o trabalho dos meus pais, o trabalho dos pais dos meus pais antes dos meus pais, o lugar dos meus defuntos, tomem, os que mandam em Lisboa decidiram que a minha vida e, mais que a minha vida, a razão dela, vos pertence porque os americanos e os russos dizem que vos pertence e eles obedecem como vocês nos obedeciam a nós com idêntica passividade e idêntica submissão portanto tomem, tomem o que me custou os olhos da cara e os olhos da cara da minha família, o meu gado, o meu café, o meu tabaco, as minhas máquinas, o meu dinheiro no banco, tomem, degolem-nos um a um ou enxotem-nos para os barcos de Lisboa, roubem-nos o que não temos no cais, enfiem-nos os testículos na boca, enfeitem-se com os nossos intestinos (ANTUNES, 1999, p. 276).

A enumeração das entregas que Isilda, ainda adulta, faz para o chefe africano diante de suas ameaças, denuncia como a saída apressada de África feita pelo governo português, muito mais motivada por pressões exteriores do que por razões humanitárias, foi negligente inclusive para com os descendentes de portugueses que lá se encontravam. Para além da perda das propriedades, há uma perda que é também simbólica da história identitária dos portugueses que restaram, tal qual Isilda:

porque não entendemos Angola mesmo tendo nascido em Angola, não a terra, a variedade de cheiros, a alternância de cacimbo e de chuva, de submissão e fúria, de preguiça e violência, Angola, este presente sem passado e sem futuro em que o passado e o futuro se incluem desprovidos de qualquer relação com as horas, os dias, os anos, a medida aleatória dos calendários, quando o único calendário é a chegada e a partida dos gansos selvagens e a permanência das águias crucificadas nas nuvens (ANTUNES, 1999, p. 247).

Assim, Isilda passa por uma dupla percepção de não-pertencimento. Ao mesmo tempo em que não está integrada à elite portuguesa, da qual sua família imagina ou sonha em fazer parte, ela também não compreende aquele universo da colônia africana, levando em conta que faz parte do grupo social que contribuiu para a destruição daquele lugar sem nunca ter tentado apreender e respeitar a cultura local.

Desse modo, acompanhamos Isilda com o passar dos anos a ir se definindo cada vez mais com o esquecimento da família, com Carlos que nunca lia suas cartas, e com p governo, que procurava fingir uma saída honrosa do continente, sem nem olhar para o caos que abandonara para trás. De tal modo que o leitor é convidado a assistir à sua espera da morte já no ano de 1994 junto de Maria da Boa Morte que, apesar de já não ser mais sua empregada, permanecia com ela por não ter aonde ir:

Só quando a Maria da Boa Morte disse
— No teu atrás
e ao voltar-me dei com os cinco abutres no tecto da cabana pequena a olharem-nos mais dois nos ganchos das palancas raspando a casca da árvore com o bico, compreendi que tínhamos morrido e estávamos não sentadas na varanda de Marimbanguengo mas inchadas como os cadáveres da guerra à espera que o capim se fechasse sobre nós depois da partida dos pássaros.[...] de forma que logo que as duas velhas, a branca e a preta, ambas descalças e com panos do Congo ao redor da cintura se é que se pode chamar panos do Congo a farrapos desbotados e sujos, um par de velhas como que gémeas, irmãs, empoleiradas no espaldar a olharem-me de cabeça enfiada nas clavículas, idênticas a abutres, principiaram a raspar com o bico o topo da cadeira agitando os trapos das asas compreendi que tinha morrido sem me importar de estar morto, sem me importar que uma delas grasnasse para a outra
— Atrás de ti
dado que ao furarem-me a pele e ao puxarem-me as vísceras não doía nada como não havia de doer nada quando o capim se fechasse sobre o meu cadáver depois da partida dos pássaros. (ANTUNES, 1999, p. 327).

Esse fim doloroso, é também simbólico, tendo em vista que as duas se irmanam e por mais que tenha recusado essa ideia por toda a sua vida, assim como suas gerações passadas, ela se tornara só mais uma marginalizada dentro desse sistema. Seguindo o mesmo exemplo do que os colonizadores portugueses fizeram com os africanos, agora, as tribos locais replicam com quem em terras africanas permaneceu esquecido pelos seus governantes europeus.

O falecimento da Maria da Boa Morte, assim como a sensação de estar completamente só, desperta em Isilda a percepção que sempre tivera, ou seja, a de que,

na verdade, por mais que estivessem distantes, as duas mulheres, a branca e a negra, estavam mais próximas do que se queria pensar:

— Foste ótima
foste ótima mas somos tão velhas e é tarde agora, levanta-te, tão velhas, não vou ao ponto de confessar que sou tua amiga tenhamos senso preciso de ti como os brancos de Lisboa precisaram de nós para vender Angola, o café, o algodão, o milho, o tabaco, as balanças e os ácidos dos judeus dos diamantes e tendo-a vendido não existimos nunca [...](ANTUNES, 1999, p. 347).

Ironicamente, na hora da morte, ambas se aproximam de forma que qualquer diferença que Isilda acreditava possuir de superioridade é banida. Assim, seu fim é se encontrar abandonada em Angola pela família, pelo Estado e pelos seus funcionários:

tenho medo das camionetas finalmente aqui na estrada da Corimba iguais àquelas em que os assalariados chegavam do Huambo, os cipaio recusavam um ou dois por serem demasiado velhos ou estarem grávidos ou vomitarem, o meu pai palpava-lhes os rins, mandava-os andar, assinava facturas, pagava ao condutor, as camionetas aos tombos na direcção de Malanje [...] o voo dos pássaros, asas de feltro, gritos, o mar lá em baixo, o Mussulo, os coqueiros, descíamos à praia, os meus pais e eu, o meu pai de fato creme e panamá creme, a minha mãe de sombrinha aberta cor-de-rosa, eu com um chapéu de palha que se atava sob o queixo, trazíamos o almoço num cesto tapado por um guardanapo que se estendia na areia com as marmitas em cima, uma garrafa de sumo para a minha mãe e para mim, uma garrafa de vinho para o meu pai, a minha mãe nunca tirava as luvas nem se descalçava, sentada num banquinho a soprar com o leque os calores que o meu pai soprava com o jornal, os pássaros sobre nós eram os pássaros das fossas da Corimba, de asas poeirentas de sarja, mas não tinha medo por ser dia, os tropas, mesmo o dos botins de verniz, não iam roubar-me nem levar-me com eles nem fazer-me mal, não havia um só quarto às escuras na casa de Malanje, erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direcção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam de mim. FINIS LAUS DEO (ANTUNES, 1999, p. 378-381).

Desse modo, ela irá morrer como viu o pai a exigir o assassinato daqueles negros considerados inservíveis para suas propriedades. Há, nesse sentido, uma construção irônica e inversa do paralelismo das próprias situações por meio de um recurso comum às obras de Lobo Antunes aqui analisadas, o da mistura de tempos: passado e presente se fundem de tal modo que, na percepção dos personagens, tornam-se um todo contínuo. É provável que isso ocorra porque há uma aproximação também das próprias situações, o passado está replicado no presente, mas de forma irônica, considerando que, nesse mote da exploração de África e dos negros, os portugueses falidos que permanecem no continente africano experimentam a mesma sensação de não pertencimento ao local e à cultura em que estão inseridos. A solidão, o desamparo da família e do Estado, o tratamento desumano por parte de quem está no poder, o sentimento de inutilidade e a mesma experiência de morte são agora experimentados por aqueles que sempre

acreditaram no discurso salazarista de superioridade. A queda desse discurso e o desvelamento das mentiras inculcadas na manipulação ideológica é comovedor e cruel quando se assiste ao assassinato de Isilda provocado pelas tribos africanas. Por outro lado, é desse incômodo perturbador que surge o movimento necessário para a crítica fundamental à História Nacional.

4.7 *Arquipélago da insônia* (2008)

O arquipélago da insônia é um romance publicado em 2008, que tem como espaço principal para o desenrolar da narrativa um casarão localizado no Alentejo. Essa casa representa uma construção muito imponente em tempos passados para simbolizar o poder de uma família tradicional portuguesa, que viveu, ao longo dos anos, seu completo arruinamento. O romance está dividido estruturalmente em três partes: as duas primeiras sendo narradas por um autista que nos conta a decadência do núcleo familiar em três gerações; e a última parte é composta por um discurso polifônico, em que são construídas as percepções dos diferentes familiares sobre a história de ascensão e queda da família.

Assim, a temática se estrutura de tal forma que, na primeira parte, observamos a imponência da casa e do avô, o grande patriarca responsável por erguer a herdade, na segunda parte há o relato da sua crise e decadência e, na terceira parte, há o enfoque para aquilo que restou da casa e da família.

As personagens que fazem parte da construção polifônica da terceira seção compõem um relato de vozes, vivas e mortas, que alternam entre a criação de um conteúdo factual, aquilo que é possível de ter acontecido, e o onírico, pois contam algo que é desmentido por outras vozes ou contradito pelo próprio desenvolvimento do enredo. Além disso, também temos a alternância, fundamental e recorrente das obras aqui trabalhadas, entre o presente e o passado e entre a percepção interna, marcada por distorções, e a realidade externa, a dos fatos. Tal embaralhar discursivo proposto nessa narrativa é responsável por realçar a construção lírica proposta por António Lobo Antunes.

Na primeira parte do livro, temos a chance de acessar o mundo ficcional pela ótica do sujeito-poético que é um menino autista. Ao entendermos que o autismo é um distúrbio de neurodesenvolvimento que afeta o funcionamento pessoal, social, acadêmico e/ou profissional, além de envolver distúrbios de atenção, memória, percepção, linguagem, ou interação social, mudamos nossa chave de leitura para acessar os dois primeiros capítulos.

Vamos atravessar toda narrativa feita pelo menino, por meio de estratégias estilística, discursiva e semânticas, que nos obrigam a entrar numa lógica diferente da que comumente adotamos na leitura de um texto. O autista, enquanto narrador, põe-se a duvidar das próprias memórias e a jogar um jogo de incertezas com seu leitor, muito condicionado pelo seu transtorno neurológico. Além disso, a própria construção narrativa é feita de rupturas discursivas e diegéticas, pois ele coloca sua própria criação fabular em

risco: “mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento” (ANTUNES, 2010, 11). Cabe, portanto, àquele que lê, ser um coparticipe discursivo.

O narrador, que nos faz hesitar a respeito da sua própria narrativa e nos obriga a uma leitura ativa para contribuir com a construção e com a compreensão do seu discurso desordenado também apresenta outro elemento fundamental de dúvida quando vacila acerca da autoria do relato, pois, ao mesmo tempo em que afirma ser o responsável pela redação, nos diz que quem escreve a história é seu irmão: “foi o meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de facto, não fui eu quem o disse” (ANTUNES, 2010, p. 98). Ao escolher jogar com a dubiedade da autoria de seu discurso, o menino põe em xeque o seu próprio elemento fabular quando nos conta do assassinato desse personagem, que, para ser um plausível narrador da história da família não poderia estar morto. A autoria também oscila entre um processo colaborativo, em alguns momentos, feito pelos dois: “a caneta do meu irmão acabou por concordar comigo [...]” (ANTUNES, 2010, p. 111).

Porém, vamos percebendo ao longo da narrativa que há a possibilidade dessa escrita compartilhada estar fundada somente no campo onírico, que se liga à percepção de mundo muito particular do menino autista, fazendo com que ele imagine interagir com os parentes mortos por meio dos inúmeros retratos da tradicional família espalhados pela herdade:

e eu a dar-me conta
 - São as fotografias da parede que estão ali meu Deus
 A cochicharem sobre mim aldabrices, maldades
 -não é da nossa família
 -não tem um traço da gente
 -De qual deles será filho? (ANTUNES, 2010, p. 106).

Tais retratos, comuns em casas de famílias tradicionais, como forma de manifestação e apreço da linhagem hereditária a que está ligada toda uma riqueza construída ao longo de anos, aparecem como evidência da marginalização e da exclusão do menino naquele espaço e naquelas relações. Entendemos que o patriarca tem uma clara preferência pelo seu irmão, justamente por não ter autismo: “-O meu único neto/provavelmente/ -Há de tomar conta disto tudo um dia” (ANTUNES, 2010, p. 21). A própria percepção do não pertencimento à família faz com que o menino se reconheça mais como um elemento ligado à casa e menos como parte dos laços grupais: “E embora não me parecesse com ninguém eu vosso igualmente, pertencia àquele reboco e àquelas janelas que não vedavam” (ANTUNES, 2010, p. 101).

A estrutura discursiva se torna ainda mais complexa quando percebemos que, para o narrador, é como se o desenrolar da história ou o processo de escrita acontecesse independentemente do seu controle ou do seu conhecimento sobre os fatos:

[...] o homem a espetar a caçadeira para o meu avô
 - Querias roubar-me tu?
 E o lápis mais depressa
 - Que homem?
 Como se eu pudesse responder-lhe e não posso dado que não sei nada da fundura dos outros e muito pouco da minha, de gatas no chão entre brinquedos baratos, em todo o caso vejo o homem sim senhor, isto é aquele que me mostram e não sei se existiu[...] (ANTUNES, 2010, p.129).

Algumas possibilidades de interpretação da narrativa que nos chega se abrem a partir do diálogo que ele trava com o lápis, pois o objeto pode representar, ao mesmo tempo, a própria consciência do narrador que o questiona metalinguisticamente sobre o objeto da sua narração e sobre a sua posição enquanto um narrador não-onisciente, mas também pode representar uma voz de um leitor ideal que questiona o menino a respeito da apresentação detalhada da personagem até então não mencionada da história, ou, ainda, pode indicar um diálogo com o seu avô, a fim do resgate e registro de suas memórias.

Tal função metalinguística se torna ainda mais radical no final da obra, tendo em vista que seu encerramento acontece com a seguinte construção: “FINIS LAUS DEO/ (escrito por António Lobo Antunes em 2006 e 2007)” (ANTUNES, 2010, p. 255).

Aqui, o jogo de autoria quebra a barreira do mundo inventado, pois quem assina o livro é a figura do escritor real, Lobo Antunes, que se mescla com a do autor ficcional, criando, dessa forma, a impressão de que quem esteve a nos dizer o tempo todo essa narrativa fragmentada não foi somente o menino autista ou os membros desagregados da família, personagens de um mundo fictício, mas também o próprio autor português, figura do mundo real do leitor.

Outro aspecto a ser observado nesse desfecho é a ironia religiosa, presente em toda história familiar por meio dos incestos, traições, violências, assassinatos, decadência e morte, que se manifesta, por fim, nessa expressão tradicional em reconhecimento e agradecimento por parte de um autor para com Deus pela ajuda na escrita da obra.

Assim a ironia religiosa também é observada quando a prima do autista, senhora Hortelinda, realiza uma prece após assassinar seu pai, por quem ela e a mãe eram abusadas. Além do recurso da intertextualidade intergêneros, por mesclar o romance com a prece religiosa, tal como define Koch: “a hibridização ou a intertextualidade intergêneros é o fenômeno segundo o qual um gênero pode assumir a forma de um outro

gênero, tendo em vista o propósito de comunicação” (2008, p. 114), a prece colocada nesse contexto assume vestes de uma amarga ironia:

(eu a assistir aos crepúsculos quase alegre com a vida julgando-me não só eterna mas abençoada por Deus que se preocupou comigo e derramou sobre mim um pouco do Seu infinito Amor e da) [...] (e da Sua Infinita Bondade de forma que só posso agradecer a Misericórdia da Sua Protecção porque Vosso é o Reino, o Poder e a Glória para sempre Àmen) (ANTUNES, 2010, p. 219).

Esse ato de Hortelinda é irônico por ser uma prece de agradecimento pela proteção divina ao mesmo tempo em que se revela o rancor e o desespero de ter sofrido os abusos do pai enquanto era uma criança indefesa. Dessa forma, depreendemos que essas falas religiosas, assim como outros agradecimentos à providência divina emitidos por vários personagens, cujas vidas estão aniquiladas, corroboram para o projeto de crítica à moral católica portuguesa.

Assim, com o desenrolar da trama, vamos compreendendo como se davam as relações dentro desse núcleo familiar. A mãe do menino autista morre enquanto este ainda é pequeno e pouco entende dos ritos funerários, o seu marido assiste ao enterro à distância, como sempre estivera da sua mãe:

ele que não falava com a minha mãe, não a cumprimentava sequer, dormia no compartimento ao lado da cozinha culpando-a da indiferença do meu irmão que continua comigo nesta casa em que apesar de igual tudo lhe falta [...] o meu pai um estranho para mim como eu um estranho para ele semelhante aos parentes dos retratos no que teimo em chamar casa por não lhe achar outro nome (ANTUNES, 2010, p. 10).

Tal relação distanciada se deve ao fato de que a mãe, na verdade, era uma funcionária da casa a quem o pai engravidara às forças. Assim, a casa como espaço fundamental de acolhimento e reunião familiar, aos poucos, vai se revelando como um ambiente estranho e inóspito:

(não compreendo o motivo da casa a mover-se, o que se passa com ela, que pensamentos, que ideias, o que haverá no cimento que não desiste de sofrer e por que razão o carácter das coisas mudará tantas vezes, enchem-se de asperezas, perseguem-nos, aleijam-nos e noutras alturas arredam-se para consentir que passemos, tenho a certeza que se quisesse nos esma)” (ANTUNES, 2010, p. 100).

Tal lugar ganha fundamental importância porque funciona como um símbolo da construção e da falência familiar e porque é um espaço desencadeador das memórias do menino sobre as vidas que ali se desenrolaram ou que foram abatidas. Desse modo, a herdade torna-se um dos protagonistas dessa história, cujos traços físicos nos permitem relacionar com a própria fábula da família.

Além do espaço, outro elemento importante é o tempo, categoria extremamente volátil nessa narrativa, pois passado, presente e futuro se confundem na diegese e no

discurso. Aqui está um dos elementos fundamentais para que a narrativa vertical se aprofunde ainda mais e para que a narrativa horizontal fique suspensa, pois teremos acesso mais às percepções das personagens sobre os fatos do que ao desenrolar dos eventos externos.

A percepção temporal é confusa inclusive para o próprio narrador: “Qual a minha idade hoje em dia e quantos se passaram desde aquilo que contei?” (ANTUNES, 2010, p. 157). De tal forma que memórias, acontecimentos presentes, ideias fantasiosas se mesclam, tornando as fronteiras entre o cronológico/atemporal e lógico/onírico extremamente sutis, isso faz com que os desdobramentos da história se tornem flutuantes frente às percepções que o menino autista nos passa da sua vida, da sua família e dos seus sentimentos. Assim, para apreender o tempo da história, o leitor tem de atentar para as pistas que o narrador deixa durante a sua própria revisão dos eventos.

Portanto, é por essa via tortuosa que compreendemos a existência de uma narrativa estabelecida na família de que o fim da herdade ocorreu por conta da Revolução dos Cravos quando tropas e camponeses tentaram invadir a casa. Porém, o narrador aproveita a oportunidade para desmentir esse imaginário familiar, desvelando uma outra versão para a história que lhe foi contada:

apesar da boca fechada, você idiota pai e nisto compreendi que não foram os comunistas que deitaram fogo ao celeiro, tombaram o depósito da água e mataram o meu avô, foi você e não a espingarda, o sacho, os camponeses e a tropa e as empregadas da cozinha a fitarem-no quietos no instante em que

- Senhor
Num tom que crescia sem que desse conta do tom a crescer, levantando o sacho

-Senhor
você que nunca

- Pai
você sempre

-Senhor
por submissão, por hábito, o meu avô a trocá-lo

-Já não era sem tempo
sem acreditar nele e a calar-se quando o sacho lhe desfez um ombro, uma perna a insistir

- Senhor
ainda por submissão e por hábito, o meu avô

-O que é isso?
e o cavalo amarrado à argola a afligir-se com o cheiro dos ossos, o meu avô de joelhos no pátio, o meu avô deitado

- Idiota
os tucanos em debandada, um dos camponeses

- Jesus
a erva a inclinar-se num murmúrio negro e o meu avô a apoucá-lo de cara desfeita

-Idiota
com um botão de cobre a fechar-lhe o pescoço, o meu pai sem largar o sacho num último

-Senhor (ANTUNES, 2010, p. 15).

O discurso narrativo que nos conta o entorno da ação é interrompido constantemente pelo diálogo abrupto entre pai e avô. Tal conversa emerge marcada pelo tom da violência e submissão, seguindo até o coroamento do fim dessa relação com o assassinato do patriarca a ser cometido pelo próprio filho.

Além dessas alternâncias e rupturas narrativas e dialógicas, não podemos deixar de nos atentar para a disposição gráfica de tal trecho que nos remete a um poema, caracterizado não por rimas, mas pelo ritmo cadenciado dos vocativos. A leitura se faz pungente e lírica porque agonizamos juntamente com o patriarca, seja pelos momentos que antecedem seu fim a ser esquartejado pelo sacho, seja porque o próprio processo de leitura é cortado e nos impede a fluidez natural de avanço na narrativa.

Por fim, o enfretamento do narrador que decide contar outra história e se nega a perpetuar aquela conivente de que a falência familiar foi causada por outrem, pela Revolução, pelo povo ou pelos camponeses, simboliza o enfretamento necessário e a revisão histórica a que Lobo Antunes também se propõe na construção de toda sua obra.

Esse casarão, símbolo também da própria dimensão territorial de Portugal imponente com suas terras ultramarinas, é cercado por mortes, representando a falência da tríade fundadora do Salazarismo (Deus, Pátria e Família), tal como observamos na seguinte cena, quando flagramos o patriarca a ordenar a morte de um padre, por ter sido amante de sua esposa:

[...] o meu avô expulsou o padre
 - Ninguém precisa de você nesta herdade e o que Deus fez até hoje faço eu daqui em diante que estou cá neste mundo e sou mais novo
 E o feitor levou-o no mulo até um par de nogueiras secas depois da vila
 -Senhor cura
 [...] sem que o feitor os notasse, a lagoa fervia como sempre em março com os girinos novos e abelhas incompletas a aprenderem a ser, o padre para o feitor
 -Para que queres a pistola?
 E o feitor a persignar-se depois de lhe pedir confissão
 - Para o ajudar a partir senhor cura
 Não exaltado, respeitoso que o Inferno assusta, quase nenhum olmo vibrou com o primeiro tiro esmagado na cancela, o feitor a ajudar a pontaria com a outra mão
 -Já me absolveu não já?
 E a disparar de olhos fechados, sentiu o padre de joelhos, ganhou força para abrir um dos olhos, viu-o de cara na terra e como estava absolvido abriu a navalha e cortou-lhe o pescoço até à resistência das vértebras, pensou melhor e trocou os sapatos com os do morto apesar do pé esquerdo difícil de entrar e agora as doninhas e os texugos que o comam, o meu avô zangado
 - Vai entregar os sapatos ao homem para andar como quiser pela vida
 O meu avô zangado
 -Nunca impeças um defunto de passear onde lhe der na gama (ANTUNES, 2010, p. 29).

Essa passagem nos mostra com ironia como, na verdade, os “bons” costumes da família tradicional portuguesa estavam impregnados de vícios e rituais que são, em sua essência, sem sentido e escondem o que elas têm de pior no seu interior. Crer na absolvição dos pecados permite que o feitor cometa um crime e, para além disso, que desrespeite o corpo da vítima. O patriarca, mandatário do crime, zanga-se, entre tudo, com o roubo dos sapatos, pois se afeta com uma crença lendária e dá ao defunto a liberdade que não dera ao homem vivo.

Como adiantamos, a razão do assassinato do padre está fundamentada no fato de que ele fora amante da esposa do patriarca, que decide abandoná-lo para viver tal relação afetiva:

[...] havia noites em que um grito seu
 - Estaria morto?
 E a caçadeira a disparar contra potes de loiça, dávamos com ele a esgazear-se para a gente no rebordo da cama, cercado de cacos, com a sua voz de menino
 - A velha do coelho não me larga a malvada
 a mãe nunca na horta ou na cozinha, na igreja com o padre entre os armários da sacristia e os utensílios de Deus[...] logo que pôde mandou o feitor disparar sobre o padre depois da absolvição e da bênção até ficar apenas a lembrança de um coelho a perturbar-lhe os dias, a minha avó despindo-o no alguidar e a caçadeira arrimada à cama para se defender da morte (ANTUNES, 2010, p. 41 e 43).

Lobo Antunes, enquanto um indiscutível mestre da ironia, dá conta de, a um só episódio, destituir Deus e a família do grande tripé edificador do Homem novo português. Deus também representa, na narrativa, o oposto do que lhe é atribuído enquanto símbolo de acalento e esperança, pois, ao flagrarmos o avô na sua frágil velhice, clamando por ajuda divina, somos confrontados com o comentário do narrador que dá à religiosidade o peso da total desolação: “- Meu Deus / Quando Deus em parte alguma senhor, não perca tempo com quem não se rala consigo, não espere seja o que for, desista [...]” (ANTUNES, 2010, p. 132).

A família, aos poucos, destitui-se pelos assassinatos, submissões, ordens, relações distanciadas e até mesmo incestuosas. Percebemos que tais relações estão impregnadas de comportamentos reprováveis para a sociedade da época. Se a avó enfrenta a moral católica ao manter relações com o padre, a mãe do autista desafia os preceitos da estrutura familiar pregada pelo Estado Novo, pois mantém relações extraconjugais com o ajudante do feitor:

[...] o meu avô a subir a vergasta porque ao perguntar à minha mãe
 - De qual dos dois esse é filho do idiota ou de mim?
 A minha mãe calada, ele comparando feição a feição à medida que a parteira me limpava e o meu pai o seguia de boca aberta, no fundo do meu avô enquanto continuava a procurar (ANTUNES, 2010, p. 32).

Ao retornarmos no tempo e buscarmos a origem dos laços familiares, vemos que, assim como o pai do narrador escolhe a esposa enquanto uma mercadoria, também o faz o avô, que decide por exclusiva vontade e sem qualquer sentimento se casar com Filomena:

-Essa aí
que escolheu sem escolher, encontrou-a nas traseiras de uma capoeira pelando um coelho para o alguidar, o meu avô deu fé das mangas arregaçadas e da saia pelas ancas, a Filomena ausente por momentos e ele
- Essa aí (ANTUNES, 2010, p. 39).

Uma análise importante de toda obra de Lobo Antunes e de seu percurso poético tem de levar em consideração os elementos simbólicos que emergem ao longo da fábula, isto é, elementos que implicam a criação de hipóteses de leitura para um outro universo, além daquele que está sendo narrado, negando, ampliando, contradizendo ou reforçando o que já está posto.

Assim, chamamos atenção para o momento de “encontro” entre o patriarca e Filomena, pois ela está a matar um coelho, imagem que será recorrente ao longo do livro para nos possibilitar múltiplas relações de interpretação sobre a imposição patriarcal do casamento, da constituição da família e da sua ruína.

Vemos que, à determinada altura, avô e coelho formam um todo inseparável a partir da perspectiva confusa do narrador: “a minha avó com um pedaço de couve a atrair os coelhos pela porta de rede e a escolher o meu avô entre os bichos, não, que dispare, a encontrar um coelho” (ANTUNES, 2010, p. 53). Tal combinação também está marcada pelos reflexos da avó na velhice: “O que lembro dela é a doença das mãos que mal aguentavam a chávena, se o meu avô passava estendia-se para diante procurando apanhá-lo pelo pescoço” (ANTUNES, 2010, p. 53).

Essa fixação da avó por matar coelhos, que se transfigura em uma certa perseguição ao avô, pode nos possibilitar uma interpretação da leitura sobre a fragilidade senhoril daquela casa, a qual veremos chegar à sua completa falência familiar e financeira com o enfraquecimento do patriarca a ser esquartejado pelo seu filho. Outra hipótese de leitura poderia estar colocada na ideia de morte e violência que ronda toda essa herdade num constante jogo de caça entre os mais frágeis e os mais poderosos, pois todo o enredo desse romance se dá a partir de narrativas sobre o fim de vidas, sobre a presença dos mortos a rondarem a propriedade e sobre a solidão do menino autista nesse lugar.

Essa fragilidade pode ser observada no momento em que o autista é internado:

- Definhaste?

e é claro que definhei com o que a minha avó me tira, não é que não me deem de comer, dão-me de comer, é o que a minha avó me tira, o fígado mole, o estômago perdido, não diga à minha mãe a pendurar-me o corpo sem músculos nem sangue (ANTUNES, 2010, p. 106).

Aqui a imagem do abatimento se cruza com a imagem da avó a matar os coelhos. Essa figura materna que se casa à força e sem escolha com o patriarca e depois assombra o imaginário familiar a caçar seus parentes até que se definhem completamente é marcante em todo o livro.

Outro elemento simbólico recorrente está no espaço do poço da propriedade, onde pressupomos que o protagonista tenha matado seu irmão, como uma forma de se livrar da figura que “competia” a atenção do avô, visto que o autista era sempre desconsiderado afetivamente pelo patriarca:

na esperança que o meu avô me escutasse e não escutava, o meu irmão que devia ter empurrado
(que empurrei?)
Que devia ter empurrado até imagem nenhuma, lodo tranquilo, calhaus, o poço sem serventia tirando quem se interpunha entre o meu avô e eu
(afoguei quem se entrepunha entre o meu avô e eu?)
O cadáver de um borrego
(não o dele, não os deles)
A deslocar-se no fundo e as gengivas do borrego as do meu irmão ponto por ponto (ANTUNES, 2010, p. 20).

O poço ganha destaque por ser esse lugar gélido, inóspito, obscuro e fundo, cenário convocado para dizer o afogamento, real ou simbólico, dos membros familiares enquanto afundados nas hipocrisias de seus valores morais, nas suas brutalidades, nas suas violências e nas suas humilhações.

Além da crítica ferrenha à instituição familiar completamente arruinada, do jogo dúbio sobre a autoria e da ironia com os preceitos católicos, outro recurso que colabora para a fragmentação discursiva levada ao extremo nesse romance é a estrutura paralelística, também muito comum nas obras de Lobo Antunes, como viemos observando ao longo de nossas análises. Nesse romance, a estrutura paralelística forma uma espécie de mosaico que necessita ter suas peças unidas pelo leitor a fim de conferir possíveis sentidos para a narrativa do autista e para sua confusão mental transformada em discurso.

A cada construção da estrutura paralelística, como também é comum na lírica, uma nova informação é adicionada à elaboração já conhecida, mas, em Lobo Antunes, ela não vem para esclarecer a leitura lógica e, sim, ampliar a ambiguidade da construção discursiva feita pelo menino, como se mostra nos seguintes trechos:

Quem anda de noite misturado com o vento à roda da casa e eu para o meu irmão
 -não ouves?
 Procurando os intervalos das janelas para espiar a gente, um defunto que se perdeu sem encontrar a travessa onde mora[...]
quem anda com o vento à roda da casa procurando os intervalos das janelas para espiar a gente talvez com uma barra de lençol ou uma fronha na mão
 - São filhos de quem vocês?[...]
quem anda de mistura como vento à roda da casa e eu para o meu irmão
 - Não ouves?
 Um defunto sem encontrar a travessa onde mora ou o meu pai lá em cima não respirando sequer, alguém que não sei quem é e me chama
 -Tu
 Torna a chamar-me
 -Tu
 E eu com medo, sinto o meu pai a descer as escadas porque cessei de ser, não existo, existe o meu irmão quase a dizer o meu nome, a dizer o meu nome
 -Tu
 Não me irei embora amanhã, são eles que me levam, homens que não sei de onde vieram mostrando-me ao meu pai
 - É este?
 E o meu pai ou o meu avô ou o ajudante do feitor
 -É este
 (ANTUNES, 2010, p.69 -70 e 80, grifo nosso).

A estrutura paralelística é formada a partir das variações do questionamento do menino sobre quem anda com o vento a chamar pelo seu nome. Várias possibilidades de leitura se abrem com a progressão dessa imagem retomada. Ele imagina e nos relata em alguns momentos que os defuntos, estampados nos retratos da família, rondam e habitam a casa, mas podemos inferir que o balançar das janelas provocado pelo vento, assim como o natural barulho feito nas janelas, pode trazer ao autista a impressão/distorção de fantasmas que rondam a casa, da mesma forma que podemos entender que essas imagens são memórias que, por meio da sua confusão mental, transformam o passado em realidade presente. Por fim, páginas à frente, compreendemos que quem passa na janela a observá-lo, assim como as vozes que o chamam, são de homens (enfermeiros) que vêm do hospital psiquiátrico a pedido da família para interná-lo.

Assim, a primeira parte narrada pelo menino autista se encerra justamente com o momento em que capturamos sua retirada forçada do casarão para a internação em alguma casa de saúde a fim de que, como muito comum era em famílias tradicionais passadas, se escondesse da sociedade a condição de qualquer pessoa com algum tipo de deficiência de desenvolvimento neurológico.

Ao ser levado para a clínica, cheia de grades, a nos revelar esse aprisionamento involuntário, o menino nos mostra também uma situação de abandono familiar: “Visitam-me um domingo por mês no que terá sido um jardim com uma fonte de pedra sem água, grades em torno a fingir que não grades, a seguir às grasse um muro (para quê?)”

(ANTUNES, 2010, p. 87). A indagação entre parênteses ao final do discurso é notavelmente ambígua, já que ele pode estar, a um só tempo, questionando-se sobre a utilidade da visita completamente formal da família uma vez ao mês, assim como pode representar a sua incompreensão sobre a simbologia dos muros existentes numa casa psiquiátrica.

Nessa segunda parte da narrativa, acompanharemos o início da crise financeira familiar e sua falência, que ficam indicadas na diminuição da frequência da visita ao menino: “Há meses que o táxi não chega porque se acabou o dinheiro na caixa do pão e vejo daqui a minha mãe a sacudir o meu avô procurando-lhe à força nos bolsos das calças como se ele, rico como era, dono de tudo entre a vila e a lagoa, precisasse de uns trocos” (ANTUNES, 2010, p. 105).

Se na primeira parte acompanhamos as mulheres da família sendo escolhidas à força para o contrato matrimonial, na segunda, podemos perceber as suas formas de resistência, que ocorrem pela constante negação do sentir. Em primeiro lugar, temos a figura da avó que envelhece com problemas degenerativos e ficará sempre a repetir o nome “Jaime” que faz referência a um antigo romance, que sobreviveu à sua condição de perda de memória e ao seu envelhecimento. A repetição incômoda por si só se torna ainda mais torturante para o avô que tem de constatar que nunca teve o que achou que possuía, isto é, o seu amor e a sua submissão. Em segundo lugar, a mãe do narrador perpetua na mente das personagens a constante incerteza da paternidade do autista, tendo em vista que, mesmo tendo sido escolhida pelo “pai”, relaciona-se também com o avô e com o ajudante do feitor. Assim, é possível que o menino seja filho desse último, nesse sentido, a mãe se nega a gerar uma criança hereditária dos valores dessa família:

[...] insisto que o ajudante do feitor me visitou num domingo de Páscoa [...] o ajudante do feitor deu conta das ameixas e qualquer coisa entre o nariz e a boca a deslocar-se em palavras que não diria nunca, a gente os dois temendo uma frase que felizmente não veio embora a sentíssemos engordar como a gota no tecto e nem ele nem eu um púcaro onde pudéssemos guardá-la, a tornar-se pesada, a aguentar-se a custo, a diminuir, a sumir-se que alívio e em lugar da frase a memória de um brinco que um de nós afastou

- Deixa-nos

O seu pavor que eu caísse no poço ou o cavalo na argola me pudesse aleijar, um sujeito de gravata sem importância, ridículo, preocupado com o neto do patrão como se fosse seu filho calcule-se, munido de frutos que à primeira vista se me afiguraram verdes, tirados do pomar na pressa de quem rouba, deve ter desperdiçado o ordenado inteiro para chegar aqui que não sei onde fica, além da fronteira talvez, nem um vento que eu conheça, nem um eco que entenda, grades e grades [...] (ANTUNES, 2010, p. 121).

Porém, assim como nos narra o encontro marcado por silêncios e lacunas, repleto de significado a serem pensados para o sem sentido da visita de um ajudante do feitor ao

neto do patrão que está internado numa clínica distante da fazenda em que trabalha, que só se justificaria por uma motivação afetiva paterna que depreendemos como possibilidade do adultério da mãe, o narrador também nos retira a visita da história que nos conta: “o que eu quero dizer é que não é o ajudante do feitor, claro que não é o ajudante do feitor, não existe nenhum ajudante do feitor, é o meu avô à minha espera a tentar a rodar a torneira” (ANTUNES, 2010, p. 124).

Ficamos, assim, sem compreender quem de fato empenhou a visita até a clínica e permanecemos incertos, assim como os personagens, a respeito da paternidade do menino. Dessa forma, a narrativa torna-se lacunar, plurissignificativa e necessita de um leitor ativo na construção dos sentidos do enredo. Mesmo que em páginas adiante volte a afirmar que a visita foi feita pelo funcionário, ao leitor está sempre imposta a condição de hesitação diante do que lê: “(a camisa do ajudante do feitor no domingo em que me visitou tão presente ainda, um cisco de fuligem junto à gravata e não me irrita com ela nem a troço, emociona-me) (ANTUNES, 2010, p. 132).

No tempo em que passa internado, o menino percebe que a família está empobrecendo ou nos dá indício para que assim depreendamos: “Não me visitam, dois meses, três meses, os táxis dos outros e não me visitam, nunca a minha a chegar” (ANTUNES, 2010, p. 161). Essa segunda parte do livro termina com o retorno do menino à herdade com a dinâmica e a própria estrutura da casa passando por transformações que marcam, justamente, esse início da falência econômica.

Na terceira parte do romance, temos um emaranhado de vozes das outras personagens que frequentavam a herdade. Todas elas contribuem para conferir maior sentido sobre as percepções e sobre a narração feita pelo autista, dado que, como observamos, ela apresenta contradições, oscilações entre o sonho e a realidade e um discurso completamente fragmentado. Além disso, as vozes são responsáveis por nos trazerem à luz detalhes aos quais o autista não teve acesso.

Um exemplo disso é que somente pelo discurso de Maria Adelaide, esposa do irmão do autista, que vamos entender sobre o episódio do afogamento do irmão no poço e, na verdade, ele é somente imaginado e desejado pelo primeiro narrador. Do mesmo modo é que, pela voz do ajudante do feitor, conheceremos um pouco da sua história, da sua relação com a mãe do menino autista, da sua relação com o próprio autista e também sobre a falência de toda herdade:

[...] eu a espiar a janela do andar de cima desejando que a esposa do filho baixasse ao meu encontro, nunca disse nada, nunca perguntou nada, nunca deu mostras de conhecer-me ou de gostar de mim, limitava-se a atravessar o pátio,

entrar no celeiro e estender-se na palha como se fosse meu dever de criado do sogro ir ao seu encontro e servi-la de forma que largava a navalha e o pedaço de cana, ia ao seu encontro e servia-a não como servia as outras servindo-me delas, sem me servir a mim mesmo, consciente de não ser comigo que ela estava, permanecia sozinha, de olhos escancarados, impacientando-se que eu acabasse, porque ela não acabava o que nunca teve, para se afastar de mim como se não me tivesse encontrado, ignorava o meu nome, a minha idade e o que eu podia sentir, a sacudir os restos de palha ou seja a sacudir-me a mim porque eu restos de palha, não gente (ANTUNES, 2010, p. 199).

Assim como o patrão abusava sexualmente das empregadas e dela, por ter sido empregada um dia, emitindo a ordem “-Chega cá” para que, assim, satisfizessem as duas vontades, ela, agora, replica a mesma atitude com o ajudante do feitor. Há o tratamento completamente objetificado para com o criado, assim como o patrão tratava todas elas. Além disso, percebemos em todo o romance a sua falta de preocupação com o julgamento social a respeito do seu adultério porque, talvez, nunca estivesse realmente preocupada com os seus laços matrimoniais. Desse modo, os encontros com o ajudante do feitor são evidentes para todos, inclusive para seu marido, que nunca é capaz de se manifestar sobre tal situação. Porém, vale dizer que esse enfrentamento não implica na sua satisfação ou libertação, pois ela continua presa à herdade, continua sendo abusada pelo sogro, continua casada e, mesmo nos encontros com o funcionário, é incapaz de sentir prazer.

Além disso, é pela narrativa do ajudante do feitor que sabemos do desfecho da herdade e de como se desenrolou a vida dos dois irmãos. Ademais, ainda que a paternidade do menino autista não nos seja completamente afirmada, dada a relação da mãe com os homens da casa, é por meio do ajudante de feitor que confirmamos sua visita ao menino quando esteve internado na clínica e é também por meio do seu discurso que a hipótese de ele ser seu filho se torna mais pungente:

[...] o filho do filho do patrão, o meu
 Não meu, o filho do filho do patrão a quem o patrão
 -idiota
 Incapaz de exprimir-se e viver com a gente, visitei-o no hospital a quem o
 irmão guardou como quem guarda o que não serve ou jamais serviu na cave,
 o filho do filho do patrão não filho do filho do patrão que visitei no hospital
 muitos anos depois [...] (não filho do filho do patrão, não filho dele, juro que
 não filho dele, pode ser que meu filho mas não filho dele, eu não minto)
 (ANTUNES, 2010, p.203-204).

No fim, a dúvida do leitor, assim como também a do próprio menino sobre a sua figura paterna de referência, não é resolvida. Nem todas as lacunas dessa história podem ser preenchidas de certezas estabelecidas. Essa abertura é o que possibilita a reverberação da narrativa para além do texto.

Outra voz que surge nessa terceira parte é a da prima Hortelinda. Ela é uma dessas personagens que aparentam, numa primeira lida, não ter importância fundamental para a

construção e o desenrolar da narrativa, pois parece ser somente uma representação irônica de um parente distante que visita a família em determinados feriados e gera um completo desagrado pela sua presença. Porém, numa análise mais detida, percebemos que a sua aparição é incômoda porque, na verdade, ela é o símbolo de anunciação da morte:

Se ao menos conseguisse chorar. Se fosse capaz. Se pudesse. Em tantas ocasiões lágrimas quase porque não é fácil quando tenho de escolher esta pessoa ou aquela, eu muitas vezes com pena ao perguntarem-me se o meu dedo para de repente nelas
 -Tenho mesmo de falecer prima Hortelinda?
 [...] e aviso-o com dó
 -É a sua vez amigo
 Ele a olhar-me como se eu mal-agradecida e não era isso, se dependesse de mim poupava-os a todos, tornem-se eternos, de calcário[...] (ANTUNES, 2010, p. 205 e 213).

O menino autista nos narra, na segunda parte do livro, que a visita da prima Hortelinda acontecia uma vez por ano no feriado da Páscoa e que ela trazia consigo uma expressão que assustava e repelia a todos: “aí estão vocês indefesos, expostos, sem que um tronco ou uma parede os defenda, mortos e no entanto apavorados pela ideia de falecerem de novo” (ANTUNES, 2010, p. 138).

É necessário que nos detenhamos na marcação temporal muito específica do feriado da Páscoa que prenuncia a chegada de Hortelinda, já que sabemos se tratar de um feriado de fundamental importância para os países católicos, como Portugal. A celebração Pascal na cultura cristã está marcada pela rememoração da crucificação e morte de Jesus Cristo, ao mesmo tempo que anuncia sua Ressureição do mundo dos mortos. Assim, a celebração não é festiva se analisarmos profundamente a última ceia e o simbolismo do pão e do vinho enquanto o corpo e sangue que seriam entregues, machucados e derramados pelos seus perseguidores. Ao chegar ao Jardim de Getsêmani, local onde sabia que seria preso e entregue para a morte, Jesus se aflige e se angustia:

Então chegou Jesus com eles a um lugar chamado Getsêmani, e disse a seus discípulos: Assentai-vos aqui, enquanto vou além orar. E, levando consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, começou a entristecer-se e a angustiar-se muito. Então lhes disse: A minha alma está cheia de tristeza até a morte; ficai aqui, e velai comigo (Mateus 26:36-38).

Dessa forma, alguns elementos de análise são fundamentais, a visita da tia simboliza a anunciação da morte e, não por acaso, essa visita ocorre no período pascal, pois agrega junto de si a angústia do rito final. Além disso, há a ideia de que todos entes já estão mortos e nos falam aflitos desse mundo subterrâneo.

A presença da morte é o mote que atravessa todo o livro e está marcada em toda a história, seja pelos assassinatos, pela figura da prima Hortelinda, pela secura da colheita,

pela falência da herdade ou pela presença dos retratos de antigos familiares, alguns (ou todos) já mortos, que parecem ainda habitar aquele lugar e interagir, no plano onírico, com o menino autista.

Assim, o anúncio do fim é por extensão o sinal da destruição familiar como um todo, ele nos revela o tom desolador que marca a história daquela casa, onde as pessoas não são capazes de estabelecer qualquer vínculo fraternal. Novamente, o leitor dá continuidade à leitura das narrativas irônicas das tragédias familiares. Desse modo, ao permitir que adentremos nas tradicionais quintas portuguesas por meio dos pensamentos das personagens, Lobo Antunes escancara o quão arruinadas se encontram as estruturas que sustentam as aparências sociais desejáveis para um bom alinhamento com os preceitos morais e ideológicos do governo salazarista.

Por fim, novamente, quando o fim é o que resta, quando a casa está em escombros, quando os laços estão extintos, quando o dinheiro e o poder estão dizimados, António Lobo Antunes ratifica o seu projeto de nada colocar no lugar a não ser o incômodo por meio do seu riso irônico.

4.8 *Não é meia-noite quem quer* (2012)

No romance *Não é meia-noite quem quer*, publicado em 2012, flagramos o fim de semana de uma mulher de meia-idade que decide visitar a antiga casa de praia da família para se despedir do local, considerando que ele está prestes a ser vendido. Nesse lugar, a personagem é tomada por numerosas lembranças da sua infância. Estruturalmente, o romance se configura como um diário, dividido em três grandes partes intituladas “sexta-feira, 26 de agosto de 2011”, “sábado, 27 de agosto de 2011” e “domingo, 28 de agosto de 2011”, que correspondem aos dias em que a narradora permanece na casa da família. Apesar dos poucos dias que compõem essas partes, o tempo da narrativa se expande por meio do apelo memorialístico evocado pela narradora ao revisitar os espaços de sua infância.

Outro aspecto estrutural desse romance que também se manifesta em livros já aqui estudados está no jogo ambíguo com a construção narrativa. O leitor fica incerto quanto ao conteúdo fabular daquilo que lê, seja pelo fato de que as memórias da personagem são invadidas pelo sentimentalismo que lhe acomete quando pensa no irmão, nos pais e na sua vida como um todo, seja pelo fato de que formalmente há a manifestação de um narrador que manipula a escrita sem se preocupar em ocultar tal engendramento:

Meu pai no último, de calças rasgadas e um golpe na bochecha que preferia não ver, não nos batia, não se zangava conosco, se calhar, à maneira dele, e que maneira podia ter que não fosse a dele, gostava da gente inclusive do meu irmão surdo que não era, **riscar esta frase e não acrescentar** seu filho, estou certa que gostava da gente mais do que eu gostei do meu filho ou da ideia de um filho (ANTUNES, 2015, p. 409).

Acessamos, dessa maneira imprecisa, as tragédias da sua família no passado, marcada por um casamento arruinado dos pais, pela presença de um irmão surdo sempre incomunicável, de um irmão que regressa louco da guerra colonial em Angola e de outro que comete suicídio no Alto da Vigia, próximo a essa casa. É desse modo que a matriarca resume a constituição de sua família de uma forma lamuriosa, reduzindo cada um dos seus integrantes a um traço negativo da existência: “a minha cruz, dona Liberdade, um surdo, uma inútil, outro que se mata, outro louco, não mencionando o marido com os fumos do álcool” (ANTUNES, 2015, p. 11).

O suicídio do irmão se torna, durante todo o trajeto existencial da protagonista, sua fixação perturbadora. Assim, a presença da morte ou a ausência da presença do irmão funciona como um fio condutor durante toda história da mulher que acompanhamos. Isso ocorre por uma espécie de obsessão gerada a partir da incompreensão do suicídio, muito

porque tal assunto foi reprimido na família durante a sua infância e ela tentará, durante toda sua vida, recuperar algum significado para tal fato. Esse elemento incompreendido e, até certo ponto, mistificado pela própria família torna-se algo a que não se deve referir ou falar dentro da própria casa, tal como a protagonista nos revela logo na primeira página do romance: “não vou falar do meu irmão mais velho, não se fala do meu irmão mais velho” (ANTUNES, 2015, p. 9). Sabemos que tal proibição comandada pela mãe, transformada mais tarde em incompreensão, é o que se torna objeto de obsessão que será perseguido pela personagem durante toda narrativa.

Assim, a família busca constantemente banir qualquer comentário ou perguntas sobre o assunto a fim de ocultar o suicídio que, em sociedades regidas pelo catolicismo como Portugal, pode ser entendido como desvio, pois, como nos aponta o sociólogo Durkheim, a retirada da própria vida ainda é vista como um tabu:

Nessas condições é obrigatório que o suicídio seja classificado entre os atos imorais, pois ele nega, em seu princípio essencial, essa religião da humanidade. O homem que se mata, diz-se, só prejudica a si mesmo, e a sociedade não deve interferir, em virtude do velho axioma *Volenti non fit injuria* [Não se faz injúria àquele que consente.]. É um erro. A sociedade é lesada, porque o sentimento em que repousam hoje suas máximas morais mais respeitadas, e que serve quase como único vínculo entre seus membros, é injuriado, e ele se afrouxaria se essa injúria pudesse produzir-se livremente [...] Pouco importa que o culpado e a vítima sejam um mesmo indivíduo: o mal social resultante do ato não desaparece pelo fato de seu ator ser também quem o sofre (DURKHEIM, 2000, p. 437).

Nesse sentido, *o mito da religiosidade* é colocado à prova de uma forma muito incômoda, pois não é possível esconder a ausência pujante que a morte proposital de um jovem causa naquele núcleo família e na comunidade entorno. Essa angústia se torna ainda mais aguda quando a narrativa se desenvolve e desvela a motivação para tal ocorrência. Ainda que a morte precoce do irmão gere muitos questionamentos, ao leitor são reveladas, de forma muito crítica, as razões que o levaram ao desespero máximo de atentar contra a própria vida.

Assim, nos é revelado que, às vésperas de seu suicídio, o irmão mais velho havia sido convocado para servir na Guerra Colonial. Tal convocação já tinha sido pressentida pela personagem, considerando à época, porém, a participação nesse combate é constantemente negada por ele. Isso se deve pela sua consciência a respeito do número de mortos no conflito e pela sua desidentificação com os propósitos da pátria ao ocupar o território alheio. Desse modo, o vislumbre do conflito fatídico será o grande motivo para o cometimento de seu suicídio, pois, enquanto um jovem que fora militarmente

convocado, não lhe sobram muitas opções, a não ser a deserção, entendida pelos lusitanos como símbolo de covardia e desrespeito com sua geração.

Desse modo, a sua escolha em retirar a própria vida lhe surge como um ato de coragem para poder ter o direito da livre escolha, que lhe fora tirado quando da sua convocação. Assim, a morte que é anterior à partida para a Guerra Colonial representa também uma violência simbólica com essa jovem geração que não tinha possibilidade de decidir seu próprio destino.

Para a sua irmã, a protagonista ainda pequena, tal morte gera incompreensão e, em consequência, faz surgir uma incapacidade de apreender a sua ausência, as causas que o levaram a tal ato e o que fazer com o vazio que resta:

Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras pra disfarçar [...]fala-se de maneira diferente esperando uma voz que não chega, come-se de maneira diferente, deixando uma porção na travessa de que ninguém se serve, os cotovelos vizinhos deixam de impedir os nossos e faz-nos falta que impeçam os nossos (ANTUNES, 2015, p. 25).

Portanto, o suicídio a afeta socialmente, causa um impacto afetivo e um estranhamento no seu inconsciente, marcas essas das quais ela nunca se libertará por toda sua vida. Além disso, a sombra do irmão a persegue de tal modo que a sua figura se confunde com a lembrança fantasmagórica que tem dele: “Neste momento, quase noite, portanto, faltam dois dias para que o meu irmão mais velho, para que a gente os dois, eu no Alto da Vigia a lutar com o vento[...]” (ANTUNES, 2015, p. 100-101).

Assim sendo, o resgate memorialístico, por estar muito diretamente relacionado com a subjetividade da personagem, é essencial para a construção de uma narrativa que se faz poética por meio de suas construções imagéticas da melancolia e da solidão e por meio de um mergulho profundo na verticalidade do enredo, tal como ocorre em outras narrativas do autor português.

Quando pensamos nesses resgates memorialísticos realizados por meio do ponto de vista da personagem central, temos de considerar também qual é o tipo da memória a que nos referimos. Pensamos que, para nosso, a memória poética é fundamental, já que estamos lidando com uma protagonista que hesita o tempo todo em relação às suas memórias. Essa análise é fundamental se considerarmos que os episódios que serão contados ao leitor estão diretamente influenciados pelos recortes que ela é capaz de trazer à tona na sua narrativa. Portanto, há um jogo feito com seu leitor que é desafiado o tempo todo a confiar na rememoração de uma protagonista que se revela incerta das suas lembranças e afetada pelos seus sentimentos, tal como fica ilustrado no seguinte trecho:

atordoavam-me, em que altura viveram eles, em que altura vivo eu e qual a minha idade quando estou lá, a minha mãe
 -Prova
 Um fato de banho de mulher que recusei por
 - não quero vestir isso não quero ser crescida
 Os pinheiros pra mim:
 - és professora não és?
 [...]
 -Professor sim
 Na certeza que não me acreditavam, não há professores com onze e vinte anos, ou seis e catorze, ou dois e cinquenta e oito (ANTUNES, 2015, p.27-28).

Nessa passagem, é notável a oscilação entre passado e presente que a personagem incorpora e que nos é apresentada nessa narrativa. Ora ela pensa estar na antiga casa dos pais, ainda na presença da mãe a lhe exigir que, enquanto menina já um pouco crescida, vestisse um traje de mulher ao que ela recusava por não querer crescer. Imediatamente depois, emerge a pergunta se ela, já na vida adulta, não exercia a profissão de professora e que lhe causa uma dúvida sobre em qual momento da sua vida ela se encontra, aos onze, vinte, seis, catorze, dois ou cinquenta e oito anos.

Além desse aspecto memorialístico que viemos tratando acerca do nosso entendimento da memória poética, não podemos deixar de assinalar uma segunda característica que muito nos interessa para o entendimento do conceito e de sua manifestação, a saber: o seu dispositivo representacional.

Isso nos importa no sentido de que o apelo sensorial por meio de percepções e sinestésias desencadeiam lembranças que acabam sendo figuradas pela memória poética que, por meio de analogia, metáforas, metonímias, contrastes e outras figuras de linguagem imagéticas, resgata a força, aparentemente, perdida de tais lembranças e sensações. Trata-se, portanto, de um esquema circular: uma sensação no presente desperta uma lembrança figurada pela memória poética que, por sua vez, ao se converter em representação procura recuperar a intensidade da primeira sensação sentida no passado.

Na base de tudo isso, o que está em causa é que a memória poética é, a um só tempo, uma forma de memória, mas também um modo de representação. Nesse segundo caso, a linguagem é de extrema importância, por isso não é ocasionalmente que a memória poética se manifeste numa narrativa poética em que todo esse emaranhado de construções imagéticas toma espaço na construção textual.

Além disso, no sentido temático, essa recuperação é responsável por despertar e anunciar o desamparo permanente na vida da personagem, considerando que a vida adulta e presente já não se mostra melhor que a do passado, pois seu casamento é frustrante, seu emprego sem graça, ela, vítima de câncer, sofreu uma mutilação na mama e perdeu no

ventre o único filho que tentou gerar. Assim sendo, essas perdas e frustrações representam o constante desajuste da personagem da sua infância até a vida adulta.

Diante dessas falhas, ela parece ser completamente lúcida da sua condição de não pertencimento à família, à sociedade e à sua própria história: “provavelmente estive sempre onde não devia, na escola com os alunos, na sala com o meu marido, aqui à espera de domingo nos compartimentos desertos e se não houver domingo o que faço” (ANTUNES, 2015, p. 78). Desse modo, o regresso à casa e, principalmente, o retorno ao Alto da Vigia no fim da sua viagem anunciam-se, diante dessa existência melancólica e solitária, como um convite pulsional para o seu próprio fim, tal como observamos no seguinte trecho:

[...] o facto de meu irmão mais velho comigo fez-me sentir tranquila, óbvio que tenho medo, ou seja acho que tenho medo, ou então não tenho medo mas as ondas tão fortes, mas as gotas de espuma, mas a noite que começa, mas o meu corpo lá em baixo, mas o brilho da água, mas os instantes, e nunca vi instantes tão instantes como estes instantes, mas os instantes de silêncio no interior do ruído [...] (ANTUNES, 2015, p. 475).

Portanto, como bem analisa Cardoso (2018), o ato suicida dessa obra gera uma consequência ainda mais dramática, pois reverbera nos outros irmãos. Assim é que, anos depois, reverberará no suicídio da protagonista que acompanhamos. Além disso, imediatamente após sua morte, o irmão mais velho causa também o falecimento simbólico do seu irmão na “linha de sucessão”, pois, naquele momento, era comum que os filhos mais velhos fossem mobilizados para o Exército Português. Porém, se por alguma razão essa convocação não tivesse sucesso, o segundo irmão homem na sucessão seria seu substituto convocado.

Desse modo,

o suicídio do irmão mais velho é, por extrapolação, um suicídio- homicídio, uma vez que, na sua morte, quer a sua situação quer a sua condição são legadas ao irmão seguinte, que, além do mais, terá de sentir o peso do passado: o fantasma do irmão suicida e suas decisões. (CARDOSO, 2018, p. 26)

Assim sendo, estamos diante de uma narrativa de mortes no núcleo de uma simples família portuguesa. Esse apagamento de cada um dos filhos é causado muito diretamente pela Guerra de Independência em Angola. Ainda que aqui não se tenha como foco Salazar, integrantes do seu governo ou uma elite portuguesa que com ele colaborou, o interesse da narrativa é flagrar o homem comum, vítima de um Regime que se levantou graças à parcela da sociedade, arruinando, com isso, os grupos menos favorecidos. Por isso, para se sustentar durante tantos anos, mesmo diante de tantas problemáticas sociais, precisou ser um governo regido pelas máximas dos mitos fundacionais. Na crença ilusória

deles, a sociedade se paralisou social, política e economicamente. Tal crítica é revelada na narrativa, conforme a narradora ligeiramente nos apresenta já muito perto de fechar seu diário, sua narrativa e encerrar sua vida: “enquanto a classe operária não subisse ao poder, sobem outros por ela, a classe operária gentinha e a gentinha não protesta, de que lhe vale, aceita até ao fim dos tempos continuará a aceitar” (ANTUNES, 2015, p. 472).

Assim, a falsa ideia das glórias e do engrandecimento que um governo expansionista traria a Portugal é desfeita por meio do enfoque na completa destruição dos jovens integrantes desse núcleo familiar. Desse modo, a narrativa constrói sua crítica ao revelar a morte completa da sociedade portuguesa, causada pelos males da guerra, da ditadura e dos falsos moralismos. Portanto, *Não é meia-noite quem quer* conta-nos a história do fim dos três irmãos e daquela família em consequência, mas, sobretudo, revela-nos o óbito da própria sociedade portuguesa.

Então, o suicídio, quer o físico ou o simbólico, surge como uma reação à Guerra Colonial, às imposições autoritárias do governo salazarista, à falta de liberdade, ao desamparo social, à incapacidade de lidar com as perdas e à completa solidão experienciada por cada um dos integrantes dessa família. Os suicídios são, de certo modo, a mortalha vestida por essa sociedade mesmo quando o Estado Novo chega ao seu fim, pois permanece em Portugal uma geração que assistiu à completa frustração de seus sonhos, de suas vidas e de sua História. Para o leitor, novamente, fica o silêncio, a reverberar o fim da vida e da narrativa. Porém, mesmo encerradas as páginas, resta o enfrentamento necessário que a releitura crítica dos mitos ideológicos faz repercutir.

5. A MITO-POÉTICA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Aqui co eles fico, perguntando
 aos ventos amorosos, que respiram
 da parte donde estais, por vós, Senhora;
 às aves que ali voam, se vos viram,
 que fazíeis, que estáveis praticando,
 onde, como, com quem, que dia e que hora.
 Ali a vida cansada, que melhora,
 toma novos espíritos, com que vença
 a Fortuna e Trabalho,
 só por tornar a ver-vos,
 só por ir a servir-vos e querer-vos.
 Diz-me o Tempo que a tudo dará talho;
 mas o Desejo ardente, que detença
 nunca sofreu, sem tento
 me abre as chagas de novo ao sofrimento.

Assi vivo; e se alguém te perguntasse,
 Canção, como não mouro,
 podes-lhe responder que porque mouro.
 (CAMÕES, *Canção IX*)

A partir da análise das obras, faz-se importante estabelecer que este estudo não tem viés historiográfico, portanto, ainda que repensemos a História oficial de Portugal e seus mitos fundacionais originais, estamos falando sobretudo a partir do ponto de vista das narrativas ficcionais de Lobo Antunes. Assim sendo, nosso papel não é o de revisão histórica, mas, de entendermos de que modo tais acontecimentos foram contados e recontados e analisar de que maneira foram assimilados ao imaginário cultural português.

Se consideramos o contexto português, é impossível negar que, em termos culturais, parte da historiografia portuguesa se funde com as narrativas mitológicas. Estar em Portugal é nos depararmos constantemente com um misto de resquícios da historiografia e das histórias mitológicas, é andar pelas ruas de Lisboa e se deparar com os Monumentos aos Navegantes, entrar no Mosteiro de Jerônimos e toparmos com os cenotáfios de Luís de Camões, é ainda andarmos um pouco mais e encontrarmos em Alcobaça os túmulos de Inês e de Pedro, ver em Sines o Monumento dedicado a Vasco da Gama, estar em Guimarães e perceber certa afeição à figura de D. Afonso Henriques, e, assim por diante, numa peregrinação memorialística quase sem fim.

Essa permanente aclamação às figuras e aos eventos existe porque, até mesmo com a desmitologização ocorrida a partir de um triunfo progressivo da filosofia e do pensamento racional, como já discutido previamente aqui, o mito não é extinto por

completo: “ele conseguiu sobreviver, embora radicalmente modificado (se não perfeitamente camuflado). E o mais curioso é que ele sobrevive, sobretudo, na historiografia” (ELIADE, 1963, p. 97). Levando em consideração essa sobrevivência, muitas vezes, não basta simplesmente conhecer os mitos, é necessário também recontá-los e analisá-los de forma crítica.

De fato, se pensarmos na sociedade portuguesa, a existência desses mitos que rondam o espírito luso é capaz de explicar a origem da pátria, sua expansão e, mais do que isso, o sempre porvir de um reino grandioso. Esse futuro esperado que marcaria um tempo novamente inaugural para o país é o que justifica os dois momentos de expansões territoriais além-mar, primeiro na América e depois em África. É o não desapego a essa grandiosidade narrada ao longo dos séculos que pode ser uma das explicações para a manutenção de um governo que cantava a recuperação dos caminhos que levariam o reino português ao seu lugar grandiosamente destinado. Com a queda de Salazar do poder, a frustração da não realização desse destino se torna ainda mais potente.

Não sobra mito possível de ser contado porque, com exceção de um curto tempo de primacial importância histórica pela expansão marítima desde os fins do século XV até meados do século XVI, a pátria nunca se fez grande quanto a narraram. A revisão da História Nacional não permite glórias e comemorações acerca do que foi feito para além dos olhos portugueses, contar o que houve e deixar de acreditar nas narrativas mitológicas é um enfrentamento necessário, mas muito incômodo porque não coloca uma outra realidade agradável no lugar. Um exemplo disso em Lobo Antunes está no romance *As naus*, nele, Cabral é despido de vestes heroicas para se tornar um bêbado medíocre, Camões compõe seu canto epopeico na mesa de um bar qualquer, Vasco da Gama troca seu papel de grande navegador para a de um irrelevante condecorado, habitando em uma pobre moradia marginalizada em Portugal.

Como os mitos não são narrativas estáticas, pois passam por transformações e releituras ao longo dos tempos, justamente pelo tipo de sociedade em que estão inseridos, temos de analisar a produção de Lobo Antunes como um nome que não pode ser esquecido quando da sua reinterpretação, releitura e nova narração.

Ele não propõe a criação de mitos fundacionais novos como substitutos dos que antes existiram, o que se constrói é um canto despido da fabulação engrandecedora da pátria. Assim, o autor é capaz de analisar aquilo que foi projetado e aquilo que se cumpriu, como também evidenciar às custas de que e de quem se alcançou o que foi motivo de canto vaidoso por um tempo. É como se Lobo Antunes, ao recontar as histórias com um

novo olhar, revelasse a história oculta do que sempre existiu nas conquistas de glórias, assim como próprio caráter inventivo de muitas delas.

Nessa linha de revisitação aos mitos é que alinhamos nosso olhar para as releituras e reescritas mitológicas nas narrativas mito-poéticas de Lobo Antunes. Desse modo é que faremos a seguir a análise de alguns elementos-chaves que compõem sua escrita e está manifesto em todas as obras aqui analisadas.

5.1 Elementos da mito-poética de Lobo Antunes

Muitas narrativas contemporâneas se propõem estruturalmente, linguisticamente e por meio de seus conteúdos, a serem narrativas mito-poéticas. Definimos as narrativas mito-poéticas como narrativas que recorrem aos esquemas dos mitos tradicionais, mas, por serem construídas em um outro momento histórico, adaptam-se aos meios de produção estético-linguísticos, de seu tempo. Desse modo, elas apresentam uma construção arquetípica do literário com bases em modelos míticos tradicionais, como bem define Mielietinski no seu livro *A poética do mito*.

Assim, como observamos ao longo deste estudo, as narrativas mito-poéticas de Lobo Antunes travam um diálogo com uma extensa tradição mitológica a partir de uma perspectiva desencantada e problemática e, para tal feito, lança mão de uma linguagem poética. Essa conjugação da escrita do mito com a escrita poética ocorre porque há “realização de concepções gerais numa forma concreto-sensorial, i.e., aquela metaforicamente que é específica da arte e por esta herdada até certo ponto da mitologia” (MIELIETINSKI, 1987, p.1). Há uma aproximação entre a poesia enquanto gênero literário e as narrativas míticas, já que ambas se utilizam de metáforas e de imagens que, de certo modo, podem ser consideradas imutáveis, atemporais e podem servir para dar forma ou explicação para acontecimentos que muitas vezes não somos capazes de simplesmente racionalizar. A relação entre a imagem poética e a imagem mítica se faz tanto no processo de escrita quanto no processo de leitura, como processo de criação e posterior desvelamento das metáforas, já que ela é a base fundamental da poesia e dos mitos. Na obra que estudamos, essa relação entre imagem poética e imagem mítica é um elo que se apresenta fundido na narrativa poética.

O conhecimento é poético porque o narrador relaciona dois campos (o historiográfico e o da mitologia) que pela lógica estão distantes, mas o dever do poeta é, justamente, o de traçar a linha que os une e é nessa aproximação que surge a construção

de um conhecimento ou de uma reflexão. O texto poético pede para ser lido dessa forma, pois a lógica e a razão historiográficas já estavam estabelecidas antes dele, mas é necessário ir além, há mais para ser dito e para ser pensado.

Dessa necessidade é que vem a literatura que se produz após a Revolução dos Cravos, uma literatura que se propõe a ir além da descrição lógico-racional, pois o próprio absurdo das situações vividas no país ao longo de quarenta anos exige uma construção poética que transcenda a realidade. Do ponto de vista do poeta, tais construções vão além da realidade historiográfica porque são capazes de emanar um saber sobre a natureza do homem e da humanidade, do ser português e do fazer parte da comunidade lusófona.

Sem a pretensão de uma análise global do que se tem produzido na literatura portuguesa contemporânea, mas com atenção para a obra de Lobo Antunes, é possível entender que a escrita mito-poética não surge enquanto rota alienada da realidade, nem como caminho de soluções aos graves problemas existenciais. Ao invés disso, ela surge para confrontar o leitor com o incômodo da irrealização das promessas e dos presságios de discursos idealizadores e manipuladores tão presentes na história da nação portuguesa. Não podemos deixar de apontar, entretanto, que, apesar de ter esse aspecto disfórico, ao buscar esses mitos e recontá-los, ainda que às avessas, trata-se de um projeto de significado maior: recontar os mitos lusitanos pós-Salazar é uma forma de elaborar coletivamente todo o amargor das memórias das ações passadas e os seus resultados presentes, é, ainda, uma tentativa de expurgo do que de terrível se viveu. Enquanto há narrativas mito-poéticas para serem escritas, há um passado a ser processado e um presente a ser enfrentado.

Ora, ao afirmarmos que, na obra que estudamos, a relação entre imagem poética e imagem mítica se entrelaça a partir da narrativa poética, isso nos interessa diretamente porque já estudamos Lobo Antunes como autor de narrativas que lemos e interpretamos enquanto poéticas a partir dos nossos estudos de Mestrado, que se basearam nas ideias e postulados de Ralph Freedman e seu livro *The lyrical novel* e Jean-Yves Tadié e seu livro *Le récit poétique*.

Aqui, faremos um maior aprofundamento desse gênero literário a partir dos autores supracitados e de novos pensadores, para analisar possíveis intersecções do lirismo com a escrita mítica. Entendemos essas narrativas mito-poéticas concebidas por características elementares da narrativa poética fundidas com o mitologismo manifestado nos romances do século XX.

O crítico alemão, Ralph Freedman define que a narrativa poética é aquela que incorpora aspectos do gênero lírico de tal modo que não se pode já chamá-la de romance, mas somente de romance lírico. Desde o romantismo alemão, o limite entre essas duas formas deixa de ser estável, de tal modo que já não se pode falar de um gênero “puro”, já que se torna obsoleto e impróprio pensar numa oposição entre prosa e poesia, o que diferem são suas estruturas e seus funcionamentos, mas não as suas essências. De acordo com Lefebvre (1980), em seu livro *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*:

Embora a diegese, na linguagem da narrativa, possa comportar toda uma matéria ‘real’ (para não dizer realista: problemas psicológicos, sociais, filosóficos) que mais dificilmente encontra lugar em poesia, nem por isso é menos verdade que essa matéria é estruturada de tal forma que a verdadeira realidade nela visada é a Realidade estética. A narrativa não é apenas a exposição de um caso psicológico ou social, ao qual traria acidentalmente uma resposta (e temos então a obra de tese): ela faz-no-lo viver no seu próprio ser, faz-nos participar das interrogações que levanta qualquer problema humano (p. 168).

Assim, quando estudamos as estruturas e o funcionamento das narrativas mito-poéticas que emergem no século XX, notamos que um dos elementos mais importantes para sua constituição é a sua construção temporal. Se numa narrativa tradicional o tempo é um elemento marcado pela contagem objetiva no universo literário, com referências históricas recuperáveis, e as ações se dão sempre com avanços progressivos, na narrativa poética, tal movimento temporal se modifica e o avanço linear dos episódios narrativos deixa de ter importância máxima. O autor da mito-poética joga um jogo com seu leitor, enquanto este espera que a narrativa seja comum, mais ele se desapontará, pois o que caracteriza uma narrativa comum é a sua progressão baseada em ações, diálogos exteriores significantes e acontecimentos importantes do passado que se encadeiam logicamente com ações futuras. Na mito-poética, o processo é outro, não temos mais a preocupação com a progressão linear, e, sim, com o aprofundamento interior vertical. O que substancialmente não decorre das ações, mas das percepções.

Tal mudança empenhada nessas novas narrativas acerca do tempo está diretamente relacionada com a própria mudança do foco narrativo nos romances modernos. No romance tradicional, o mundo exterior está descrito minuciosamente por meio dos detalhes do narrador que tenta pintar a imagem de um quadro clássico para seu leitor, não restando dúvidas sobre o espaço em que as ações acontecem e sobre o próprio desenrolar do romance. Já no romance lírico, esse mundo exterior é completamente distorcido pelo ponto de vista de quem narra, assim o narrador não se preocupa se as

imagens ganham contornos impressionistas ou expressionistas, de tal modo que o leitor está sempre em um movimento dúbio diante de uma mente perturbada, cheia de memórias e esquecimentos que é a vida interior do herói moderno. “No romance lírico, narrador e protagonista se combinam para criarem um eu no qual a experiência é reformulada em imagem” (FREEDMAN, 1971, p. 31- tradução nossa).⁷ Nele, a verossimilhança do romance tradicional que podia ser atribuída às descrições do mundo externo é destruída, já que tudo a que o leitor tem acesso está sempre filtrado e deformado pelo ponto de vista da primeira pessoa narrativa.

Porém, esse mergulho interior não é exclusivo da narrativa poética ou da mito-poética. Para Freedman (1971), o século XX buscou investigar cada vez mais a experiência interior em detrimento do enredo tradicional que se esperava do romance. A grande investigação a que o romance moderno se propõe é a do herói. Nesse sentido, estamos diante de um protagonista desenganchado no mundo, para quem a deambulação e rememoração terão sempre como objeto de busca o significado para suas experiências presentes ou pretéritas. Por isso é que o século XX torna-se um tempo fértil para produções de narrativas como as que investigamos nesse estudo.

Assim, o que distingue principalmente uma narrativa mito-poética de uma narrativa não-poética está no enfoque sobre a vida interior do herói, bem como na criação de uma forma poética que dê suporte para este sujeito. Para o teórico francês Jean-Yves Tadié (1994), esse amparo está na quase abolição das ações concretas significativas que desencadeiam uma ação após a outra e que marcam o trajeto do herói do romance tradicional:

Ela escorrega e balança em um movimento vertical, de sobreposições, e horizontal, de fuga: o espaço da narrativa poética está sempre em outro lugar, ou além, porque é aquele de uma viagem orientada e simbólica. O uso de imagens aumenta esse movimento porque, graças a ele, cada frase muda de nível: metáfora e metonímia ou afugentam ou justapõem os significados. O espaço do mundo, tal como o livro representa, concorda com o espaço da linguagem [...] (TADIÉ, 1994, p. 9-10 – tradução nossa).⁸

Para o teórico, a narrativa horizontal é a dos fatos narrativos, ou seja, da *diegese*, enquanto a narrativa vertical não acrescenta em eventos, mas em significados, é o

⁷ In the lyrical novel, narrator and protagonist combine to create a self in which experience is fashioned as imagery. (p. 31)

⁸ Elle glisse et bascule dans un mouvement vertical, de superposition, et horizontal, de fuite : l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique. Le recours aux images accroît ce mouvement, puisque, grâce à lui, chaque phrase glisse de niveau métaphore et métonymie font fuir ou juxtaposent les significations. L'espace du monde tel que le représente le livre s'accorde avec l'espace du langage [...] (TADIÉ, 1994, p.9-10).

momento em que as vivências podem ganhar uma nova camada de significação ou até mesmo ter o rumo interpretativo completamente alterado. Enquanto, horizontalmente, a narrativa acontece por meio de ações causais, lógicas e consecutivas, em que uma ação desencadeia outra, temos uma outra narrativa, a que se desenvolve verticalmente, que não se compõe por ações externas, sendo inapta a uma leitura que se faça pelo jogo de causa e consequência, mas que se edifica a partir de uma nova configuração temporal e por meio de figuras de imagens, pensamento e sons. Desse modo, ela confere singular sentido às vivências narradas e novas percepções literárias, capaz de provocar, em última instância, a nossa aproximação e identificação com o sujeito ficcional que acompanhamos.

O pesquisador Maurice Jean Lefebvre (1980) afirma que é a nível discursivo que veremos o poético ganhar espaço numa narrativa, muito menos que a nível diegético, isso porque

a narrativa indica a diegese, mas ao mesmo tempo dissimula-a e denuncia-a. A diegese nunca é total ou acabada, tem de ser progressivamente inventada [...] ela permanece indefinida e, por vezes, até puramente hipotética. Entre narração e diegese, todavia estreitamente solidárias, cava-se, portanto, esse espaço de presentificação que é o campo do poder fascinante ou poético. (p.175).

Essa incidência conotativa presente no discurso pode ser observada no ponto de vista adotado para nos mostrar o mundo narrado, pois ainda que as ações construídas na diegese sejam banais, como as do cotidiano, elas não são dispensáveis, pois há uma intenção poética na representação e na construção imagética de eventos comuns.

Partindo dessas considerações iniciais basilares para a compreensão da narrativa mito-poética, elencamos e explicamos agora alguns elementos chaves dos quais Lobo Antunes lança mão para construir as especificidades de sua obra poética, quais sejam: tempo, fragmentação discursiva, polissemia, figuras de imagem, ritmo e ironia.

5.1.1 Tempo

Na narrativa mito-poética, portanto, apesar de a narrativa vertical e a horizontal concorrerem, a primeira acaba por suplantar a segunda. Principalmente quando temos um tempo imóvel, em que nenhum tipo de evento significativo acontece e somente há um aprofundamento da interioridade do herói. É assim que podemos identificar a existência de um tempo lento e alargado porque: “antes de mais nada, ela é feita de espera e, após o

acontecimento, de ressonância” (TADIÉ, 1994, p. 106 – tradução de Orlando Nunes de Amorim)⁹.

Ao valorizar cada vez mais as experiências interiores em detrimento das experiências exteriores e, portanto, buscar um maior aprofundamento vertical em prejuízo de um desenvolvimento horizontal, a narrativa poética distingue-se em outro ponto do romance não-poético, a saber, na sua progressão temporal:

O romance poético une os tesouros do passado com a fortuna do presente numa pintura, um espelho mágico de vida o qual também reflete o surgimento do futuro. Unindo todo tempo, ele se torna um, sentido de representação do eterno. Essencialmente, a unidade do tempo e da eternidade – a tradução sensível do infinito – é a função do romance como uma forma da arte poética. Ela cresce acima do tempo restrito e paroquial para uma versão poética da vida como um todo (FREEDMAN, 1971, p. 24-25 tradução nossa).¹⁰

A narrativa poética exige que seu tempo seja completamente diferente do tempo das narrativas tradicionais, já que percebemos nela uma ocorrência conjunta dos tempos crônico e subjetivo. Isso ocorre porque ela une passado, presente e futuro a fim de conferir o sentido de representação do eterno. É assim que Tadié (1994) pensa que a narrativa poética se aproxima dos mitos, ao entender que a narrativa vertical proporciona a configuração de um tempo condensado do presente, passado e futuro, pois trata-se de uma narrativa que não avança temporalmente, pois, no presente, as ações do personagem são banais e os eventos que rememora têm mais importância de ser enquanto uma memória poética¹¹, com a finalidade de gerar o aprofundamento vertical. Lembrar do passado, sentir no presente e imaginar o futuro são realizações conjuntas e inseparáveis para o sujeito poético. É assim que Mariângela Alonso e Guacira Marcondes Machado Leite nos explicam que

As narrativas poéticas, diferentemente das narrativas realistas, trazem, como tema central, questões inerentes à condição humana. Seus personagens efetuam, muitas vezes, uma busca freqüente, de aspecto existencial. Assim, tais narrativas assemelham-se às narrativas míticas, na medida em que recriam o mundo através de símbolos. O herói assume um percurso, no qual o tempo exterior não é relevante, uma vez que o interesse recai sobre o tempo interiorizado, com suas angústias e seus gestos. O tempo torna-se, assim, uma

⁹ [...] elle est d'abord faite d'attente et, apres l'événement, de retentissement (TADIÉ, 1994, p. 106).

¹⁰ The poetic romance unites the treasures of the past with the wealth of the present in a painting, a *magic mirror* of life which also reflects the dawn of future. Unifying all time, it becomes a “sense representation of the eternal”. Essentially, this unity of time and eternity – the sensible rendering of the infinite – is the novel’s function as a form of a poetic art. It rises above the time-bound and parochial to a poetic rendering of life as a whole (FREEDMAN, 1971, p. 24-25).

¹¹ A memória poética é, a um só tempo, uma forma de memória, a qual cabe o tempo e a experiência interior, e um dispositivo representacional, que procura por meio do apelo lírico recuperar a intensidade da sensação original sentida no passado por aquele que rememora

instância mítica, subjetiva, em que se instauram processo de volta às origens, ou seja, o eterno retorno humano (2008, p. 12).

Ao se furtar de um desenlace comum a outras narrativas e ao trazer um sentido obscuro e ambíguo causado pela incorporação da narrativa vertical e simbólica, ela se aproxima do mito. Essa aproximação também pode estar relacionada a um tempo primordial que se tenta evocar, tornando as ações do presente suspensas em prol da recuperação de uma vivência que já não se pode repetir, a não ser que esvaziada de sua essência. Assim, a recuperação do mito na vida moderna ocorre por meio da narrativa lírica porque a noção de tempo linear, homogêneo e progressivo do relógio, presente nos romances clássicos, é uma ordenação temporal constituinte de um processo de reificação que nos afasta das emoções e sensações. Essa é a percepção que o narrador autista d'*O arquipélago da insônia* tem desse tempo artificial: “[...] dê-me só um instante para calar o relógio abrindo a portinha de vidro e imobilizando-lhe o pêndulo, que sentido faz preocupar-me com o tempo que de resto nunca entendi o que era / - Em que consiste o tempo do relógio?” (ANTUNES, 2010, p. 141).

Na nossa sociedade, executamos tarefas repetidamente sem que nos empenhemos completamente nelas, sem que estejamos de fato ligados à noção de tempo, senão pela via do automatismo. Vemo-nos cada vez mais indiferentes às emoções porque elas não interessam a uma lógica materialista que a era da produtividade técnica nos impõe, o movimento repetitivo ganhou notório valor porque impede, inclusive, de haver o pensamento crítico questionador sobre o que fazemos, diminui as chances da ativação da memória, já que não somos confrontados com situações férteis para o campo da rememoração e inibe a afloração das emoções.

Assim, somente na arte é possível que o homem busque as origens de um tempo primordial em que essência e ação formam um todo indissociável, em que é possível encontrar significado e direção para nossa trajetória, para tentar conferir sentido à vida, já que o sem sentido de nossa existência nos horroriza. Por isso, o tempo da narrativa poética requer uma medida diferente, a medida da experiência humana que é única para cada indivíduo. Esse tempo subjetivo altera, inclusive, a relação que nós, leitores, estabelecemos com a obra: “[...] porque os choques dos instantes poéticos pedem, não apenas na narrativa, mas em nós, um prolongamento, um tempo que os desenvolve e

durante o qual nós os recriamos” (TADIÉ, 1994, p. 111 – tradução Orlando Nunes de Amorim).¹²

A experiência do lirismo é sensível, e, somente depois, será inteligível. Não é possível que as construções imagéticas alegóricas exploradas na narrativa vertical sejam imediatamente decifradas pelo racionalismo lógico, o que não impede que percebamos suas construções e relações. Em algum momento posterior, de reflexão e de pausa que o romance poético nos exige, contrariando a lógica da aceleração a que estamos acostumados – quando o importante é o avanço (página após página, capítulo após capítulo, livros após livros) -, poderemos atribuir uma análise crítica para aquilo com que nos deparamos ao longo da leitura da narrativa poética.

Portanto, quando falamos da estrutura romanesca sabemos que as narrativas não têm o mesmo retorno ao tempo primordial que os mitos originais possuíam em suas comunidades, mas, visto que nos narra uma história plausível dentro daquele universo, o escritor precisa ser um tecelão do tempo ficcional que, instrumentalizado pelas palavras do narrador, mostra-nos um tempo condensado ou estendido, um tempo de pausas, retornos e saltos, ou seja, um tempo que desfruta de todas as liberdades dos mundos imaginários e que, por isso mesmo, foge à lógica linear do tempo histórico e nos acena para um tempo mítico.

O tempo do mito, porém, apresenta uma face dialética, pois, se por um lado a estrutura temporal da narrativa poética e, por conseguinte, da mito-poética tem sua faceta positiva da recusa ao tempo automatizado, acrítico e apressado do relógio, exigindo dos leitores a pausa e a maturação das ideias, por outro, ele pode ter um lado negativo, de recusa à história concreta dos fatos e de análise sobre elas. Isso ocorre devido à percepção de que haveria um tempo precedente responsável por determinar os eventos tal como se apresentam agora no presente e que alcançariam um resultado já desenhado para o futuro. “A crítica do mito não é apenas uma crítica de certo momento vivido pela humanidade, mas significa a crítica de uma concepção de vida e de destino que sempre ameaça, sob formas diversas, as tentativas humanas de agir histórica e **livremente**” (BENJAMIN, 2013, p. 9, grifo nosso).

Se pelo lado lírico muito nos interessa a face positiva do tempo mítico, pelo lado da apropriação dos mitos pelos líderes políticos no século XX não podemos ignorar sua

¹² parce que les chocs des, instants poétiques appellent, non seulement dans le récit, mais en nous, un prolongement, un temps qui les developpe et pendant lequel nous les recréons (TADIÉ, 1994, p. 111).

face negativa. Para Ernani Chaves (1994), o destino mitológico em Walter Benjamin tem estreita relação com “uma posição também política: seu objetivo era, em nome de um anarquismo confesso, se contrapor a todos os ‘mitos’ nacionalistas (que levaram a Alemanha à guerra) e à necessidade de ‘líderes’, ‘condutores’ (Führer) para o povo” (CHAVES, 1994, p. 1), daí sua preocupação com a problemática do mito, extremamente pertinente para a época em que vivia, marcada pela Grande Guerra, pelo Nazismo e pelo início da Segunda Guerra Mundial.

Na visão de Walter Benjamin (2013), há uma problematização que precisa ser considerada sobre o tempo mítico, pois ao ser cristalizado e recuperado como um tempo primordial, converte-se naquilo que impede o pensamento crítico e a ação para a transformação. Para uma melhor compreensão dessa definição do conceito de mito no pensamento benjaminiano, temos de relacioná-lo inevitavelmente com a sua definição de destino e separá-lo com o de caráter.

Walter Benjamin relaciona o tempo do destino com o tempo mítico, no qual tudo já foi determinado, não há nada para ser questionado e não há ação que possa mudar os desígnios prescritos por uma ordem superior, por isso mesmo, coletivamente, há uma irresponsabilização das ações que todos presenciam. Por outro lado, o caráter tem a ver com o presente, com responsabilidade sob o momento atual, com as ações que decidimos tomar no agora e que desinteressam a governos erigidos sob a base da promessa da salvação que levará a um futuro prometido nos mitos fundacionais pátrios.

Nesse viés, como Benjamin pensa, o conceito de um “mito judaico”, do qual se deriva a ideia de um destino e de uma terra prometida ao povo judeu, só poderia mesmo ter sido interpretada de forma problemática:

destino esse com o qual os sionistas e anti-semitas concordavam plenamente: a realização completa do povo judeu e de sua cultura não poderia se dar em uma terra não-judaica. [...] Pode-se, portanto, encontrar na crítica benjaminiana do mito, tal como é formulada nessa época, um direcionamento político preciso. A crítica do sionismo ‘oficial’ (não esqueçamos, entretanto, que Benjamin não identifica o sionismo e judaísmo, ou seja, o sionismo não poderia erigir-se em porta-voz da ‘cultura judaica’) se entrelaça à crítica de todos os outros ‘mitos’ que povoavam a Europa e que levaram a Alemanha à guerra, com o apoio entusiasmado e extasiado da população: o nacionalismo exacerbado e a necessidade de um ‘Führer’, um ‘condutor’, perigos que nem os sionistas, nem os social-democratas conseguiram exorcizar. A crítica do mito implicava, portanto, no plano imediato, a rejeição dos emblemas justificadores da guerra, e, no plano mediato, reflexivo, uma concepção de crítica fundada numa filosofia da história. Crítica do mito, concebido como sinônimo de subserviência ao ‘destino’ e crítica dos movimentos políticos ‘mitificadores’ caminhavam de par.” (CHAVES, 1994, p. 28).

Assim, é por meio desse elemento mítico do tempo do destino que se estabelecem alguns governos de extrema-direita ao recuperarem alguns mitos em suas bases ideológicas, tornando o totalitarismo e suas ações como parte de um tempo cristalizado, não sujeito às críticas e aos questionamentos.

Nesse sentido de cristalização e de inação é que se pode dizer que o tempo que conhecemos hoje também não deixa de ser mítico, pois uma vez naturalizado, nós temos muita dificuldade em questionar o que conhecemos e pensar sobre outras formas alternativas ao que está posto como verdade absoluta. Então, ainda que nós, modernos, queiramos acreditar que somos unicamente movidos pela racionalidade lógica, também estamos submetidos a um mito, o do progresso e da técnica:

há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência do nexa, a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente (BENJAMIN, 1986, p. 151).

Assim, a técnica e a noção de progresso também representam mitos, pois exige a sociedade moderna de ter de pensar sobre seu presente, nas consequências de suas ações e sobre o que poderia ser mudado para o futuro. Estabeleceu-se uma ideia coletiva de que o progresso virá sempre e inexoravelmente, como se o avanço técnico acontecesse neutra e naturalmente. Portanto, cria-se a irresponsabilidade coletiva com o que se tem produzido e ao que se está submetido, não é preciso prestar atenção no que está acontecendo porque, afinal, o presente já está condicionado pelo passado e por uma noção de progresso que nos conduz necessariamente para um determinado futuro. Independentemente do que façamos, o resultado é a passividade com que assistimos ao desenrolar das nossas vidas pelo tempo presente.

Essa noção de tempo linear nada mais é do que uma criação cultural à que a maioria está sujeita, nós criamos o mecanismo de entender o tempo linearmente por meio do relógio, por meio de um cálculo técnico, dispensando qualquer reflexão detida sobre o que já se passou. Num mundo em que a memória histórica e a poética perdem cada vez mais sua importância, revisar e desconstruir mitos fundacionais é, para o poeta, dar valor aos melancólicos e voz à melancolia como lugar possível àqueles que se negam a considerar histórias, cantos, versos e narrativas ultrapassados.

Assim, o tempo mítico pode ser o tempo do sublime poético ou da cristalização paralisadora, mas ele também pode apresentar uma recuperação de um tempo primordial que buscamos para conferir um sentido pacificador a nossa existência. Entretanto, nem sempre o mito apazigua e elimina nossas tensões e contradições. É bem verdade que há

casos em que ele só faz reforçar a impossibilidade da reconquista da condição de uma existência primordial plena e, assim, também pode ser um gerador de conflitos.

Nesse sentido é que os romances de Lobo Antunes se inserem no mitologismo do século XX e estabelecem uma clara inquietação nos seus leitores. Ao mostrarem um momento pós-Salazar, em que se descortina a incapacidade de suplantar as tensões do presente em busca de um tempo condensado originário. Além disso, representa um espaço quando as revisões históricas sob o ponto de vista dos vencidos e dos explorados faz o olhar para passado ser “vergonhoso” e em que a falsa esperança no futuro, marcado pelo mito nacional do sebastianismo (o Messias que daria conta de cumprir os planos designados para levar Portugal à sua máxima glória), torna-se uma grande ilusão.

Então, o tempo mítico, antes apaziguador, agora se configura como um gerador de conflito, não se pode mais prolongar a ilusão do passado vanglorioso cantado nos mitos fundacionais da pátria, nem se pode mais viver sob a cristalização de um tempo que se comprovou incapaz de triunfar nas mãos de um líder político, de Deus, da pátria e da família. As obras do século XX, após a queda dos regimes totalitários, recuperam essas faces contraditórias do mito para sintetizá-las numa nova, a da revisão histórica e mitológica.

5.1.2 Fragmentação discursiva

Por esse modo poético de descrever e dizer o mundo, a crítica tem identificado o monólogo interior ou o fluxo de consciência como manifestações recorrentes em narrativas poéticas, pois viabilizam diretamente o ponto de vista subjetivo e as construções líricas de que estamos falando. Essa só é uma das formas encontradas pelo autor para poder aproximar o leitor da vida interior do herói, conhecer seus pensamentos, seus conflitos e suas crenças, para melhor compreender as razões pelas quais ele falha repetidas vezes e porque não consegue nunca se encontrar completamente na exterioridade:

Em narrativas convencionais, o mundo exterior é o foco. Ele está localizado além do escritor e do leitor, entrepondo-se entre eles e o tema. No modo lírico, tal mundo é concebido não como um universo no qual homens encenam suas ações, mas como a visão do poeta moldada como um desenho. O mundo é reduzido ao ponto de vista lírico, o equivalente ao “EU” poético: o eu lírico. Na encenação do romance, o ponto de vista é a máscara do poeta, tal como a fonte de sua consciência, que aparece como uma ou mais personagens

disfarçadas ou numa função mais direta do diário, do tom confessional, da primeira pessoa narrativa (FREEDMAN, 1971, p. 8 – tradução nossa).¹³

É pensando dessa maneira que Freedman traz o monólogo interior como um ponto muito importante para o desenvolvimento da narrativa poética. Sabemos que a partir dessa forma de narrar, muito marcada nos romances do século XX, surgem outras ainda mais inovadoras, como a polifonia, que fazem com que processo de construção da trama, do discurso e da própria leitura não seja automatizado:

Nós observamos no romance lírico como o protagonista rearranja suas percepções, como eles dissolvem formas externas ou as reproduz em vários arranjos que criam o efeito dos poemas. Essas transmutações de percepções em imagens artificiais podem ser pictóricas: como em muitos romances românticos, o conhecimento dos protagonistas pode ser chamado em sequências de figuras ou encontros refletindo um ideal. Mas eles podem também reproduzir o impulso inconsciente [a que denominamos fluxo de consciência] ou se apresentar efetivamente no formato de monólogo interior, como em muitos romances desde 1980s. Eles podem descrever figuras e objetos dentro da textura da prosa ou da poesia, ou eles podem constituir metáforas intelectualmente inventadas. Em tais romances comunicação se faz algumas vezes difícil, especialmente quando as formas são muito privadas ou tensas nos seus significados (FREEDMAN, 1971, p. 272, tradução nossa).¹⁴

Como muitas dessas narrativas são constituídas por um ou múltiplos pontos de vistas subjetivos, teremos um discurso que é comumente fragmentado: “Muitas vezes, a acção é vista na perspectiva de uma das personagens, e o que acontece às outras tem de ser reconstituído (com maior ou menor certeza) pelo leitor” (LEFEBVE, 1980, p. 224-225). É o que acontece na maioria das obras de Lobo Antunes aqui estudadas.

Essa ruptura discursiva também é notada nos poemas, mas aí está tradicionalmente ligada a uma imposição fônica que se quer com a leitura daquele texto. Como, Umberto Eco (1989) afirma, essa quebra no poema:

nada tem a ver com o ritmo semântico, ou seja, com o ritmo que seria imposto pelo que a expressão quer dizer [...] Qualquer coisa que o poeta queira dizer,

¹³ In conventional narratives, the outer world is the thing. It is placed beyond both writer and reader, interposing between them and the theme. In the lyrical mode, such a world is conceived, not as a universe in which men display their actions, but as a poet's vision fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self. In the masqued of the novel, this point of view is the poet's mask as well as the source of his consciousness, whether it appears as one or more disguised personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, of first-person narrator (FREEDMAN, 1971, p. 8).

¹⁴ We observed in the lyrical novel how the protagonist rearranged her perceptions, how they dissolved outward forms or reproduced them in various arrangements that created the effect of poems. These transmutations of perceptions into images of "artifice" can be pictorial: as in many romantic novels, the protagonists' knowledge may be caught in sequences of pictures or encounters "mirroring" an ideal. But they can also reproduce the unconscious impulse or deliberately shaped interior monologue, as in many novels since the eighteen-eighties. They can depict figures and objects within the texture of prose poetry, or they can constitute intellectually contrived metaphors. In such novels communication is sometimes difficult, specially when the forms are too private or too strained in their meanings (...). (p. 272)

ou se salva na ruptura do ritmo semântico (ou seja, desta emerge um ritmo semântico mais profundo, menos habitual, que impõe concentrar a atenção no conteúdo de modo desautomatizado), ou tem-se o nonsense (ECO, 1989, p. 238).

Tal imposição fônica que exige a pausa do leitor e que não se prende a uma lógica sequencial semântica da linguagem cotidiana também se dá na prosa poética, porém, não é ocasionada pela disposição gráfica em versos e estrofes das frases e do texto como um todo, mas a partir de uma estrutura formal discursiva fragmentada. Portanto, na prosa poética encontraremos parágrafos e períodos oracionais interrompidos antes mesmo da formulação completa de um sentido semântico lógico. Além disso, também teremos uma trama constituída por fragmentos, já que é comum que o próprio discurso polifônico, como forma de narrar um mesmo evento, transforme a narrativa num mosaico, em que diferentes vozes contribuam ou conflitem para a formulação do todo.

Porém, não menos fragmentada é uma trama feita pelo monólogo interior e o fluxo de consciência, já que aí estarão constantemente alternadas as percepções subjetivas e a realidade objetiva, além da frequente mistura de tempos passado e presente. Desse modo, “o verso, como artifício expressivo, dita leis ao conteúdo. O que não equivale a dizer que o poético consiste num jogo puramente expressivo. O conteúdo deve, por assim dizer, adaptar-se a este obstáculo expressivo, mas conseguir ultrapassá-lo reforçado e ampliado” (ECO, 1989, p. 238). Mesmo com a quebra lógica para a interposição do recurso fônico, há ainda um conteúdo formulado, mas é necessário respeitar as regras do jogo da escrita poética, e encontrar as ideias formuladas numa ordem atípica.

Sobre o ilogismo e a polissemia do romance (da qual falaremos mais adiante), Maurice-Jean Lefebvre (1980), em seu *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, afirma:

O ilogismo é uma infração relativamente às leis da lógica e do bom senso, o paradoxo relativamente à opinião consagrada, ao verossímil, às leis do género. Essas infracções podem ser reais ou aparentes: neste último caso, serão seguidas de uma explicação, de uma redução. A noção de infracção é evidentemente muito relativa. [...] Acontece amiúde que esta figura se associa à da ambiguidade: o leitor não pode decidir em que medida a situação ou os factos propostos são reais ou se ligam, ao contrário, ao fantástico puro, à alucinação ou ao sonho [...] Ocorre que personagens tenham uma conduta surpreendente, que pode, em certa medida, receber uma explicação psicológica, mas que o autor intencionalmente deixa de nos justificar, para deixar planar uma certa confusão ou uma certa ambiguidade[...] A inverossimilhança do *cenário* está, normalmente, relacionada com a acção e as personagens. Possui, além disso, um sentido simbólico” (p. 230 e seg).

Sobre tal ambiguidade das ações ilógicas, podemos ilustrar como exemplo, uma narrativa como *As naus*, visto que não sabemos sobre qual tempo nos fala o narrador e

em qual tempo vivem os personagens. Em alguns momentos, parece que aquele nos localiza no século XVI, diante das grandes expedições marítimas, mas, algumas páginas depois, mostra suas personagens realizando um voo comercial em Lisboa no século XX. Conforme a narrativa avança, damos conta de que tal ilogismo é proposital e gera um enfeito de comparação entre esses dois tempos da história de Portugal para poder aproximá-los em suas semelhanças de decadências. Além disso, essa conjugação temporal também evidencia uma frustração da expectativa que o domínio das colônias trazia para o reino português em contraste com o que efetivamente Portugal se tornou.

Portanto, entendemos que na mito-poética a narração é acima de tudo uma concepção de mundo, tal qual a cosmogonia, mas, agora, a de um mundo completamente abandonado pelos deuses e pela esperança de um futuro pacificador dos conflitos presentes. Além disso, por ser uma expressão poética, ela não se ajusta às exigências do conteúdo, mas o conteúdo se adequa às exigências da expressão a partir das impressões de quem nos narra o mundo. Entretanto, essas realizações expressivas em cada escritor ou poeta encontrará um estilo e modo próprios de as realizar, assim como cada romancista trará o mitologismo em suas obras por meio de aspectos e combinações muito únicas também. De todo modo, fragmentação narrativa, discurso polifônico, monólogo interior e fluxo de consciência fazem com que o romance poético esteja longe de nos apresentar um narrador neutro, didático e explanador, a narração lírica se confunde com suas tempestades mentais das personagens, impressões, percepções e memórias, o que torna o sentido do romance inacabado e, muitas vezes, lacunar, ambíguo, plurissignificativo ou até mesmo ilógico.

5.1.3 Polissemia e a estrutura do romance moderno

Dessa forma, a ambiguidade também é um elemento de extrema importância para a criação poética do autor que aqui estudamos, pois está manifesta nas ações, nas descrições, no discurso, nos desenlaces e na construção das personagens. “Quanto às personagens, em geral só as descobrimos pouco a pouco, podendo, portanto, planar sempre uma dúvida sobre a sua verdadeira natureza. Por vezes, o autor pode, aliás, jogar intencionalmente com a identidade de certas personagens [...]” (LEFEBVE, 1980, p. 248). Em Lobo Antunes, a ambiguidade não acontece para gerar suspense ou surpresa diante de um desfecho inesperado, pelo contrário, seus desfechos não encerram as situações-problemas, pois sugerem ao leitor a sua perpetuação para além do limite do livro.

Nesse sentido, uma forma de expressão capaz de melhor revelar tal condição ambígua humana é o apelo constante ao poético nos romances do início do século XX marca o triunfo da poesia na sociedade moderna. “Mortas as antigas deidades e a própria realidade objetiva negada, o poema não tem mais nada que cantar, exceto o seu próprio ser. O poeta canta o canto. Mas o canto é comunicação” (PAZ, 1996, p. 74).

Com a secularização do mundo, o homem encontrou-se num vazio incapaz de ser preenchido por crenças e valores que, antes, verdadeiramente, faziam parte da sua forma harmônica de pensar o mundo e de habitá-lo, pois o núcleo da revolução moderna para a arte narrativa está na consciência do herói e, mais do que isso, na consciência infeliz que advém das suas reflexões e do seu reconhecimento no mundo.

A revolução de Copérnico mostrou que o homem não era o centro do universo nem o rei da criação. O homem ficou só e destronado, mas apto a refazer a sua morada terrestre. Como se sabe, a primeira consequência desta atitude foi o desaparecimento de noções que eram a justificação da vida e o fundamento da história. Refiro-me a esse complexo sistema de crenças que, para simplificar, conhece-se como o sagrado, o divino ou o transcendente (PAZ, 1996, p. 64).

A técnica, que substitui a mágica e o mago, é incapaz de devolver algo de preenchimento à alma humana, na verdade, ela contribui para seu esvaziamento, pois se estabelece uma relação de utilitarismo na sociedade e, assim sendo, os vínculos deixam de ser substanciais, como eram quando havia uma noção de comunidade entre as pessoas de um mesmo grupo.

A relação do homem com a natureza e com o seu próximo não é essencialmente distinta da que mantém com o seu automóvel, seu telefone ou sua máquina de escrever.[...] A Revolução burguesa proclamou os direitos do homem, mas ao mesmo tempo pisoteou-os em nome da propriedade privada e do livre comércio; declarou sacrosanta a liberdade, mas submeteu-a às combinações do dinheiro; e afirmou a soberania dos povos e a igualdade dos homens, enquanto conquistava o planeta, reduzia à escravidão velhos impérios e estabelecia na Ásia, África e América os horrores do regime colonial (PAZ, 1996, p. 66).

Essa reificação permite que, no século XX, nações ainda se considerem superiores a outras, que etnias sejam consideradas mais evoluídas porque lucram e produzem mais que outros povos, que aqueles marginalizados social, geográfica e culturalmente sejam vistos como mais um instrumento de aumento na produtividade das nações consideradas centrais.

Nessa sociedade moderna é que nasce o romance moderno, e para Octavio Paz

o romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento - e neste sentido parece-se ao historiador - não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma

imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia. Alterna-se entre ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, sua essência está na constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito.
(1996, p. 69)

Num mundo em que as verdades certeiras e conciliadoras já não fazem mais sentido como ocorria nas comunidades passadas, o romancista, ainda que escreva em prosa, não tem mais a preocupação em relatar fatos e conceituar suas ideias, mas recriar o mundo em que esses personagens habitam da forma mais aberta e poética que puder, ou seja, por meio de narrativas rítmicas e imagéticas, histórica e geograficamente localizáveis, ou atemporais e psicológicas, fruto do imaginário coletivo ou da consciência individual, narrados por uma voz ou por um aglomerado delas.

No romance, entretanto, esses recursos não têm a necessidade de virem delimitados, pois o que presenciaremos é a manifestação amalgamada de diferentes estruturas para a construção de um todo que, assim como seus personagens e o mundo que narra, é aberto.

Tal como analisamos nos nossos estudos de mestrado, no romance moderno, muita coisa mudou, já que o mundo se alterou marcadamente e deixou de ser homogêneo. O homem não encontra mais no exterior a substancialidade de outrora, sendo que ela só é passível (e não certa) de ser encontrada nele próprio, ainda que para poder de fato percebê-la e apreendê-la, o homem tem de percorrer um longo trajeto marcado por grandes abismos. Isso quer dizer que o romance nasce da sociedade burguesa e imediatamente passa a denunciar seus valores (sua má consciência), ou seja, o romance e seu herói nem sempre realizam ideologicamente os valores da sociedade que o circunda. Pelo contrário, o herói, pelo menos do grande romance, recusa-se durante todo o seu percurso a entregar-se a eles. Esse herói romanesco, portanto, prefigura um indivíduo que comporta traços humanos com os quais o leitor pode se identificar (aqui, temos a sociedade humana), mas que está inserido dentro de um contexto específico (a sociedade social concreta).

Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos (LUKÁCS, 2007, p. 30-31).

Como na epopeia o destino do herói está dado desde o início e os mitos regem a ordem do mundo coletivo, a sua vida já está plenamente realizada porque ele sabe o que busca, a razão da sua procura e o coletivo funciona a partir de um único ordenamento

fechado e não ambíguo. Isso não é possível ao herói moderno, pois quando a história começa é como se nem mesmo o romancista soubesse dos desdobramentos de suas ações. Além disso, o herói moderno não se reconhece mais no mundo e nos outros homens, não há mais um mundo homogêneo e coletivo. Nas sociedades complexas, o bem comum nunca parte do herói. Percebemos, assim, uma perda fundamental: a do reconhecimento do mundo, do outro e de si mesmo.

Diante dessa realidade sem sentido, em que o mundo não oferece nenhuma perspectiva imediata e clara, o destino do herói é construído através da busca do autoconhecimento para, talvez aí, encontrar alguma essência. Porém, no final de sua travessia, o herói percebe, ironicamente, a impossibilidade de se alcançar o autoconhecimento e o sentido da vida em sua plenitude. É assim que suas experiências não podem mais ser entendidas como homogêneas ou substanciais.

Se a estrutura do meio social se dá, cada vez mais, de modo patológico, no sentido de que temos uma sociedade cada vez mais individualista, nascida da produção para o mercado, não é de se espantar que o romance incorpore esse valor em sua forma, mas que tente, ao mesmo tempo, pela sua ambivalência, recusá-los.

O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira triplíce: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundo aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo (PAZ, 1972, p.71).

É, assim, que pensamos que a narrativa poética se torna uma importante forma de manifestação literária no século XX, pois ao incorporar bases da lírica e da narrativa, ela não passa ilesa pelas transformações que o romance moderno sofreu, mas forma de representação desse meio desagregado, propício ao desamparo e ao abandono, ela se apresenta como enfretamento a esses valores presentes no romance moderno.

Além disso, para Dufrenne (1969), há ainda uma oposição entre a linguagem da prosa e da poesia, pois naquela o entendimento ou a compreensão significativa por meio de estruturas de sintaxe e combinação lógicas deveriam ser as prioridades, enquanto na poesia essa construção imagética, antes da sua semântica, é que importa. Nas narrativas mito-poéticas o que percebemos é que essa estrutura lógica é contagiada pela linguagem poética, pelas imagens, pelas memórias, pela sonoridade, pelo ritmo, que possibilita a construção do mundo e do sujeito poéticos dentro da narrativa:

O homem poético não é o homem tenso e crispado, é o homem conciliado e calmo, gracioso, o que reencontra em si própria a forma da liberdade natural e da espontaneidade, pelo que governa a natureza obedecendo-lhe, e se integra

no mundo de modo mais harmonioso que violento. O homem violento é o que não se deixa prender em sua própria armadilha, que vive aquém do infortúnio da consciência separada e separante. (DUFRENNE, p. 243, 1969)

Dufrenne entende que essa harmonia com o mundo está muito ligada à ideia de inocência de um ser que está completamente adaptado ao universo no qual habita. As coisas não-poéticas solicitam nosso entendimento e não a nossa percepção. Em oposição ao não-poético, as coisas são poéticas quando nos falam, mas, num sentido mais preciso, o poético é uma entonação particular da linguagem do mundo. O homem é poético quando se declara, na inocência e na graça da fantasia.

É por guardar essa discrição na riqueza e essa medida na fantasia que o poético exprime a inocência: não causa dano, evita ferir, coagir, fascinar. Há no aparecer uma espécie de desembaraço, de leveza, de felicidade: como se não tivesse de atravessar as trevas ou o silêncio, e sobretudo como se não estivesse atento a não violentar-nos. O poético revela uma espécie de ternura, ou ao menos uma cumplicidade, por parte da Natureza que se coloca à nossa altura e ao nosso alcance (DUFRENNE, 1969, p. 250).

Entretanto, na ordenação do mundo moderno já não há espaço para o poético, o homem moderno também já não o é mais, justamente porque a consciência infeliz faz parte da sua existência muito mais que a sua inocência. Porém, encontramos na linguagem a resistência, pois ela ainda se permite ser poética, recorre a construções discursivas inesperadas, a figuras de som, sintaxe, imagem e pensamento sensoriais e únicas, mostrando-nos e nos fazendo sentir as coisas do mundo antes mesmo da nossa compreensão sobre elas. Há um despertar primeiro que nos obriga à experiência das sensações para depois a do entendimento. É assim que, muitas vezes, antes da racionalidade conteudista, acessamos um despertar sensorial involuntário ou que observamos antes as memórias poéticas¹⁵, recuperadas pelo narrador e personagens, que a memória histórica, aprendida dos livros didáticos. De modo que, ainda que dialogue com esse imaginário coletivo, tal resgate poético não pacifica questões substanciais da nossa existência, pois, na verdade, aflora temas ainda mais obscuros e recalçados.

¹⁵À memória poética cabe o tempo e a experiência interior, emerge, na maioria das vezes, sujeita a recortes, à desordem e, principalmente, ao despertar de sentimentos incontrolláveis no sujeito que rememora.

5.1.4 Figuras de imagem

A narrativa mito-poética, assim como toda obra literária, presentifica-nos um total vivido que extrapola o que é narrado, pois a realidade do universo ficcional apresentado nunca está completamente entregue. Como nos explica Lefebve (1980):

E é também porque essa realidade é imprecisa e indefinida que torna a excitar o nosso esforço de invenção. O verdadeiro tema de toda a narrativa é, portanto, a maneira por que tentamos conhecer a realidade e o perpétuo pôr em questão desse conhecimento. A narrativa funciona como uma imagem. Forçando a que nos representemos o mundo (um certo mundo, pelo menos, mas em que tem lugar uma experiência que vale para o mundo todo inteiro), presentificá-lo (no sentido dessa palavra que agora conhecemos) (p. 211).

Para Lefebve, o que marca fundamentalmente um discurso literário é a presença da imagem enquanto uma realidade fascinante, independentemente dos recursos linguísticos utilizados para construí-la. Tal realidade é alcançada quando a existência se torna ambígua,

são precisamente os instantes em que as realidades ordinárias se veem, de súbito, postas em dúvida. Então, a nossa atenção está fixada sobre a própria existência do objeto. Este é (apresenta-se, ou melhor, presentifica-se a nós) na justa medida em que se torna duvidoso e contestável[...] E quando falamos do mundo, não se trata apenas dos objetos exteriores da nossa percepção, mas também dos nossos sentimentos, das nossas ideias, de todos os problemas que a vida nos põe. A pergunta que caracteriza a Realidade estética liga-se a todas as experiências da nossa vida, pode iluminar ou metamorfosear as mais habituais e que parecem, à primeira vista, as mais desprovidas de mistérios (LEFEBVE, 1980, p. 132-133).

Por isso, não importa que as narrativas modernas deixem de narrar grandes eventos, pois é mesmo dos fatos cotidianos e das sensações, das emoções, dos pensamentos e das memórias que emerge a criação de imagens presentificadoras, responsáveis por causar nossa detenção reflexiva ou emotiva. Isso ocorre porque o que é pensado, sentido e/ou rememorado é plurissignificativo e gerador de todo aprofundamento imagético necessário da narrativa, antes encontrado nas longas narrativas aventurescas.

Assim, Lefebve (1980) nos explica que um dos modos para se gerar a presentificação é por meio da memória involuntária, cujo exemplo mais famoso se encontra na obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, quando um apelo sensorial do presente desperta no sujeito a mesma sensação vivenciada no passado. Nesse momento de encontro entre passado e presente a percepção é que toda distância entre os dois espaços se aboliu, pois a memória involuntária anula a distância temporal, de forma a aproximar realidades por meio das sensações.

Dessa forma, entendemos que a construção imagética, responsável pela presentificação, é um elemento de suma importância para a construção do poético, e, por consequência das narrativas mito-poéticas, pois, como bem afirma Alfredo Bosi, com seu *O ser e o tempo da poesia*, “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (2000, p. 13). Desse modo, o tempo infinito, mitológico e condensado está localizado nas imagens e figuras que são construídas ao longo da narrativa poética. O tempo para e não progride como esperamos, mas nem a narrativa nem o tempo se perdem, pois, ambos se encontram e se desenvolvem verticalmente na teia de imagens que o romance compõe durante toda a narrativa.

Portanto, a ficção lírica deve ser pensada não nos modos em que depreendemos o todo significativo de suas partes, mas no modo como os eventos (avanços e aprofundamentos) são representados, por isso não nos detemos “nos modos de apreensão, mas no modo como imagens são formadas. A característica diferenciadora de uma ficção lírica para uma não-lírica está no retrato, a parada da flutuação do tempo dentro das constelações de imagens e figuras” (FREEDMAN, 1971, p. 273 – tradução nossa).¹⁶

As imagens que compõem a escrita poética podem ser construídas por diversos artefatos, como alegorias, metáforas, símbolos, jogos de palavras, comparações, símiles e paronomásias, que podem ser capazes de dar unicidade à pluralidade do mundo, é assim que sentimentos e acontecimentos tão contrários para a lógica racional podem se aproximar na representação imagética. Isso é possível porque “as imagens poéticas têm a sua própria lógica [...] Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo.” (PAZ, 1996, p. 45). A pluralidade significativa gerada pela imagem é guardiã de uma significação profundo que deve ser desvendado pelo leitor.

Por isso, Lobo Antunes não nos descreve Lisboa, mas nos oferece a imagem de Lisboa, distorcida e afetada, tal como seus personagens a percebem, assim também o faz com as imagens das famílias, da guerra, das memórias, das personalidades históricas e dos pensamentos dos personagens. Como figurar o extremo da solidão e desamparo vividos por cada um ao seu modo? Como descrever os horrores vividos na guerra e suas tantas brutalidades humanas? Como descrever as relações mais mediocrementemente falidas?

¹⁶ ¹⁷ If it is more useful to describe the engagement of lyrical fiction in epistemological rather than in psychological terms, its distinctive quality lies nonetheless elsewhere. It must be found, not in the modes of apprehension, but in the way image are formed. The characteristic differentiating lyrical from non-lyrical fiction is portraiture, the halting of the flow of time within constellations of images or figures (FREEDMAN, 1971, p. 273).

Como narrar a derrota de uma nação, audiência fiel de um governo com viés fascista por quase quarenta anos? Como Octávio Paz (1996) afirma, dizer o poético é tentar dizer o indizível e dar alguma forma possível a ele. “A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens” (PAZ, 1996, p. 47).

Dufrenne (1969) estabelece que o poeta, ao retirar a linguagem do seu uso utilitário, faz com que nossa atenção se volte inicialmente para o apelo sensorial e, somente depois, para sua lógica, pois a grande literatura pressupõe um saber que se faz antes pela imaginação criativa para depois alcançar a dimensão significativa. Na poesia, tal aspecto criativo ganha ainda mais valor:

não tão somente porque, como já acontece na leitura de um romance, ‘a esfera de significação objetiva torna-se um mundo irreal’, mas porque a palavra, tratada como uma coisa e não como um signo, só pode significar pela magia e não pela razão (DUFRENNE, 1969, p. 51).

Essas representações imagéticas que acontecem primeiro pelo apelo sensorial são criadas por meio de várias figuras de imagem, som e linguagem isoladas ou combinadas. Nesse processo de construção simbólica da obra poética, Tadié (1994) afirma que as metáforas têm fundamental importância, justamente porque são essenciais para a construção da narrativa vertical, e, sendo assim, são capazes de construir um outro mundo literário que não está dado na superfície do texto. Além disso, um outro aspecto estrutural importante nessa análise é o de que na linguagem poética há uma superação da ordem sintática como tradicionalmente a conhecemos:

O esquema usual de informação é transformado, a estrutura da frase alterada por múltiplos processos: invocação, inversão, aposição, supressão da pontuação. As palavras são instigadas a fazer alianças imprevistas e escandalosas[...] A metáfora apresenta aqui um estado bruto, em sua forma mais provocante, uma vez que cada palavra cambia brutalmente seu sentido com a outra à qual vai de encontro, sem que tenhamos o lazer de desenvolver ou justificar a comparação.[...] Ora, é a palavra que é liberada pelo afrouxamento dos vínculos da sintaxe; e os novos vínculos com os quais se compromete respondem às exigências mais secretas da música e da expressão (DUFRENNE, 1969, p. 54).

Assim é que, numa narrativa mito-poética, as construções imagéticas, por meio dos seus vários artefatos, são repletas de simbolismo, pois conotam algo para além da realidade cognoscível por meio da simples sugestão a sentimentos, a percepções e a valores estéticos. Como Umberto Eco (1989) nos lembra, esses signos utilizados para colocar um elemento no lugar de outro é um artifício que apresenta múltiplas funções, seja para indicar estados, demonstrar desejos, despertar paixões e até mesmo “para provocar uma espécie de conhecimento associado a deleite que pode-se chamar de

prazer estético, ou artístico, ou mesmo poético” (ECO, 1989, p. 234). Além disso, o simbolismo também se faz presente na recorrência de temas, nas ações, nos gestos e nos sonhos das personagens e, até mesmo, na totalidade da obra, como acontece em *Ulisses* de Joyce, do qual já tratamos para pensar o processo da mitologização das literaturas do século XX :

É sabido, enfim, que o *Ulisses* de Joyce está construído segundo uma série de plano que se correspondem: à história ‘real’ que nos é narrada correspondem, em filigrana evidentemente, acontecimentos da *Odisseia*, mas também cerimônias litúrgicas, alusões a mitos cristãos, maçônicos ou alquimistas, um repertório das diferentes partes do corpo humano, das artes, das cores, das técnicas (LEFEBVE, 1980, p. 258).

O mito é extremamente importante na construção simbólica dessas narrativas poéticas porque os personagens que acompanhamos também representam a história de uma experiência e de uma revelação, pois a travessia dos nossos heróis é, sobretudo, revestida de sentido ontológico. Desse modo, percebemos a apreensão do mundo por meio de um sistema que é simbólico, como afirma Tadié:

O parentesco da narrativa poética e da narrativa mítica mostra que a primeira é uma máquina para reproduzir sentidos escondidos. Se o mito liga grandes trechos e às vezes todo o texto, os símbolos que o semeiam constituem uma verticalidade esmiuçada. Ler uma narrativa poética é recusar a horizontalidade da intriga para interpretar os paradigmas. (TADIÉ, 1994, p.161-162, tradução Guacira Marcondes Machado Leite e Mariângela Alonso)¹⁷

As autoras Guacira Marcondes Machado Leite e Mariângela Alonso (2008) esclarecem que a renúncia da leitura horizontal e do próprio enredo linear pressupõe uma representação por arquétipos. Nesse sentido, também podemos entender o processo narrativo de António Lobo Antunes como particularmente simbólico, pois vemos que seu diálogo extrapola o universo da obra ficcional, já que faz remissão a aspectos históricos, políticos e às tradicionais narrativas fundacionais mitológicas de Portugal. Assim, um conjunto de imagens faz surgir novas significações nessas narrativas mito-poéticas. Como se nota, o simbolismo é um elemento muito importante e ao mesmo tempo muito particular de cada universo narrativo e pode ter funções, usos e significados muito próprios em cada obra.

¹⁷ La parenté du récit poétique et du récit mythique montre que le premier est une machine à reproduire des sens cachés. Si le mythe engage de grands pans du texte, et parfois tout le texte, les symboles qui le parsèment constituent une verticalité émiétée. Lire un récit poétique, c’est refuser l’horizontalité de l’intrigue pour interpréter les paradigmes

5.1.5 Ritmo

Movida pela construção verticalizada, simbólica e imagética, muitas vezes, a narrativa poética também fará uso de outros recursos da poesia para gerar efeitos à travessia do herói. Assim, temos o ritmo, elemento fonético fundamental para a cadência da poesia, que ganhará nova forma de funcionamento na narrativa (mito)poética, pois, como já dissemos, ela apresenta um tempo e ritmo próprios e muito descolados da narrativa linear que visa ao avanço constante em sua trama.

Ainda que o ritmo faça parte da essência do poema e não seja fundamental para a constituição da prosa, é um elemento inerente à linguagem, visto que a própria pontuação na escrita e a entonação na fala nos obriga a imprimir uma cadência específica na leitura ou pressupor as intenções implicadas em um diálogo. Assim, enquanto elemento próprio da linguagem, é necessário reconhecer sua presença também nas narrativas, como Octávio Paz nos explica:

no fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica. E o pensamento, na medida em que é linguagem, sofre o mesmo fascínio. Deixar o pensamento em liberdade, divagar é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens (PAZ, 1996, p.12).

Quando se pensa sobre o ritmo no poema tradicional, sabemos que ele surge a partir de diferentes estratégias: rimas, metrificação, aliteração, assonância, anáforas, paralelismo, refrão, cadência etc. Entretanto, quando pensamos na prosa poética, a realização dessas manifestações pode se dar de modo diferente devido à disposição das orações no espaço gráfico da página. Ainda assim, o ritmo está ali, cadenciado pelas frases-chaves que tornam a se repetir insistentemente ao longo de páginas, numa espécie de refrão do poema, por situações cíclicas que moldam a trajetória do personagem, recriando uma estrutura paralelística, pela fragmentação discursiva levada ao extremo, reproduzindo o enjambement, e assim por diante. Por isso, a mitologização enquanto manifestação na narrativa poética

procura o ritmo da poesia, tira sua força da utilização da repetição, em todos os níveis, de maneira a fazer distinguir nitidamente uma estrutura. Tem também um sentido obscuro, polivalente, ambíguo; que a aproxima não de um conteúdo social, mas sobretudo do mito [...] Sua linguagem musical, cheia de repetições, obscura, deve ser antes sentida do que compreendida (MACHADO, 1998, p. 272).

Tal sentido obscuro se relaciona muito diretamente com o fato de que o que comanda a narrativa mito-poética não é necessariamente a semântica, mas o fluxo rítmico

e imagético, assim como a presença de imagens e de construções alegóricas nas descrições de espaços, pensamentos, memórias e sentimentos, que fazem com que a narrativa possa divagar, pausar, saltar e retornar sem necessariamente entregar conceitos imediatamente claros para um leitor desatento. Assim, quando se fala em ritmo lírico, como Octávio Paz (1996) bem lembra, não se trata simplesmente de métrica e cadência, mas também de imagem e significado se apresentando simultaneamente numa unidade inseparável. Quando pensamos no ritmo na narrativa poética, então, temos de pensar nesse tripé formado pela construção rítmica, imagética e significativa. Daí a razão para as narrativas líricas não funcionarem somente com o avanço de novos eventos numa progressão linear, mas com a percepção de um mesmo fato por diferentes pontos de vistas, ou, até mesmo, a percepção de um único personagem sobre algum evento de sua vida, do qual é incapaz de se desprender. De qualquer modo, teremos sempre um aprofundamento vertical seja por meio da repetição dos mesmos episódios e mesmos sentimentos ou pelo retorno cíclico desses elementos com novas vestes.

A repetição poderia ser simplesmente considerada como uma figura do ilogismo, pois que, na nossa experiência corrente, os mesmos factos nunca se repetem de uma maneira totalmente idêntica. Deve, portanto, entender-se, aqui, um retorno de situações ou de acontecimentos análogos, mas que não deixam, a maior parte das vezes, de comportar diferenças variantes, razão por que são precisamente significativas [...] Que a repetição seja exacta, ou que os acontecimentos se assemelhem mas comportem, no entanto, alterações, dela resulta sempre o sentimento duma duração perturbada, o mundo representado toma um aspecto onírico que pode traduzir a obsessão do herói, um desregramento mental, um sentimento de desorientação profunda ou de horror (LEFEBVE, 1980, p. 242 e 244).

Talvez a repetição seja uma das figuras mais recorrentes nas obras de Lobo Antunes, seja a nível discursivo seja a nível situacional. Vemos isso desde o primeiro livro e faz com que o leitor se sinta dentro de um labirinto, que em muito se assemelha à vida dos personagens que não conseguem encontrar escapatória para as incontingências de sua vida. É nesses eventos cíclicos que o ritmo da narrativa é desacelerado e que temos a chance de ressignificar, junto dos personagens, suas experiências, e olhar, por outros matizes, suas vivências e perceber, por outras sugestões, seu embaralhar de sentimentos. Além disso, mesmo que se queira narrar eventos semelhantes numa estrutura paralelística ou no esquema de refrões, as imagens das quais o narrador lança mão, na maioria das vezes, são inovadoras e, por isso mesmo, compõem de modo coeso o conjunto ritmo, significado e imagem.

5.1.6 Ironia

Além dos elementos aqui trabalhados, percebemos que a ironia é um elemento fundamental para o desenrolar de todas as obras de António Lobo Antunes, sendo, uma figura de linguagem que não se pode ignorar para uma melhor compreensão da tecitura de suas narrativas e para a construção da mito-poética em seus livros.

Ao estudarmos o conceito da ironia, percebemos as várias possibilidades de analisá-la. Podemos pensá-la considerando suas manifestações ao longo dos séculos, examinando a ironia grega, principalmente a ironia socrática e a ironia trágica, a ironia romântica, responsável por uma grande virada de chave no pensamento europeu, da qual outros grandes movimentos da ironia derivarão e, ainda, a ironia moderna, marcada por uma série de revisões sobre a própria literatura do tema.

Por tal complexidade e pluralidade de abordagens, nossa discussão a respeito de tal figura de linguagem traz a pertinente reflexão de alguns autores que podem contribuir para seu entendimento neste trabalho. A ideia não é esgotar a literatura acerca do assunto, nem fazer uma contribuição inédita para o que tem sido pensado acerca da temática. A recorrência a esses autores tem a finalidade de esclarecermos aspectos importantes desse conceito e balizarmos a forma como identificamos e interpretamos essa manifestação nas obras de Lobo Antunes.

A pesquisadora Camila da Silva Alavarce explica em seu livro *A ironia e suas refrações* que o leitor é ponto fundamental para perceber a relação intertextual que um autor constrói na tessitura de seu texto, não podendo ser diferente com o discurso irônico. “Para compreender a mensagem ou as ideias veiculadas por essas modalidades de discurso, o sujeito deve perceber a existência de vozes que se chocam na estrutura desses textos. (ALAVARCE, 2009, p. 11)”. Ao garantir essa polifonia discursiva, da qual o leitor também faz parte, o autor, por meio do seu texto irônico tem também como objetivo, além do fazer estilístico da sua construção textual, o “de suspender a censura e de burlar as prisões dos discursos monofônicos e consequentemente autoritários.” (ALAVARCE, 2009, p. 11).

Porém, se o leitor for um desconhecedor desses aspectos ou se recusar a pensar nesse paralelo implícito, a obra, seus sentidos e seus desdobramentos perdem elementos fundamentais que emerge da quebra dessas prisões dos discursos estabelecidos e consagrados. Nesse sentido, o texto irônico de Lobo Antunes a respeito dos mitos ideológicos portugueses e dos mitos apropriados por Salazar durante seu governo só

podem ganhar forma e sentido irônico completos quando o leitor é capaz de compreender essa relação histórica e discursiva. “Sendo assim, essa característica básica de toda ironia – o contraste entre aparência e realidade – marca não apenas a ironia verbal, mas também a ironia observável, pois, neste último caso, se constata também uma incongruência.” (ALAVARCE, 2009, p. 28)

Para nosso, compreender a ironia mais crítica e filosófica é de fundamental importância e é com Sócrates que ela ganha destaque nessa vertente:

O jogo dialético, estabelecido pelo filósofo grego para determinar a validade de seus argumentos, pressupunha a escolha da estratégia de ocultar intencionalmente o que sabia sobre o assunto para levar o oponente ao conhecimento da verdade. Todavia, diferentemente da acepção originária do *ieron*, que buscava desqualificar o adversário de um modo muitas vezes grosseiro, Sócrates é exemplo de urbanidade. É por essa razão que a ironia socrática representou uma nova possibilidade de exteriorização e reflexão filosófica, para Friedrich Schlegel. (MEDEIROS, 2014, p. 53)

A ironia em Sócrates não está demarcada em um lugar específico e não ocorre em um tempo definido, já que tem uma ação provocativa na reflexão do leitor a respeito do texto com o qual ele tem contato, por isso, na verdade, ela se propaga a todo tempo e por todas as vias. Desse modo, Medeiros (2014) afirma que ela está “fora do lugar”. Nesse sentido, o pesquisador entende que é possível notar uma semelhança com a ironia dos românticos, como em Schlegel, pois nele a ironia se manifesta em toda parte. A diferença apontada pelo pesquisador é que, enquanto Sócrates falava com um interlocutor “real”, a ironia romântica marca a autocontemplação e o pensamento reflexivo do artista dentro da sua própria criação.

É justamente a partir de Friedrich Schlegel que a ironia passa a significar essa reflexão do artista sobre sua própria obra, tornando-se uma ferramenta para descrever as impressões do criador diante do seu trabalho. Dessa forma, a ironia se constitui em um instrumento filosófico que problematiza intencionalmente o conteúdo e a forma.

Na indiferença e no desaparecimento do autor em face do sofrimento e desespero do herói épico, e na consciência do abismo que separa os homens no romance, o conceito de ironia representa a seriedade reflexiva desse poeta filósofo, que contempla o incondicionado a partir da limitação de seu ser. Todavia, ela reside ainda no riso irônico do bufão italiano que reconhece a condição frágil e inconstante da existência do homem. (MEDEIROS, 2014, p. 67).

Em Schlegel, a situação irônica é também metafísica. Ao observar o homem refletindo sobre sua condição finita lutando para compreender uma realidade infinita, e, por isso mesmo, incompreensível, temos a chamada ironia observável da natureza, que

tem o homem como vítima. A ironia é temática, mas também está no próprio fazer, a que se nomeia como ironia romântica.

De acordo com Beth Brait (1996), a ironia romântica pode ser compreendida como o caminho que a arte encontra para se autorrepresentar, como articulação entre filosofia e poesia, na medida em que não são estabelecidas divisas claras entre princípio filosófico e estilo literário.

Além desse aspecto caracterizador [...] há ainda outros a serem sublinhados: a ideia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso (BRAIT, 1996, p.29).

A autora reforça que, na ironia, podemos perceber uma certa incongruência entre a aparência e a realidade, entre aquilo que se quer afirmar e aquilo que se quer revelar. Tal recurso pode ser percebido nos romances aqui analisados por meio da “oposição” entre o discurso que se fez construir a respeito da família tradicional portuguesa, do império português, do governo intocável de Salazar, da religiosidade prescritiva e a realidade que se é mostrada por meio dos romances, tais como a falência de Portugal, a decadência familiar, as relações doentias, o abandono de África, a corrupção nos bastidores dos altos cargos políticos, a religião como um palco para falsos moralistas etc.

Além disso, quando Lobo Antunes coloca seus personagens em manifestações contraditórias, com discursos lacunares, vítimas do esquecimento e da confusão mental durante seus relatos ou até mesmo quando combina personagens de diferentes tempos históricos dividindo o mesmo espaço, podemos visualizar a ironia manifesta no próprio ato de escrita e de construção do romance.

Como sentido artístico da vida, a ironia exige um elevado discernimento do jogo entre seriedade e brincadeira, assim como a lucidez e a clareza de consciência para reconhecer que há sempre algo de indizível, de incomunicável na comunicação humana. Esse estado de espírito liberal, na terminologia schlegeliana, que sabe da necessidade irrevogável de comunicação total, mas também da impossibilidade de sua realização, busca através da ironia romântica se distanciar de um assunto, de modo a poder voltar a ele, alçando-se acima de sua própria criação para se expressar com a lucidez [Besonnenheit] necessária.” (MEDEIROS, 2014, p. 54).

A ironia é uma tentativa encontrada pelo artista para tentar dar vazão àquilo que é incomunicável, ainda que a distância entre o que diz e o que pretende significar exista, é por meio dela que o artista espera poder fazer um retorno ao seu texto, a fim de que, o leitor, ou até ele mesmo, possa ter oportunidade para construir novos sentidos ao que foi

dito. Nesse sentido, o pesquisador Márcio Suzuki (2007) menciona que o filósofo Kiekegard compreendia a ironia enquanto uma defasagem do texto, pois, se por um lado há algo que se quer comunicar, por outro, a forma de expressão linguística está sempre aquém dessa necessidade, podendo fazer com que o leitor não apreenda completamente tudo daquilo que o autor se propôs a dizer.

A figura de linguagem irônica supera imediatamente a si mesma, na medida que o orador pressupõe que os ouvintes o compreender, e deste modo, através de uma negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno. Se às vezes ocorre que um tal discurso irônico vem a ser mal compreendido, isto não é culpa do falante, a não ser na medida que ele foi se meter com um padrão tão malicioso como a ironia, que tanto gosta de pregar peças aos seus amigos como aos seus inimigos. (KIEKEGARD, 1991, p. 216).

O filósofo ainda pensa sobre um conceito que muito nos interessa para este estudo, isto é, a figura do sujeito irônico e sua relação com a realidade. Para ele, o sujeito irônico confronta-se com uma realidade que já não basta, mas ainda não consegue vislumbrar um futuro que o retiraria deste lugar disforme.

Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. Ele é profético; mas se orienta, se situa ao contrário do profeta. O profeta anda de mãos dadas com seu tempo e a partir deste ponto de vista vislumbra o que há de vir. O profeta está, como se observou anteriormente, perdido para sua própria época, mas isto só porque está mergulhado na sua visão. O irônico, pelo contrário, apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, já atrás dele, às suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como inimigo é aquilo que ele deve destruir; contra ele se volta seu olhar devorador [...]” (KIEKEGARD, 1991, p. 226).

Nesse viés, o filósofo alemão nos explica que o sujeito irônico se torna negativamente livre, pois, ao negar a realidade que o circunda, ele se liberta de qualquer vinculação com o seu mundo e com o seu tempo. Tal liberdade poderia ampliar suas possibilidades de criação, narração e percepção e ser marcada pelo tom do entusiasmo e do consolo. “Entretanto, ele não se entrega a este entusiasmo, que apenas respira e nutre o entusiasmo de destruição que há nele” (KIEKEGARD, 1991, p.227). Por essa razão, o rompimento com a realidade, com seu espaço e tempo, torna o sujeito irônico ainda mais inconforme com seus pares e, por não avistar qualquer perspectiva que lhe dê esperança de refúgio, essa liberdade de criação é marcada pela disforia da destruição.

De fato, notamos que Lobo Antunes se apropria da ironia e a utiliza como uma das ferramentas estilísticas para destruir todos os mitos fundadores portugueses, os discursos ideológicos presentes no imaginário coletivo e as narrativas literárias

consagradas a respeito da história de Portugal e dos portugueses. Os seus personagens, que negam, através de suas histórias, fazer parte dessa narrativa coletiva de enaltecimento ideológico de um país e de líderes colonizadores, libertam-se da vinculação nacional, mas, para isso, têm de enfrentar a destruição de si mesmos, de suas famílias, de suas heranças ou de seus valores simbólicos. Isso faz com que se tornem despatriados, desajustados e solitários, em uma constante busca pela sua identidade coletiva e individual. Como Linda Hutcheon bem pontua em seu “Teoria e Política da ironia”:

A retórica negativada de desaprovação que circula em torno dessa função ASSALTANTE da ironia é uma de ataque cortante, derrisório, *destrutivo* ou às vezes de uma amargura que pode sugerir não um desejo de corrigir, mas simplesmente uma necessidade de registrar desprezo e zombaria (HUTCHEON, 2000, p. 85).

Quando Hutcheon menciona a função assaltante da ironia, a pesquisadora refere-se ao modo como ela salta sobre algumas figuras e alguns discursos para massacrá-los. Talvez, o propósito vital da ironia de Lobo Antunes não seja, de fato, o de corrigir o rumo histórico das coisas, mas o de desprezar o discurso oficial de enaltecimento da imagem colonizadora da pátria portuguesa, que por muito tempo foi exaltado em Portugal. Porém, ao desprezar e atacar essas narrativas, assim como suas figuras históricas, ele oferece oportunidade para que seus leitores as repensem e para que uma nova História a respeito dos fatos seja construída.

A respeito dos mecanismos do cômico na obra do autor português, a pesquisadora Suzana João de Carvalho explica que: “Grotesco, ironia, humor, sátira e paródia são estratégias combinadas, em diferentes graus, mas sempre mobilizadas para operar a desconstrução, quer da ideia de Portugal enquanto estereótipo cultural, quer da idiossincrasia do povo português.” (CARVALHO, 2018, p. 90). Podemos entender, dessa forma, que Lobo Antunes é um artista que se depara com a problemática de dizer novamente alguns discursos e contar novamente velhas histórias, mas, agora, por um viés crítico, reflexivo e, até mesmo, disruptivo. O principal recurso que utiliza para alcançar esse efeito é a ironia, que se manifesta, inclusive, na forma, como podemos observar na escolha de títulos de suas obras; na apropriação dos nomes de famosas figuras históricas para fazer referência a personagens medíocres de seus livros; na escolha de cantos fúnebres para falar de algum tema idolatrado pelo seu país, tal como a expansão marítima, entre outras estratégias discursivas já mencionadas.

Levando em consideração esses aspectos da ironia na sua obra, entendemos que não podemos deixar de pensar sobre a carga afetiva dessa figura de linguagem, e, de certo

modo, na intencionalidade discursiva implicada nos textos em que ela se faz presente, assim como na construção de sentido feita pelo leitor do texto irônico. Para Linda Hutcheon, na ironia podemos perceber “as relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva” (HUTCHEON, 2000, p. 27).

Assim, a ironia não pretende gerar um riso inocente e despretenso, pois ela causa um incômodo ao desvelar as fragilidades daquilo que já se construiu enquanto história e ao negar as certezas que incorporamos ao nosso imaginário coletivo, pois “a ironia, como definida neste estudo, acontece em alguma coisa chamada ‘discurso’, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição” (HUTCHEON, 2000, p. 36). Ela traz uma carga afetiva negativa para o discurso, pois, ainda que gere um riso, ele tem seu lado fúnebre, seja para quem construa o discurso irônico, seja para quem o receba.

Nesse sentido, podemos observar esse lugar que ela ocupa entre a tragédia e a comédia, pois não raro nos deparamos com acontecimentos trágicos descritos de forma humorística, que impelem o leitor a um riso quase culposos, pois há uma constante sensação de que através das páginas de seus livros algo estabelecido historicamente está sendo destruído para que o vazio reste em seu lugar. A narrativa pode usar do cômico na superfície de seu texto, mas o que permanece nas entranhas da leitura é o nada posto no lugar daquilo que foi tirado.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudarmos a desconstrução do mito português em Lobo Antunes, pudemos notar que seu percurso narrativo forma um todo coeso. Analisar algumas de suas obras nos permite perceber que, ainda que estejamos diante de universos temáticos e enredos singulares, há sempre uma outra história contada nas entrelinhas que se conectam no coletivo. Nesse sentido, é como se o autor estivesse a escrever uma grande obra final, em que cada livro comporia uma espécie de capítulo ou parte. Tal como ele afirma em entrevista dada a João Paulo Cotrim:

Tenho a sensação que [os romances] formam um contínuo... Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muito diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro por si (2008, p. 475).

Durante quatro décadas, desde 1979 com o lançamento de *Memória de elefante*, Lobo Antunes publicou trinta e sete romances, construindo, livro após a livro, mundos ficcionais em que enredos, elementos linguísticos, espaços e personagens ora se apartam ora se aproximam, se renovam e se complementam. Nesse projeto de construção, os elementos da sua mito-poética tornam-se mais pujantes e ganham novos contornos. Essas mudanças simbolizam o amadurecimento de escrita do autor, assim como surgem diante das intenções discursivas colocadas em cada livro.

Por isso, consideramos que a pesquisa acerca do percurso literário de Lobo Antunes é de fundamental importância não só pelo destaque editorial que seus livros permanentemente recebem, como também para integrar um processo de solidificação da crítica literária sobre o autor lusitano e sobre o movimento literário no qual ele está inserido em Portugal.

Ele propõe, junto de outros autores portugueses contemporâneos, como José Saramago, Lúcia Jorge, Teolinda Gersão, Agustina Bessa-luís, , Maria Isabel Barreno, entre outros, obras que produzam crítica à História Nacional, aos mitos ideológicos portugueses seculares, aos mitos retomados pelo Estado Novo e a uma certa memória coletiva que enaltece um passado distorcido e idealizado. Assim, tal como nos explica o pesquisador Felipe dos Santos Matias,:

A eliminação da prática censória colocou os escritores portugueses diante de um horizonte efetivamente aberto. Se durante o autoritarismo salazarista os ficcionistas foram obrigados a lançar mão de uma linguagem muitas vezes cifrada, hermética e alegórica, a Revolução dos Cravos gerou a necessidade de expressão, em oposição ao silêncio castrador imposto anteriormente. Assim, foram produzidas obras nas quais são traduzidas as aventuras e desventuras coletivas e individuais das décadas de repressão (2019, p. 4).

Nesse viés, é possível observar traços coletivos em comum entre os autores portugueses após a Revolução dos Cravos, como a mistura de gêneros, a polifonia, a fragmentação narrativa e a recuperação do passado nacional muitas vezes feita por meio da paródia. Porém, é claro que cada autor apresenta um traço muito próprio, de acordo com seu estilo e com as intenções empenhadas em cada produção (ARNAUT, 2010). Em Lobo Antunes, como concluímos, nota-se fundamentalmente a crítica irônica à História Nacional e aos alicerces mitológicos empregados por Salazar. Nesse percurso, há uma notória preocupação com a construção poética do antimito português por meio de elementos da sua mito-poética.

Entre os elementos com os quais trabalhamos ao longo do quarto capítulo “A mito-poética de António Lobo Antunes”, dois merecem maior atenção, o ritmo e a ironia. O ritmo, muito marcado pelo paralelismo observado no interior de todos os romances, é também o paralelismo que repercute entre todas as obras, cujo refrão sempre é evocado pelo tom da ironia. Essa figura de linguagem abre espaço para uma crítica ferrenha às instituições tão enaltecidas pelo Estado Novo, tal como a família tradicional, marcada por valores religiosos, reconhecidamente católicos, a colonização em África, lembrada como um dever português para bem educar e catequizar os africanos, a expansão marítima do território português, destinado às navegações, o Estado, na figura de Salazar, que traria de volta as glórias passadas e o catolicismo, regido por valores morais e éticos inquestionáveis.

Por isso, quando se pensa no projeto de escrita do autor, como uma forma de permanente combate e resistência aos anos do Estado Novo e a uma certa cultura de esquecimento e adoração pelos feitos por tal governo, percebe-se que essas obras formam um todo coeso. O universo das narrativas nos permite sempre entrever a evocação dos mitos dos quais Salazar se apropriou para propagar seu governo e saber durar no poder, quais sejam: *o mito palingenético, o mito da essência ontológica do país, o mito imperial, o mito da ruralidade, o mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação, o mito da pobreza honrada, e o mito da essência católica da identidade nacional.*

Nesse universo, a desconstrução das narrativas míticas tradicionais é feita ao expor a fragilidade de seu conteúdo e ao criticar o seu efeito letárgico impeditivo de mudanças políticas e sociais. Porém, é notório que sua ação questionadora não tem o propósito de instaurar um novo direito no lugar do que procura depor.

Nesse viés, Lobo Antunes se apropria da ambivalência da mitologização das obras literárias do século XX e a desenvolve com maestria ao longo de suas narrativas. Ao desconstruir as narrativas míticas tradicionais, recontando-as às avessas, Lobo Antunes denuncia a podridão dos seus conteúdos e condena a estagnação político-social que elas geram. Por outro lado, a forma que encontra para manifestar essa crítica é por meio de uma composição poética já presente nas narrativas míticas. Assim, os mitos são evocados em sua obra para gerar dois efeitos. Ora são para escancarar a paralização que uma sociedade sofreu quando se tornou oprimida por narrativas que se transformaram em verdades inquestionáveis, ora são para recontar esses mitos, mas agora de forma irônica, através de personagens comuns dos cotidianos (os que sofreram e os que fizeram sofrer, os que consciente ou ignorantemente colaboraram para a perpetuação desse sistema). Nesse sentido, a ironia é geradora de uma força tamanha, já que a crítica se torna ferrenha, os danos se tornam quase explícitos e a deterioração da sociedade corrói cada núcleo das personagens que acompanhamos.

Não há como passar pela leitura das obras de Lobo Antunes e, portanto, pelo enfrentamento das releituras desses mitos, sem sair incomodado, sem fazer questionamento e sem de alguma forma ser partícipe de um riso irônico diante de circunstâncias que parecem absurdas. Assim, em suas obras, o mito deixa de representar um movimento de estagnação e se torna gerador de um movimento necessário, é o canto poético que ecoa pelo espaço e pelas gerações que atravessam seus livros. A ambivalência, enquanto uma potencialidade dos mitos nas narrativas modernas, ganha, em Lobo Antunes, força poética e crítica primordiais para o enfrentamento necessário após a Revolução dos Cravos.

REFERÊNCIAS

ALONSO, M.; LEITE, G. M. M. O substrato mítico em A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector. **Rev. de Letras**. Nº 29. Vol. 1/2 – jan/dez. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Pará, 2008. p. 11-16.

ANTUNES, A. L. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANTUNES, A. L. **Auto dos danados**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

ANTUNES, A. . **As naus**. Rio de Janeiro: Dom Quixote, 2011.

ANTUNES, A. L. **A Morte de Carlos Gardel**. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

ANTUNES, A. L. **Manual dos Inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANTUNES, A. L. **O Arquipélago da Insônia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ANTUNES, A. L. **Não é meia-noite quem quer**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

ANTUNES, A. L. **Comissão das lágrimas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

ARNAUT, A. P. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. In: **Via Atlântica**. n17. p.129-140, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544/54660> . Acesso em 28 de agosto de 2022.

BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, W. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos/ seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa...et al. São Paulo, 1986

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BORBA, Francisco da Silva. **Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**. São Paulo: Unesp, 2004.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Canções e Elegias**. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000161.pdf> . Acesso em 09 de abril de 2021.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Portugal: Instituto Camões, 2000.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo da consciência; questões de teoria literária**. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

CARVALHO, S. J. D. **A Ficção de António Lobo Antunes**: os Mecanismos do Cómico. Tese de doutorado. Universidade de Coimbra, 2019, 256f.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

CASSIRER, E. **O mito do Estado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

CHAVES, E. Mito e política: notas sobre o conceito de destino no “Jovem Benjamin”. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, v. 17, p. 15-30, 1994.

DE MELO, J. L. Lobo Antunes e os Manuais dos inquisidores: uma leitura comparativa entre a inquisição e o Salazarismo. **Revista Crioula**, n. 3, 2008.

CARDOSO, N. do V. António Lobo Antunes: a dança das almas mortas. **Santa Barbara Portuguese Studies**, v. 6, p. 26-56, 2021.

CARDOSO, N. Suicídios, sudários e autobiografia na obra de António Lobo Antunes/Suicides, shrouds and autobiography in the work of António Lobo Antunes. **Eikon**, n. 3, 2018.

COTRIM, João Paulo. “Ainda não é isto que eu quero”. In: ARNAUT, Ana Paula. (Org.) Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 473-484.

DÚMEZIL, G. **Do mito ao romance**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

DURKHEIM, E. **O suicídio**: estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 2000

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Trad. de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

ELIADE, M. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELÍADE, M. **O mito do eterno retorno**. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?** Trad. de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**. Princeton: Princeton U.P., 1971.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre literatura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GAVIOLI, N; SALES, B. N. (org). **Santa Barbara Portuguese Studies**: Volume 6, António Lobo Antunes. California: University of California Santa Barbara. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/6> . Acesso em 28 de agosto de 2022.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994.

KIERKEGAARD. **O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates**. In: Samlede Værker. Copenhagen, Gyldendal, vol. III. Apresentação e tradução brasileira de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis:Vozes, 1991.

KOCH, I. V., ELIAS, M. V. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2008.

LEVECOT, A. Profundezas do tempo no romance português do último quarto do século XX. **Uniletras**, Ponta Grossa, vol. 33, n. 1, p. 9-28, jan./jun. 2011.

LOURENÇO, E. **A Europa desencantada**: Para uma mitologia europeia. Lisboa: Gradiva, 2001.

LOURENÇO, E. **A nau de Ícaro**. Lisboa: Gradiva, 1999.

LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LOURENÇO, E. **Os militares e o poder** seguido de O Fim de todas as guerras e a guerra sem fim. Lisboa: Gradiva, 2013.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2007.

MACHADO, Guacira Marcondes. Tempo e espaço na narrativa poética. **Itinerários**: Revista de Literatura, 1998.

MATIAS, F. dos S. Saramago e a sua crítica ao salazarismo nos seus romances iniciais. **Navegações**, v. 12, n. 2, p.1-12, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/32994/19340> . Acesso em 29 de agosto de 2022.

MAXWELL, K. **O império derrotado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MEDEIROS, Constantino Luz de. The Form of Paradox: Friedrich Schlegel and the Romantic Irony. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, Jan./Abril, 2014.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. São Paulo: Editora Forense, 1987.

PEREIRA, D. S. **A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em Memória de elefante, de António Lobo Antunes**. Dissertação de mestrado. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2016.

PIMENTEL, Manuel Cândido - O mito de Portugal nas suas raízes culturais. In Matos, Artur Teodoro de ; LAGES, Mário Ferreira, coord. **Portugal: percursos de interculturalidade**. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2008.

RIBEIRO, M. C. **Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004

ROSAS, F. **Salazar e o poder: a arte de saber durar**. Lisboa: Tinta da China, 2013.

ROSAS, F. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo, **Análise Social**, Lisboa, vol. XXXV (157), 2001.

ROSAS, F. Ser e não ser. A Revolução portuguesa de 1974/1975 no seu 40º aniversário, **Sigila**, 2014/2 (Nº 34), p. 171-182. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-sigila-2014-2-page-171.html> . Acesso em 07 de abril de 2021.

SALAZAR, O. **Discursos e notas políticas (1928-1934). Coimbra: Coimbra Editora (V. I)** .Disponível em: <https://www.oliveirasalazar.org/discursosEscritos.asp>. Acesso em 11 de abril de 2020.

SALAZAR, O. **Discursos e notas políticas (1934-1937). Coimbra: Coimbra Editora (V. II)** .Disponível em: <https://www.oliveirasalazar.org/discursosEscritos.asp>. Acesso em 11 de abril de 2020.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2002.

SILVEIRA, J. F. **Escrevendo a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOARES, A. **Gêneros literários**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

SUZUKI, Márcio. Sobre Música e Ironia. Idealismo Alemão. **Revista Dois Pontos**. Curitiba – São Carlos, v. 4, n. 1, p. 175-200, 2007.

TADIÉ, J. -Y. **Le Récit poétique**. Paris: Gallimard, 1994.

VERNANT, J.P. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

WATT, I. **Ascensão do romance**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZUFFERLI, Carla. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega.** Disponível em: www.demgol.units.it. Acesso em 18 de abril de 2021.