

CARLOS HENRIQUE FONSECA

**TEMPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM OS *CUS DE JUDAS* DE
ANTÔNIO LOBO ANTUNES**



ARARAQUARA – SP
2015

CARLOS HENRIQUE FONSECA

**TEMPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *OS CUS DE JUDAS* DE
ANTÔNIO LOBO ANTUNES**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro
Fernandes

Fonseca, Carlos Henrique
Tempo, memória e identidade em Os cus de Judas, de
Antônio Lobo Antunes / Carlos Henrique Fonseca – 2015
100 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

1. Tempo. 2. Memória . 3. Identidade . 4. Pós-
modernidade e pós-modernismo. 5. Antunes, António
Lobo. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CARLOS HENRIQUE FONSECA

**TEMPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM OS CUS DE JUDAS DE
ANTÔNIO LOBO ANTUNES**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: Não recebe bolsa

Data da defesa: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Profa. Doutora Maria Lúcia Outeiro Fernandes**
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Unesp/Campus Araraquara

Membro Titular: **Prof. Doutor Jorge Valentim**
Universidade Federal de São Carlos.

Membro Titular: **Prof. Doutor Gerson Luiz Roani**
Universidade Federal de Viçosa

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Carinhosamente, ao Eliézer Santos,
pelo companheirismo, compreensão e apoio incondicionais.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pelo estímulo e pelo cuidado imprescindíveis desde a graduação.

Aos professores Jorge Valentim e Claudia Mauro pela banca de qualificação criteriosa e pelo fundamental auxílio na bibliografia.

À minha amiga Rafaela Pucca, colega de trabalho e parceira na vida e nos interesses acadêmicos.

À professora e amiga Dora Costa, incentivadora incansável dos meus estudos de pós-graduação.

Às professoras de antropologia Ana Lúcia Castro e Renata Medeiros, que me iniciaram nos estudos sobre identidade e pós-modernidade.

Ao Eliézer Santos, pelos presentes inesperados que traziam sempre uma nova obra de António Lobo Antunes.

“Dizem que a guerra passa: esta minha
passou-me para os ossos e não sai”.
(PACHECO, 1976, p. 15).

RESUMO

O romance *Os cus de Judas*, publicado em 1979, integra o que o seu autor, António Lobo Antunes, chamou de ciclo de aprendizagem. Nesta fase inicial de sua vasta trajetória como romancista, em que se destaca a experiência vivida pelo autor em Angola, nos derradeiros anos da Guerra Colonial, já estão também presentes alguns elementos estéticos, temáticos e estruturais que serão desenvolvidos ao longo de sua produção romanesca, garantido assim sua singularidade no profícuo universo do romance português contemporâneo. Em sua construção ficcional, Lobo Antunes tem a memória como elemento primordial de seus romances e crônicas, configurando tempos e espaços específicos nos quais os mitos fundadores da identidade portuguesa são postos em cheque. Neste sentido, nosso objetivo é verificar como são articulados os conceitos de tempo, memória e identidade, a fim de compreender não só as estratégias narrativas e discursivas do autor, mas também sua relação com a contemporaneidade nos horizontes da pós-modernidade e do pós-modernismo na literatura portuguesa. Para tanto, adotamos como metodologia o estudo inicial da relação entre história, ficção e testemunho, seguido de uma reflexão sobre o tempo, a memória e a imaginação adotando como referência os estudos de Paul Ricoeur. Nossa pesquisa avança com a reflexão sobre identidade no contexto pós-colonial, compreendendo o romance como uma “narrativa de regresso”. Por fim, nossa pesquisa alia-se aos estudos que mostram o quanto o universo literário de António Lobo Antunes é paradigmático de um discurso marcado por um “mal-estar” característico da pós-modernidade, pela morte, por impossibilidades e incertezas, resultantes da uma experiência traumática, simultaneamente individual e coletiva que foi a Guerra Colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Tempo, Memória, Identidade, Pós-modernismo, António Lobo Antunes

ABSTRACT

The novel *Os cus de Judas*, published in 1979, is part of what the author, António Lobo Antunes, called the learning cycle. At this early stage of his extensive career as a novelist, which highlights the experience by the author in Angola, in the latter years of the Colonial War, are already present some aesthetic, thematic and structural elements to be developed throughout his novelistic production, what ensures its uniqueness in the profitable world of contemporary Portuguese novel. In his fictional construction, Lobo Antunes has memory as a core component of his novels and essays, setting specific times and spaces in which the founding myths of Portuguese identity are put in check. In this sense, our goal is to see how are articulated the concepts of time, memory and identity in order to understand not only the narrative and discursive strategies of the author, but also its relationship to contemporary horizons in the post-modern and post-modernism in Portuguese literature. Therefore, we adopted as a methodology the initial study of the relationship between history, fiction and testimony, followed by a reflection on time, memory and imagination taking as the main reference the studies of Paul Ricoeur. Our research puts forward a reflection on identity in the postcolonial context, comprising the novel as a "return of narrative". Finally, our research combines up to studies that show how the literary universe of António Lobo Antunes is paradigmatic of a speech marked by a "malaise" characteristic of postmodernity, by death, by impossibilities and uncertainties resulting from a traumatic experience, both individual and collective that was the Colonial War.

KEYWORDS: Time, Memory, Identity, Postmodernism, António Lobo Antunes

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1 O MÍTICO E O PÓS-MODERNO: O <i>CHIARO-ESCURO</i> DO TEMPO.....	13
1.1 “Somos fundamentalmente tempo”.....	13
1.2 <i>Os cus de Judas</i> e o périplo frustrado.....	21
1.3 Fluxo e contra-fluxo.....	25
1.4 A “nostalgia do paraíso perdido”.....	30
2 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO: AS <i>MADELAINES</i> MOFADAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.....	33
2.1 Historicidade e testemunho: trauma histórico na tessitura de António Lobo Antunes.....	35
2.2 Memória e Imaginação nos (des)limites do testemunho.....	46
3 IDENTIDADE(S) E ASPECTOS DO PÓS-MODERNO E DO PÓS-COLONIAL	58
3.1 “Turistas e vagabundos”: naufragos da pós-modernidade ?.....	70
4 O ESTILO DA CRISE OU A CRISE DO ESTILO?.....	75
5 EM VIGÍLIA PEL’OS <i>CUS DE JUDAS</i>.....	84
5.1 As sombras de uma “nocturnidade martirizada”.....	84
5.2 Em busca de uma “poética dos restos”.....	88
CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

No alvorecer do século XXI, com os olhos voltados para um futuro ameaçado por níveis de incerteza sem precedentes, é possível sentir sobre nossos ombros, à maneira do fustigado combatente em campo de batalha, o calor e a luminosidade que emanam das chamas ainda acesas dos inúmeros conflitos vividos ao longo do “breve século XX” (HOBSBAWN, 1995). Do cenário em destroços de uma razão iluminista e de uma história com pretensões de sentido, vemo-nos forçados à construção de novos pilares identitários cuja materialidade já se constrói com os traços da impermanência e da transitoriedade.

A compreensão da história, enquanto construção narrativa, e do texto ficcional, enquanto produção de sentido, fez com que se tornassem mais ricas e complexas as relações entre história e ficção. As literaturas de cunho testemunhal, produzidas principalmente a partir do holocausto judeu, mas também acerca dos conflitos decorrentes da situação colonial na América Latina e África, modificaram profundamente a participação da narrativa ficcional na construção e compreensão da história. A situação pós-colonial, cujos efeitos implicam transformações tanto para colonizadores como para colonizados, apresenta a necessidade de buscar novos parâmetros para compreensão do mundo contemporâneo. Com a crescente desconfiança diante das metanarrativas, como foi apontado por Jean-François Lyotard (1979), e com a emergência da individualidade enquanto paradigma da subjetividade, tem-se como premissa que o testemunho, bem como as narrativas que trazem sua marca, tem muito a dizer sobre a contemporaneidade.

O tempo constitui categoria fundamental para se entender como atua a memória, dado de fundamental importância para a questão da identidade. Conceito transversal à história e ao testemunho, a memória e sua face negativa, o esquecimento, são elementos indissociáveis à noção de identidade, conforme a problematização deste conceito ora apresentada. Acionada, seja de maneira ativa como no processo de recordação, seja na manifestação do trauma, a memória opera a partir do tempo presente, trazendo sempre novas questões sobre o passado ao qual se refere. Nesta operação, em que o olhar do presente possibilita revisões e questionamentos, a identidade, tanto no sentido nacional (político) quanto individual (psicossocial), tem suas bases reformuladas, seja pelo fato de seu cerne mudar de uma ideia de essência para sua compreensão relacional, seja pelo destronamento de seus mitos fundadores.

Colocam-se aqui, desta forma, as questões que constituem o tema desta pesquisa: a tríade, Tempo, Memória e Identidade e à forma como estes conceitos são articulados na obra *Os cus de Judas* (1979), do escritor português António Lobo Antunes, não somente para

compreender a estruturação da narrativa em si, mas também para deslindar o universo ideológico e discursivo que fundamenta a produção ficcional de Lobo Antunes, como criação inserida num contexto histórico marcado pelo fim das colônias portuguesas em África, numa postura fortemente revisionista das bases da identidade cultural portuguesa.

António Lobo Antunes, autor ainda vivo, nascido em 1942 em Lisboa, formado em medicina com especialização em psiquiatria, participou como tenente médico do exército português, nos derradeiros anos da Guerra Colonial. O processo de transição ocorrido com o fim do Estado Novo, o significado e os desdobramentos da Revolução dos Cravos em abril de 1974 e as consequências dos treze anos de conflito em terras africanas são tema central dos três primeiros romances publicados. Além disso, nos mais de trinta livros já lançados pelo autor, revela-se uma visão crítica sobre a realidade portuguesa das últimas décadas. Ainda nos anos 1980, abandona definitivamente a psiquiatria para exercer de forma exclusiva e até obsessiva o ofício de escritor.

A escrita loboantuniana traz, como elementos dignos de destaque, uma riqueza de imagens impactantes, marcadas por originais combinações de ironia, lirismo, abjeção e violência, numa narrativa polifônica e fragmentada, construída sobre uma estrutura desafiadora, que nos permitem situá-lo, com base nos estudos de Ana Paula Arnaut (2002), no campo dos autores pós-modernistas da literatura portuguesa.

Publicado em 1979, ano em que também publicou *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* integra o que Lobo Antunes chamou “ciclo de aprendizagem”, de que faz parte também *O Conhecimento do inferno* (1980). Estes romances têm por tema a experiência do autor como combatente em Angola, onde esteve durante vinte e sete meses e constituem um importante registro dessa guerra. No romance, temos um narrador-personagem em um longo diálogo com uma mulher que acaba de conhecer, a quem conta suas angústias, saudades e experiências traumáticas vividas em decorrência da situação política de Portugal e daquela que ficou conhecida como Guerra do Ultramar. Todo o relato é marcado por um profundo desencanto, desde as construções imagéticas até o seu desfecho, um flerte frustrado que se inicia num bar e que termina no apartamento do protagonista, cuja impotência sexual e embriaguez podem ser lidas como metáforas da própria situação decadente de Portugal. O romance avança as fronteiras do autobiográfico e esgarça seus limites de gênero, fazendo do território da enunciação um campo de exploração literária que, como diz o próprio autor, se revela uma aventura “ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (ANTUNES, 2002, p. 111).

Nesta impossibilidade de separação entre narrativa e vida é que a visão de uma “poética sociológica”, com o sentido proposto por Mikhail Bakhtin (1976) pode contribuir para a discussão sobre o estilo literário de António Lobo Antunes. Assim, se, com Ana Paula Arnaut (2002), adotamos como pressuposto o pertencimento de António Lobo Antunes a um conjunto de escritores que podem ser vistos como pós-modernistas e o pós-modernismo como pertencente a um macroparadigma chamado pós-modernidade, apresentamos, por conseguinte, nossa proposta de se discutir o quanto a obra loboantuniana é paradigmática do nosso tempo.

Não à toa, escolhemos o romance *Os cus de Judas* e não uma obra mais recente do autor. Este romance apresenta, pelos tortuosos e profícuos caminhos da ficção, uma situação histórica que tornou prementes as questões postas pelos estudos culturais e pós-coloniais e participa de um grupo de obras que configuram específicas

narrativas de guerra, mas também narrativas de regresso, o *corpus* das obras da Guerra Colonial, nas suas diferentes vertentes de textos-testemunho e textos-consequência sobre uma experiência pessoal e coletiva através da qual todos aprendemos uma outra verdade, reveste-se na ficção portuguesa de um valor duplo intrinsecamente cúmplice: são importantes elementos de reflexão sobre o modo europeu/português de estar em África (particularmente no crepúsculo do império) e, simultaneamente, peças indispensáveis para entender o modo de estar hoje em Portugal. (RIBEIRO, 2004, p.256)

Nestes moldes, temos uma narrativa que, segundo Maria Alzira Seixo (2010, p. 29), “corresponde à descrição mais objectualizada dessa *guerra*, contada a um interlocutor (uma mulher) em fala de primeira pessoa, fala essa que se pretende dar ao vivo, em forma enunciativa direta, por esse médico psiquiatra, após o seu regresso de África [...]” (grifo da autora).

Além disso, já se verificam neste romance, elementos de uma poética pós-modernista que, com traçados muito pessoais, vão construir a singularidade da escrita de Lobo Antunes e estarão presentes ao longo de sua obra. Com este fim, são convocados à nossa discussão alguns pensadores cujas lentes focalizam, corajosamente, o tempo em que vivemos, assumindo os horizontes da pós-modernidade e do pós-modernismo nas artes, sem poder contar com o relativo conforto gerado pelo que chamamos de distanciamento temporal dos acontecimentos históricos. Assim, Andreas Huyssen (2002), Matei Calinescu (1987), Zygmunt Bauman (2003), Gianni Vattimo (1996) e Stuart Hall (2004, 2003, 2000) são alguns dos nomes que ajudam a pensar, respectivamente, a condição pós-moderna e o pós-colonial,

conceitos que mantêm entre si uma relação de complementaridade e que permitem pensar como a historicidade do romance está profundamente imbricada à discussão sobre identidade.

O estudo avança com uma discussão sobre o estilo loboantuniano e sua compreensão, nos horizontes de uma “poética sociológica”, em que se fundem o verbal e o extra-verbal, segundo Voloshinov e Bakhtin, na estética literária de António Lobo Antunes.

Por fim, vamos ao encontro das figurações da morte e da noite segundo a perspectiva de análise proposta por Cid Ottoni Bylaardt (2012), buscando delinear uma dimensão da impossibilidade que se manifesta em *Os cus de Judas* em consonância com “uma poética dos restos”, de que trata Roberto Vecchi (2003) a fim de lançar alguma luz sobre o “negrume” da literatura de António Lobo Antunes, um “guardador de túmulos” (VECCHI, 2003, p. 197) em vigília sobre as ruínas de uma guerra colonial, cujos estrondos ainda reverberam. Se há algo de novo na pesquisa ora proposta, reside no anseio de pensar a tríade mencionada no título com base na mútua determinação dos conceitos que a constituem. Interessa-nos, sobretudo, a maneira com que cada uma destas categorias, num movimento caleidoscópico, interfere na percepção, construção e apreensão do outro e, mais, tal proposta adota como pressuposto a total dependência destes elementos, já que, pelo menos acerca de nosso objeto, parece inexequível falar de tempo, sem falar de memória ou falar de identidade(s) sem considerar o tempo e a memória a ela(s) relacionada(s).

1 O MÍTICO E O PÓS-MODERNO: O CHIARO-ESCURO DO TEMPO

*“Não, o mito não diz como as coisas se deram.
O que ele faz é reconstruir a beleza trágica e comovente do destino humano
de que todos participamos.”*
(ALVES, 1988, p. 20)

“A imagem de si mesmo se parte numa coleção de instantâneos”
(BAUMAN, 1998, p. 36)

A percepção do tempo contemporâneo não pode prescindir da consciência de que nele ecoam elementos míticos e históricos que compõem a imagem de cada ser, seja no sentido individual ou coletivo. Imagem no sentido que propõe Eduardo Lourenço: “nossa **imagem** enquanto produto e reflexo de nossa existência e projecto histórico ao longo dos séculos” (LOURENÇO, 1992, p. 11, grifo do autor). Com base neste pressuposto, o presente capítulo apresenta uma reflexão sobre como na obra de Lobo Antunes o mito se manifesta no avesso do épico, o que caracteriza a diluição dos referenciais tradicionais da identidade cultural portuguesa.

1.1 “Somos fundamentalmente tempo”

Reconhecer o tempo como uma das principais categorias da produção literária constitui procedimento necessário em qualquer análise de uma obra. No desenvolvimento da história do romance, os diferentes usos desta categoria - destacadamente se articulados a outra categoria fundamental, o espaço - marcam o ritmo de transformações estéticas e estruturais que estão em íntima relação com a forma como o tempo é entendido e vivenciado nos diferentes contextos históricos e sociais. A perspectiva de análise aqui adotada é convergente com a de Maria Alzira Seixo, quando afirma que: “Está nela demasiado patente um conceito de romance que tenta abeirar-se da expressão do mundo e da vida e a problemática do tempo aparece aqui como coordenada tanto existencial como literária” (SEIXO, 1987, p. 51). Assim, consideramos que a obra *Os cus de Judas* mostra-se paradigmática de nosso tempo, como se pode ler nas palavras de Alexandre Montauray Coutinho (2004):

Se formos capazes de considerar, como Eduardo Lourenço, que “nós, homens, a humanidade, somos fundamentalmente tempo” e que estamos em um constante processo de autofagia e transformação, poderemos compreender o romance de António Lobo Antunes como uma observação do indivíduo, visto como **uma construção em constante estado de escombros**,

com a linguagem a representar sempre precariamente o que era e já não é [...]. (COUTINHO, 2004, p 155, grifo do autor).

A relação com o tempo vivido verifica-se não só nos temas, mas também na forma com que esta categoria é trabalhada no romance, tanto na narrativa quanto na narração. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2000) esclarecem que estes termos possuem diversas acepções. Aplicamos no presente estudo, com base nestes autores, o sentido de narração como “processo de enunciação narrativa, [...] como escrita da narrativa” (REIS, LOPES, 2000, p. 247). E a narrativa como “conjunto de fatos representados por esse enunciado” (REIS, LOPES, 2000, p. 270), sem deixar de considerá-la também como “termo de uma tríade de ‘universais’ (lírica, narrativa e drama)” onde o gênero romance tem um espaço próprio de análise.

Assim, o vivido e o ficcional, pelo fato do autor ficcionalizar o primeiro numa relação tensa com o protagonista do romance, misturam-se numa complexa relação de tempos intercalados, cuja fragmentação não é facilitada por indicadores de mudança temporal que afetam tanto a enunciação como a história contada:

[...] em seus romances, não há começo nem meio nem fim. Há um imenso “agora” que é o tempo do relato e que abarca passado e presente. Por outro lado, nesta múltipla sincronia, a possível linearidade do tempo fica diluída em um tempo fragmentado, em que o sujeito se mostra também dividido. Avançamos os relatos para avançar a trama; mas esta avança, paradoxalmente, em direção ao passado, numa tentativa inútil de dominá-lo e aprendê-lo, processo que é sempre o de uma intermitente construção. (COUTINHO, 2004, p. 17).

Há muito que a linearidade com que se contam histórias cede lugar a estruturas narrativas que procuram novas formas de apresentar o conteúdo ficcional que desafiam o leitor no sentido de, ativamente, à maneira de um quebra-cabeça, reorganizar, no momento da leitura, aquilo que a narrativa ficcional oferece. Além disso, também não há novidade em dizer que reside, no próprio espaço da enunciação, na própria forma como se serve de tais categorias, aquilo que pode apontar a originalidade ou o lugar comum, a genialidade ou a mediocridade de um autor.

Quando nos debruçamos sobre uma obra com vistas a refletir sobre o tempo, noções como duração, simultaneidade, tempo psicológico, fluxo de consciência, tempo cronológico, acronia e anacronia apresentam-se como ferramentas fundamentais para o estudo desta categoria. Na escrita de Lobo Antunes, no entanto, é possível verificar uma articulação inusitada e desafiadora destes conceitos:

Por isso, quase sempre a organização diegética dos romances de Lobo Antunes se altera, a partir dos dados iniciais, para deslizes constantes de histórias paralelas, que se embrecham umas nas outras em planos distorcidos ou segmentos descontínuos, ou na organização de um “puzzle” onde há peças que faltam e outras que se multiplicam, mantendo-se um conteúdo manifesto que é o da continuidade verbal bergsoniana. Esse conteúdo manifesto emerge na frase que constitui os romances, ininterrupta, mas frequentemente esburacada, mantida num “legato” musical que tem por fundo um “baixo contínuo” latente e obsessivo, ora cadencialmente rítmico (em litania evocativa) ora disruptivamente martelado (em sínopes que abrem os tais buracos – ou interditos!), que são a marca da narrativa antuniana. (SEIXO, 2010, p. 20).

Estas características de um “puzzle”, de histórias “embrechadas”, se estendida a comparação à linguagem musical, inspirando-se nas incursões feitas por Benedito Nunes em *O tempo na narrativa* (1988), permitiriam uma comparação da estrutura inicial do romance à estrutura propositalmente caótica de uma composição como *Le sacre du printemps* (1913) de Igor Stravinsky. Pensando-a como um “introito quase musical” (NUNES, 1988, p. 5) pode-se dizer que a obra *Os cus de Judas* também se inicia com o *ostinato* de um oboé misterioso das lembranças da infância, seguido dos clarinetes e violinos dissonantes em um diálogo bizarro e misterioso que, de súbito, é interrompido pelo surpreendente uso percussivo de todas as cordas da orquestra produzindo uma ameaçadora marcha de guerra e morte, logo somada à força dos metais sinfônicos de uma memória dolorosa.

Digno de nota no que tange à dimensão temporal, e fundamental para o estudo da obra em questão, é a importância do tempo psicológico e da “duração interior” (NUNES, 1988, p. 57). Sua consideração é importante para a relação que permeará esta reflexão: a relação entre a subjetividade de um narrador-personagem autodiegético e a objetividade da experiência vivida em um momento histórico específico. Segundo Benedito Nunes:

A contrastação da duração interior com a impessoalidade e a objetividade do tempo cronológico é um dos principais condutos da tematização do tempo no romance. [...] A permanente descoincidência desse tempo [psicológico] com as medidas temporais objetivas corresponde a uma diferença de natureza. Seus momentos imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência, que se interpenetram, formam, à semelhança da unidade múltipla de uma melodia, composta de sons heterogêneos, a sucessão pura, interior, irreduzível à sucessão no movimento físico, decomponível em intervalos homogêneos exteriores. Enquanto a última obedece a um encadeamento casual rigoroso (determinismo), aquela, movimento progressivo da **duração interior**, entramando o passado ao presente e preparando o futuro, atesta, porque tudo é novo na consciência, a liberdade do nosso Eu (NUNES, 1988, p. 57-58, grifo do autor).

Tal “liberdade”, como se verá no desenvolvimento deste estudo, é exercida por um “Eu”, ao mesmo tempo, narrativo e lírico, no sentido da superação e denúncia de uma situação histórica traumática e do testemunho nela implicado.

No uso do tempo psicológico, vemos como traço narrativo do autor o amplo uso do alongamento, figura de duração oposta ao sumário. No romance em questão vemos narração e digressão combinadas numa exploração intensa do próprio exercício da enunciação em que, no tempo de uma noite, tem-se um longo, detalhado e emocionado relato de uma guerra que se passa em vários espaços:

Surgem assim intervertidos o lugar e o tempo, [...], com a memória a agir metaforicamente sobre os sítios, polarizada para momentos de junção inesperada e supletiva do jogo do indivíduo com as coisas, como acto lúdico ou de risco, brincadeira, ou exposição ao perigo, manipulação ou cargas de ódio, actos de cobardia, forma de acaso, expressão dos sentimentos, e por isso também, muitas vezes amor. (SEIXO, 2010, p. 25).

Esta “memória a agir metaforicamente”, principalmente sobre o “jogo do indivíduo com as coisas”, traz, no seu cerne, a noção de testemunho. Não seria válido, neste sentido, pensar como esta ideia de testemunho, seja do vivido ou do imaginado, impregna toda construção narrativa? Especialmente se concordarmos que “esse espaço assombrado aberto pela poética do convencer, onde há um embate entre criação e ‘verdade dos fatos’, é o próprio terreno onde o testemunho se dá” (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 139). Se a memória constitui o vértice comum da história e do testemunho, com que intensidade o relato de uma experiência particular pode ou não ser revelador de uma situação histórica, principalmente num momento em que a história enquanto ciência já considera a dimensão autoral, subjetiva dos seus registros historiográficos?

De que maneira a história de um indivíduo pode contribuir para a compreensão da história como um todo? Aquele que fala, o faz de algum lugar. Não apenas físico, geográfico, mas de um lugar de pertença, de um lugar identitário, ainda que se reconheça o caráter múltiplo, relacional, transitório e contingente que o conceito de identidade(s), no contexto da pós-modernidade, reivindica. “Um escritor, como um cantor, ou um pintor é sempre a voz de qualquer coisa que está latente nas pessoas” (ANTUNES apud ARNAUT, 2008, p. 31). Tais palavras, ditas por António Lobo Antunes em entrevista de 27 de julho de 1980, resumem a perspectiva ora adotada, de que um romance pode apresentar a visão de mundo de determinado contexto sócio-histórico, que “a nossa escrita não é intemporal”, que traz “coisas que a põem diretamente em causa” (ARNAUT, 2008, p. 31). A isso podemos destacar este

duplo movimento que busca incessantemente em sua obra resolver o trauma que impregna os discursos de si e da nação:

Este encontro entre a necessidade de escrever suas memórias, de passar adiante sua “memória de elefante”, ou seja, uma memória traumática de um passado que não passa, e, por outro lado, a necessidade da sociedade portuguesa de também enfrentar seu passado recente, explica, em parte, o sucesso desse autor. (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 154).

Em suma, os usos do tempo, enquanto categoria literária, estão diretamente conectados ao tempo vivido, seja por um indivíduo, seja por um grupo, neste caso, toda uma nação que enfrenta um trauma histórico, conceito com o qual trabalharemos ao longo deste texto. Não se pode esquecer, inclusive, que o tempo é uma dimensão de fundamental importância enquanto se atravessa a inigualável tensão de uma guerra. Além de que, aproximar-se da noção kantiana, que define o tempo (e o espaço) enquanto categoria *a priori* do entendimento, pode levar ao entendimento de sua importância na relação do ser com o mundo. Isso nos leva a pensar: a forma como lidamos com o tempo na atualidade tem a mesma relação com a memória e a identidade de outras épocas? A resposta é seguramente negativa. O surgimento da fotografia e do cinema, bem como a nova relação com as artes “na Era de sua reprodutibilidade técnica” segundo Walter Benjamin (1936), trouxe transformações significativas na forma de se entender e fazer uso do tempo, também no o universo literário:

Recolhendo a herança dos mitos em sua estrutura profunda, o romance, capaz de mitificar o tempo real como força anônima do transitório e do mutável, também acompanhou a problematização filosófica dessa categoria. Problema eminente da filosofia desde o fim do século XIX, o confronto e o conflito entre os tempos, principalmente entre o tempo vivido e o tempo cronológico, acrescentar-se-á à tensão da forma romanesca, porosa ao dinamismo da imagem cinematográfica, mais apta a representar o simultâneo. A desenvoltura temporal do romance cruza-se, nesse ponto, com o tempo cinematográfico. (NUNES, 1988, p. 50).

Uma narrativa composta de tempos justapostos e sobrepostos, rica na construção de cenas em que o espaço se sobrepõe ao tempo, marcada pela fragmentação e pela descontinuidade são características da linguagem cinematográfica e também do romance de António Lobo Antunes.

Como diz Alexandre Coutinho (2004) ao tratar, em sua tese, do romance *Que farei quando tudo arde?* (2001), pode se ver um “projeto” na escritura de Lobo Antunes de se usar a descontinuidade e a fragmentação do tempo que atende às demandas pós-modernistas de

diluição das *metanarrativas* e de se dar ao leitor um novo papel frente à construção de sentido da obra literária:

A ruptura com a linearidade do tempo é um procedimento permanente na obra de Lobo Antunes e a sua funcionalidade está associada a um projeto, expresso em “Receita para me lerem”, que visa a deflagrar uma espécie de desqualificação das instâncias subjetivas e discursivas, a partir do ataque a toda afirmação que pretenda estabilizar uma verdade. [...] a “verdade”, na obra de Lobo Antunes, é sempre um dado sintomático e impreciso, construído nos repetitivos discursos de suas personagens. (COUTINHO, 2004, p. 151).

A descontinuidade e a fragmentação constituem, assim, uma estratégia narrativa, mas também discursiva, na qual, conforme será desenvolvido no presente trabalho, um sujeito pós-moderno, descentrado pelos traumas da guerra, desestabiliza noções como linearidade e univocidade. A recorrência dos discursos e temas dos personagens de António Lobo Antunes, especialmente aqueles da sua trilogia inicial, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980) está diretamente ligada à dimensão traumática dos eventos vividos pelo autor na condição de combatente na guerra colonial. Segundo Seligmann-Silva (2009, p. 153): “os três romances derivam sua força e a sua capacidade de magnetizar seus leitores desta auto-encenação do(s) trauma(s)”. Por sua vez, Alexandre Coutinho lembra também que: “A relação que se verifica entre a biografia do autor e sua ficção precisa ser estudada minuciosamente, uma vez que, efetivamente, parece ser tênue a linha que as separa.” (COUTINHO, 2004, p. 13). Esta afirmação, contudo, parece divergir, em parte, da discussão que Seligmann-Silva (2009) faz sobre a importância de se distinguir o “autor implícito” do “autor construído”:

Não cabe ao analista da obra literária averiguar a verdade desses fatos, mas sim a “verdade estética” das obras. Essa distinção entre autor implícito e autor construído é importante quando lidamos com textos de alto teor testemunhal, pois ela aponta para algumas ambiguidades desse tipo de literatura. [...] O literato que trabalha com o testemunho deve desenvolver suas estratégias de superação do apagamento dessa suspeita (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 155).

Segundo Seligman-Silva, enquanto o narrador implícito, aquele que se refere mesmo ao ato da escrita, pertence a “uma esfera extra-literária e nos interessa apenas de modo secundário” (2009, p. 155), o autor construído deriva do narrador-personagem, articulando o interior de sua experiência traumática com o exterior dos fatos. Assim, a dualidade Eu-ele, recorrente na estrutura narrativa de Lobo Antunes, converge com a dualidade testemunho e ficção.

A perspectiva que ora se adota, portanto, considera uma tênue separação entre as três instâncias discursivas: entre autor real ou implícito, autor construído e narrador-personagem autodiegético. Pela base autobiográfica em que são escritos os três primeiros romances, optou-se por uma reflexão que focalize a relação entre testemunho e ficção; as estratégias narrativas e discursivas do autor e sua relação com o contexto histórico vivido e com uma realidade entendida como pós-moderna e uma estética pós-modernista.

Tomando por estudo a trilogia inicial supramencionada, Seligmann-Silva preocupa-se em definir um campo de ação para o estudo do testemunho nos limites da literatura. No que toca ao nosso *corpus*, o autor aponta como características testemunhais, na trilogia que inclui *Os cus de Judas*: “... narrativa em primeira pessoa, a fragmentação temporal, a volta constante de imagens da memória traumática, a narrativa direcionada a um ‘tu’, a aparição do abjeto” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 154). Margarida Calafate Ribeiro também apresenta, com clareza, mais alguns pontos sobre o romance que autorizam a sua inclusão nos horizontes de uma literatura de cariz testemunhal:

assistimos a um entrecruzar de tempos e espaços da **memória** da infância e da família, da guerra e do presente, em que é feito o ajuste de contas possível com o país, com o **tempo** vivido e com ele próprio. O romance torna-se assim como uma “crônica desse tempo” em que a escrita excessiva da história pessoal se confunde com a escrita da história de uma geração e, ao fazê-lo, converte este exercício terapêutico de revisão de uma **identidade pessoal** numa revisão mais ampla da **identidade nacional**, em que as rupturas pessoais sofridas pelo narrador-personagem, ao longo do percurso africano, se verão reflectidas nas novas/antigas imagens de Portugal apresentadas nestas narrativas de regresso. (RIBEIRO, 2004, p. 264, grifo nosso).

Como se percebe com base nos grifos realizados no excerto acima, os conceitos sobre os quais nos debruçamos neste trabalho apresentam-se também inter-relacionados na descrição que Ribeiro faz da obra ora estudada.

Assim, na “crônica desse tempo”, em que se mesclam, sob um cenário bélico, desprovido de sentido para seus atores, a identidade pessoal e a identidade nacional, desenvolve-se a questão entre história e ficção, mesmo nos textos de “alto teor testemunhal” e apresenta-se um horizonte de investigação para os estudos literários, já que, de acordo com Selligman-Silva:

Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, essa necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 146).

A compreensão desta especificidade do testemunho em relação ao literário não é, contudo, unívoca. O que se busca aqui é confrontar algumas ideias que transitam, ora convergindo, ora divergindo acerca do tema. Jacques Le Goff, por exemplo, é um autor que traz na obra *História e memória* (1996), a possibilidade de se pensar em uma historicidade revelada nos textos ficcionais que, mesmo não fazendo parte diretamente “da história com H maiúsculo” pode ser reveladora de outras faces não iluminadas pela história oficial: “a historicidade exclui a idealização da história, a existência da História com H maiúsculo: ‘Tudo é histórico, logo a história não existe’”. (LE GOFF, 1996, p. 19).

Com esta abertura, os romances possibilitam a emersão de uma “história” que não a dos vencedores e dão espaço a vozes silenciadas ao longo dos discursos oficiais e que, contemporaneamente, instauram uma dissonância que viabiliza a ação e a contestação, numa tônica denunciadora e revisionista, da qual entendemos participar António Lobo Antunes. Especificamente sobre a revolução que pôs fim à Guerra Colonial,

a ocultação da guerra no pós-25 de Abril não era um artifício de vontade autoritária, mas antes uma incapacidade de avaliação das condições reais para lidar com tão dolorosa e explosiva herança, deixando o ex-combatente num ambíguo e desconfortável lugar entre a vítima “de uma engrenagem monstruosa” [...] e a imagem de um antigo poder que se queria esquecer [...] seguia-se a ocultação da guerra como se fosse possível fazê-la desacontecer, como se tivesse sido um engano (RIBEIRO, 2004, p.248-249).

Se o discurso e a história oficial não se mostravam em condições de apresentar uma síntese dos últimos acontecimentos que puseram fim ao império português, o mesmo não pode ser dito acerca da produção literária referente à guerra e aos primeiros anos de seu regresso. Na alma dos retornados, entre os quais António Lobo Antunes, travava-se uma luta interior, em que se confrontavam as imagens míticas constitutivas do imaginário e da identidade portuguesa e as imagens traumáticas da guerra. Instaura-se, assim, a supramencionada ambiguidade, uma situação *entre dois*, cujos desdobramentos serão discutidos a seguir.

1.2 OS CUS DE JUDAS E O PÉRIPOLO FRUSTRADO

“... e a ilusão desaba no fragor lancinante de um mito desfeito”.
(ANTUNES, 2003, p. 39)

Talvez seja desnecessário destacar, pelo já exposto, o quanto a forma como a nossa argumentação neste texto segue uma lógica comparativa em que tríades ou pares conceituais, opostos, complementares ou simbióticos são acionados para esclarecer pontos em sua relação que, por sua posição intersticial, ficam obscurecidos. O que significa um especial desafio de lidar com aspectos intermediários, por exemplo, quando falamos do tempo mítico e do tempo na contemporaneidade.

A compreensão dos mitos e das diferentes formas com que estes ecoam no cotidiano e na mundividência contemporânea, mesmo que seja enquanto sua negação, pode configurar um valioso ponto de partida para estudos sobre o tempo. Neste momento, tal escolha se deve ao anseio de justificar nossa busca, entre os fios da complexa tessitura de uma obra literária, pelos elementos que subjazem à narrativa e que muitas vezes “querem dizer” ou conseguem revelar, a partir das suas diversas interpretações, aspectos que, se não são trabalhados conscientemente pelo seu autor, habitam seu inconsciente e vem à tona, a despeito de seu absoluto domínio e são capazes de desnudar aspectos arquetípicos da condição humana.

O romance *Os cus de Judas*, bem como publicações posteriores como *Fado Alexandrino* (1983), *As naus* (1988), *Manual do Inquisidores* (1996) e *Esplendor de Portugal* (1997), vai compartilhar com seus leitores, por meio de uma escrita intensa e marcada por “uma inestancável profusão de analogias ou metáforas” (SARAIVA, 2005, p.1110), angústias, revoltas, saudades e desencantos que, se têm seus fundamentos na história portuguesa, ultrapassam os horizontes desta, alcançando os campos míticos da peculiar formação da identidade nacional. Como esclarece Andreas Huyssen:

no siempre resulta fácil trazar la línea que separa el pasado mítico del pasado real, que, sea donde fuere, es una de las encrucijadas que se plantean a toda política de la memoria. Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad. (HUYSEN, 2002, p. 21)¹

Contudo, tomando o cuidado de não adiantar a discussão sobre os temas da memória e das identidades nacionais, temas de que trataremos mais adiante, focalizamos agora nossa

¹ Nem sempre é fácil traçar a linha que separa o passado mítico do passado real que, seja onde for, é uma das encruzilhadas enfrentadas por toda política da memória. O real pode ser mitificado da mesma maneira como o mítico pode gerar fortes efeitos de realidade (HUYSEN, 2002, p. 21, tradução nossa).

reflexão no sentido de compreender como se manifestam as “presenças dominadoras” dos mitos, servindo-se do que nos sugere Gilbert Durand (1997) no seu método de “mitanálise”, sem, obviamente, termos a pretensão de realizá-lo na sua completude. Nas palavras do autor,

Como nos apraz dizer, este método constitui-se e transforma-se pouco a pouco em “mitodologia”. Digamos resumidamente que o essencial do método consiste em assinalar num texto ou num contexto sócio-cultural as **redundâncias síncronas** – como nos ensinou Claude Lévi-Strauss –, pôr em evidência – com o nosso amigo Abraham Moles – os momentos de explosão mitogénica, medindo a respectiva “grandeza relativa”, e por fim identificar os “operadores sociais” que veiculam o dinamismo do mito. (DURAND, 1997, p. 105, grifo nosso).

Desta forma, o que ora se propõe é uma investigação sobre como o mito, enquanto redundância síncrona, presentifica-se no romance de António Lobo Antunes. Não enquanto um uso consciente, paródico, como acontece em *As naus* (1988), outra obra do autor, mas sim enquanto arquétipos que se impõem como elementos do imaginário e que, num determinado contexto histórico, são acionados por operadores sociais específicos. Neste sentido, e num procedimento hermenêutico, seguimos a orientação de Durand e buscamos os “nódulos síncronos” que, se estão postos inicialmente numa “súmula mítica” como a *Odisseia*, de Homero, estão também na referida obra de Lobo Antunes. Durand esclarece:

Ora todos estes nódulos significativos dispersos nas manifestações figurativas de uma sociedade ou de uma época, articulados de modo díspar e correndo “o perigo da história” encontram-se reunidos por vezes nos *sermones mithici*, condensados em súmulas míticas tais como a *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Divina Comédia*, os *Lusíadas* ou os *Romances do Ciclo Arturiano*. (DURAND, 1997, p. 106, grifo do autor).

Obviamente, uma vasta produção já pôs em discussão o quanto os mitos de fundação da nação portuguesa atuam contemporaneamente na *imagem de si* do povo português. Como afirma Eduardo Lourenço: “A nossa questão é a da nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projecto históricos ao longo dos séculos e em particular na época moderna em que a existência foi submetida a duras e temíveis privações” (LOURENÇO, 1992, p. 11). Esta imagem tem, na sua gênese “projetos, sonhos, injunções, lembrança de si mesmo naquela época fundadora que uma vez surgida é já destino e condiciona todo o seu destino. Em suma mitos” (LOURENÇO, 1999, p. 90)². Se com Eduardo Lourenço pode-se pensar em “Portugal como Destino” (Idem, p. 89), os desdobramentos históricos revelam uma

² Em *Mitologia da Saudade* (1999), de Eduardo Lourenço, são apresentados e analisados autores e obras importantes na construção desta “identidade mítica” (LOURENÇO, 1999, p. 11) que neste capítulo procuramos compreender, com o objetivo de confrontá-la com uma noção contemporânea de identidade.

grande contradição entre todo o imaginário heroico, desbravador, conquistador e o desencantamento que esse povo viveu e vive, e que alcança inexoravelmente as páginas do romance português contemporâneo. Vale visitar, novamente, as palavras de Eduardo Lourenço, que exemplificam a transfiguração um tanto conturbada de um dos seus maiores mitos, o de d. Sebastião, ao longo do último século:

Depois do crepúsculo da geração estoicamente épica de [18]70 e acompanhando-a no seu adeus ao sonho de um país realmente transfigurado e senhor de si mesmo, a paisagem da cultura portuguesa é um deserto de ruínas, um Alcácer Quibir de heroísmo virtual. Talvez por isso, e no rastro de Oliveira Martins, que colocara d. Sebastião no centro da mitologia portuguesa, praticamente nenhum autor representativo do século XX deixou de reescrever por sua própria conta, para marcar ou ressuscitar nela, a história de um rei que na vida e na morte converte o empírico e exaltado destino de um povo de configuração imperial num destino messiânico, esperando do futuro uma grandeza que não será nunca mais universal que a enterrada numa só tarde nas areias ardentes de Alcácer Quibir. De Antônio Nobre a Pascoaes, de Antônio Patrício a José Régio, de Antônio Sardinha a Fernando Pessoa, de Jorge de Senna a Almeida Faria e a Natália Correia, em pura transfiguração mítica ou desmitificação exorcística, em verso ou prosa, como Malheiro Dias ou Antônio Sérgio, que mais do que ninguém desejou inscrevê-lo no passado como símbolo de aberração coletiva, a figura e o símbolo de Portugal atravessaram o século como se fossem ao mesmo tempo o seu fantasma insepulto e o seu anjo tutelar. (LOURENÇO, 1999, p 130-131).

Assim, o “português lendário”, para retomar as palavras de Gilbert Durand, continua visível, mesmo que obnubilado pelas brumas de seu nacionalismo frustrado. Mas, este sentimento de frustração, de desencanto, de incertezas, é de todo diferente do espírito de nosso tempo, para além das fronteiras físicas ou identitárias de Portugal? É evidente que no romance português contemporâneo vislumbramos uma configuração específica, riquíssima nos seus temas e na sua escritura, fato este que nos motiva a nos debruçarmos sobre estas obras, mas não estaria aí colocada uma visão de mundo e uma *imagem de si* passível de ser compartilhada por outros povos em tempos de “sociedade em rede”, para usarmos o conceito de Manuel Castells? Toda a construção mítica, que transcende os limites do tempo, localizando-se para além dos horizontes da história, especialmente aquelas que versam sobre as promessas do mar de outrora, não estariam hoje naufragando no mal-estar de uma pós-modernidade líquida baumaniana (BAUMAN, 1998)?

De acordo com Durand, no livro *Imagens e Reflexos do Imaginário Português*, “É o ‘alhures’ oceânico que enfoca e obceca o ‘aqui’ português”. (DURAND, 1997, p. 47). Por conseguinte, o viajar e suas narrativas são uma constante no seu imaginário. Partir e regressar,

com seus inúmeros desafios e percalços são temas transversais às manifestações culturais desse povo, que viveu o sonho e a problemática realidade de um império, e são tratados na literatura desde sua dimensão heroica como em *Os Lusíadas* até à irônica imagem de *A Jangada de Pedra* (1986) saramaguiana. Parece significativo neste sentido que um dos quatro “mitolegemas” mencionados por Gilberto Durand que se manifestam no imaginário português seja de O Fundador vindo de Longe:

Como tínhamos já demonstrado anteriormente, os “fundadores” míticos da Lusitânia, Luso, Ulisses ou São Vicente, o Santo Padroeiro da Pátria, vieram de longe. E é sempre para longe – quer se trate do Oceano ou da alma – que se dirige a vocação portuguesa “vocação do impossível” do próprio excesso [um excesso tão caro ao poeta Sá-Carneiro] – num povo em tudo o mais comedido [...] (DURAND, 1997, p. 48).

Dentre estes fundadores míticos vindos de alhures, Ulisses em sua peripécia através das ilhas gregas é aquele cujo périplo manifesta o arquétipo do herói solitário com o qual o narrador-personagem de *Os cus de Judas* é aqui confrontado. Isto se justifica na afirmação de Mircea Eliade de que “os sofrimentos e as «provações» atravessados por Ulisses são fabulosos e, no entanto, todo regresso ao lar «vale» o regresso de Ulisses a Ítaca.” (Mircea Eliade, 19779, p. 54). Esta compreensão é convergente com a percepção de um movimento temático descendente na ficção europeia apontado por Maria Aparecida Santilli:

a ficção europeia quanto aos *objetos de imitação*, foi deslocando progressivamente seu centro de interesse numa escala que vai do mito (com um ser divino como herói), à estória romanesca (do herói das ações maravilhosas, humano, porém, de natureza) ao imitativo elevado (com a superioridade de “grau” do herói líder, mas não quanto ao seu meio), ao imitativo baixo (pelo herói identificado ao comum dos humanos), para chegar ao modo irônico (do herói de inteligência e poder inferiores à média humanidade” (SANTILLI, 1979, p. 20).

Desta forma, podemos afirmar que, no romance *Os cus de Judas*, existe este movimento que vai do mito ao modo irônico no qual aquele também se faz presente, mesmo que num registro negativo. Como na passagem abaixo em que o ímpeto exploratório dá espaço a uma covardia doméstica imposta pelo seio familiar:

Nasci e cresci num acanhado universo de crochê, crochê de tia-avó e crochê manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do *bibelot*, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir. Policiaram-me o espírito, em suma, e reduziram-me a geografia ao problema dos fusos, a cálculos horários de amanuense cuja caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa de fórmica com uma esponja em cima para molhar os selos e a língua. (ANTUNES, 2003, p. 37).

O universo do narrador-personagem de *Os cus de Judas* não se mostra digno de nenhuma epopeia. A predestinação colonizadora e expansionista cede lugar a uma paisagem de inação em que “a ilusão desaba no fragor lancinante de um mito desfeito” (ANTUNES, 2003, p. 39), nos limites da “atmosfera artificial de aquário em que ficou domesticado” (SEIXO, 2002, p. 61). Portanto, a compreensão da dimensão mítica, neste contexto, vai no sentido de se entender que, também contemporaneamente, não restam epopeias mas sim que se compartilha, segundo Eduardo Lourenço, um “destino de errância” (LOURENÇO, 1999, p. 12). E são dele as palavras que elucidam nossa perspectiva:

Neste fim de século, inundado pela vaga cultural de todas as formas de irracionalismo ou de obscurantismos triunfalistas, recalcada ou contrariada durante dois séculos pela exigência do “espírito crítico”, uma evocação do destino português em perspectiva mítica ou mitológica seria uma achega mais ao conformismo universal. O nosso propósito não é o de, complacentemente, revisitando o que nos parece ser característico da imagem e dos avatares do destino português durante oito séculos, compreender a realidade deste destino, ainda em devir, mas o de insinuar que ele não só não é inseparável das ficções ativas com que os portugueses viveram ou vivem, como a sua leitura é impossível sem ter em conta essa mesmas ficções, quer dizer, a mitologia que elas configuram. [...] O imaginário transcende a mitologia constituída ou plausível, mas é na mitologia, na ficcionalização imanente à história vivida, que melhor o podemos apreender. Adotando uma célebre fórmula de Kant podemos dizer que a Mitologia sem História é vazia e a História sem Mitologia, cega. (LOURENÇO, 1999, p. 92-93).

A compreensão, portanto, dos mecanismos de atuação do mito na construção do imaginário contemporâneo é relevante, no contexto desta reflexão, se sua apresentação se der à maneira de um *chiaro/escuro*, como fundo contrastante em que as cores da identidade cultural na pós-modernidade se tornam mais nítidas.

1.3 Fluxo e contra-fluxo

O regresso ao lar português traz uma série de outros elementos míticos dignos de verificação. Dentre eles, num caminho proposto por Bachelard (1998), temos a água como o primeiro elemento simbólico norteador desta reflexão. Segundo Robson Lacerda Dutra, “a mitologia das águas se inscreve na memória ancestral coletiva e tem como significado primordial ser um dos elementos formadores do universo, já que é elemento constituinte da matéria e, conseqüentemente, da vida em suas formas mais variadas.” (DUTRA, 2004, p. 1).

A água é, em inúmeras narrativas míticas, a passagem, a transformação. Gilbert Durand menciona ainda o “Complexo de Caronte” ou “Complexo de Osíris”, nos quais a água é associada à grande passagem da vida para a morte: “na tradição celta, com efeito, o elemento líquido apresenta-se como tangencial entre o mundo dos homens e o do seres sobrenaturais” (SANSONETTI, apud DURAND, 1997, p. 112). E, no caso português acrescenta também:

É para lá dos mares que emergem essas “Ilhas maravilhosas”, essas “Ilhas afortunadas” cantadas por Pessoa num poema célebre, que são as terras do Alguers absoluto. O oceano serve de passagem, de meio entre o mundo dos homens e o mundo das visões ou das realidades arquetípicas (DURAND, 1997, p. 112).

As águas do mar, para as quais estiveram voltados os olhos lusitanos durante todo o seu ímpeto expansionista, fazendo com que a península ibérica virasse suas costas para o resto da Europa, trazem hoje “o nostálgico desejo do impossível” (DURAND, 1997, p. 204) mesclado à diluição dos sonhos de conquista e que tão bem expressam os fados, verdadeiros hinos da alma portuguesa. Verônica Prudente Costa, no seu estudo do romance *Fado Alexandrino* afirma:

No espaço textual de *Fado Alexandrino*, a imagem do mar surge diversas vezes de forma obsediante, ora na paisagem ora no interior das personagens. A imagem do mar representa o caminho de ida das descobertas ultramarinas e a busca de riquezas, mas também representa o lugar que esconde os naufrágios das grandes viagens. Convocamos aqui novamente a imagem do mar, [...] com a intenção de reafirmar sua condição de lugar da ambivalência, mas também como o lugar do naufrágio pessoal. Nesse caso, a imagem contém os naufrágios individuais de cada um, não só pela falta de rumo ao voltarem a Lisboa, mas sobretudo por conta das decepções amorosas e das relações de afeto naufragadas. (COSTA, 2006, p. 42-43).

O que nos parece digna de atenção é a transformação do sentido da água ocorrida no imaginário contemporâneo. Enquanto nas narrativas épicas as águas marítimas guardavam o desconhecido, o desafio e a descoberta, habitadas por monstros e deuses, contemporaneamente, o que se destaca é a ideia de naufrágio, como evidencia Verônica Prudente Costa (2006, p. 60-61):

A imagem do mar representa o caminho de ida das descobertas ultramarinas e a busca de riquezas, mas também representa o lugar que esconde os naufrágios das grandes viagens. Convocamos aqui novamente a imagem do mar [...] com a intenção de reafirmar sua condição de lugar de ambivalência, mas também como o lugar de naufrágio pessoal.

À essa imagem de naufrágio pessoal, entendemos convergir a noção de elemento líquido associada à diluição, à impermanência, àquilo que escorre pelos dedos, àquilo que caracteriza a vida contemporânea e que se reverte em rica conceituação de um sociólogo como Zygmunt Bauman, que tem entre seus títulos *Modernidade líquida* (2003) e *Amor líquido* (2004) em que o adjetivo se refere à absoluta condição de incerteza e repulsa a qualquer fixidez no mundo coevo.³

Dutra, comentando a obra de Lobo Antunes sobre o sentido metafórico da água e em relação ao mito de Narciso, afirma:

Ao dessacralizar as águas da história e do fazer lusitano, o olhar de Antunes capta não apenas uma imagem refletida, mas também a refração da paisagem do que a circunda na superfície especular. Diferentemente de Narciso, que foi levado ao enamoramento, Antunes não foca seu interesse em uma única imagem, mas nas diversas refrações que se formam simultaneamente e em perspectiva a esse reflexo. Para decifrá-las e integrá-las ao seu tempo e espaço, seu olhar busca as regiões densas e perscruta as sombras e marolas que se fizeram ao longo da história e não permitiram que as imagens suscitadas por Portugal fossem contempladas integralmente. Esse procedimento faz com que esse autor reconheça e revele pelo riso, pela ironia, paródia, amargura e distopia o amplo universo que circunda a identidade portuguesa e que se reflete nas águas do tempo. (DUTRA, 2004, p. 6).

É possível pensar acerca do que é refletido nestas “águas do tempo”, e tomando por empréstimo a noção jamesoniana de tempo esquizofrênico (1985) relativa à busca desesperada do eterno presente no mundo de um capitalismo tardio, o quanto este tempo esquizofrênico não se apresenta como o gêmeo negativo do tempo mítico. Enquanto este se coloca para além de noções como cronologia e duração, o tempo esquizofrênico seria revelado por uma busca alucinada pelo instante como falso antídoto às sensações de incerteza que uma realidade desencantada, porque absolutamente racionalizada e norteadas pelo consumo, pode provocar.

Assim, se mesmo com todos os castigos impingidos por Poseidon, o herói da Odisseia, assistido por Atena, consegue voltar para Ítaca, o mesmo não acontece com nosso “herói” de *Os cus de Judas*. Em sua viagem, seu regresso é apenas físico, sua identidade, tanto individual

³ Segundo Bauman: “O líquido é mais que o frágil. A relação líquida não é uma escolha entre ambas as partes que, coincidentemente, é uma escolha pela dificuldade em firmar laços profundos. É uma relação que emerge de um conjunto de instituições, regras, lutas e sistemas simbólico, político e econômico definidos em uma estrutura social particular”. Disponível em: <<https://colunastortas.wordpress.com/2013/07/22/modernidade-liquida-o-que-e/>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

quanto nacional, perde-se nas águas que separam a África de Portugal. Num desabafo da personagem, dirigindo sua agressividade à personificada terra africana, encontramos:

Não te pertenço nem me pertences, tudo em ti me repele, recuso que seja este o meu país, eu que sou homem de tantos sangues misturados por um esquisito acaso de avós de toda a parte, suíços, alemães, brasileiros, italianos, a minha terra são 89.000 quilômetros quadrados com centro em Benfica na cama preta dos meus pais, a minha terra é onde o marechal Saldanha aponta o dedo e o Tejo deságua, obediente, à sua ordem, são os pianos das tias e o espectro de Chopin a flutuar à tarde no ar rarefeito pelo hálito das visitas, **o meu país, Ruy Belo, é o que o mar não quer**⁴ (grifo nosso) (ANTUNES, 2003, p. 95).

Neste excerto, em que a questão da identidade está fortemente colocada, também a dimensão mítica se expressa. O lugar de origem marcado pela “cama preta dos pais”, imagem passível de ser associada à “casa portuguesa”; a autoridade divina atribuída ao marechal Saldanha como conduzindo o rio Tejo; a infância atormentada pela presença das tias e, o que julgamos importante destacar neste momento, a relação com o mar que, neste contexto, “não quer” mais o seu país, aquele cuja identidade foi extensamente construída na sua íntima relação com o mar. Ratifica-se, nestas imagens, a relação paradoxal do mito na formação identitária do povo português, que alterna nuances de ruptura e de continuidade.

A partir deste naufrágio das referências identitárias e dos sonhos de conquista, pode-se pensar, com o auxílio de Mircea Eliade (1979), num outro mito que se faz presente no cerne desta condição vivida pelo narrador personagem de *Os cus de Judas*, o Mito de Ascensão. Este mito relaciona-se à possibilidade e ao anseio de mudança de uma condição adversa. Assim, se, ao longo da Odisseia, nosso mítico herói enfrenta inúmeros desafios e perigos, move-o, para tanto, a esperança de “ascender” à condição de uma reconquista de sua terra e de sua família, instituições estas profundamente imbricadas. Basta que nos lembremos do significado da cama de Ulisses, construída sobre a raiz de uma árvore. Elemento que também podemos relacionar à já mencionada “cama preta dos pais”, na obra de Lobo Antunes.

Eliade esclarece acerca do mito de ascensão,

Com efeito, o simbolismo da ascensão significa sempre o rebentamento de uma situação “petrificada”, a ruptura de nível que torna possível a passagem para um outro modo de ser; no fim de contas a liberdade de se “mover”, isto é, de mudar de situação, de abolir um sistema de condicionamento. (ELIADE, 1979, p. 8).

⁴ Referência ao último verso do poema *Morte ao meio-dia*, de Ruy Belo. (BELO, 2009, p. 205).

Ao longo do romance *Os cus de Judas*, são encontrados inúmeros relatos que deixam clara a impossibilidade de se libertar deste sistema de condicionamento representado por uma guerra sem sentido, de efeitos colaterais irreversíveis para o narrador-personagem:

Visitei as tias algumas semanas depois, envergando um fato de antes da guerra que me boiava na cintura à laia de uma auréola caída, apesar dos esforços dos suspensórios, a arrepanharem para cima as pernas, como que armados de uma hélice invisível. Esperei de pé, junto ao piano de castiçais, a entalar os ossos tímidos entre a consola *Império* de coxas tortas, cheias de molduras de generais defuntos, e um relógio enorme cujo grandioso coração soluçava mansamente os estalos ritmos de um Buda pacífico que digere [...]. As tias acenderam o candeeiro para me observar melhor [...]. Uma bengala de bambu formou um arabesco desdenhoso no ar saturado da sala, aproximou-se do meu peito, enterrou-se-me como um florete na camisa, e uma voz fraca, amortecida pela dentadura postiça, como que chegada de muito longe e muito alto, articulou, a raspar sílabas de madeira com a espátula de alumínio da língua:

- Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há o que fazer.

E os retratos dos generais defuntos nas consolas aprovaram com feroz acordo a evidência desta desgraça. [...] Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençóis para cima e feche os olhos. Nunca se sabe, não é? Mas pode bem acontecer que a tia Teresa me visite. (ANTUNES, 2003, p. 240-241).

Nestas, que são as páginas finais do livro, além do mito de ascensão que se manifesta num testemunho frustrado, as imagens da infância também atingem uma conotação mítica. As tias, as casas, os retratos, o relógio, parecem entidades que estão “sempre” ali. Esta qualidade mitológica, os monstros que habitam os sonhos ao lado dos deuses, conforme diz Eliade (1979), ganha uma dimensão traumática expressa na referência irônica à possibilidade da “tia Tereza”, personagem conhecida no cenário de guerra, aparecer.

Gilbert Durand afirma no livro *A Imaginação Simbólica* que o “apelo à Infância”, pode significar o “sagrado” ou a “divindade”, que permanece em nós (DURAND, 1993, p. 13). É inegável o quanto o tempo da infância atinge as dimensões do mito do “paraíso perdido”. Tal percepção já se encontra na obra de Maria Alzira Seixo:

[...] todo o livro desenvolve um processo verberável não apenas pela destruição, colonialismo, impostura ou crueldade que nele se exhibe, mas também por que através dele se aniquilou o “frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza”, que nele representa a emergência da figura da criança [...] (SEIXO, 2002, p. 46).

Reside lá, no espaço-tempo da infância a ingenuidade redentora que, uma vez superada pela inexorabilidade do amadurecimento e das inúmeras culpas que a acompanham, pode ser comparada ao fruto proibido que habita o centro do paraíso cristão.

1.4 A “nostalgia do paraíso perdido”

A mais abjeta “nostalgia” oculta a “nostalgia do paraíso”. Fez-se referência às imagens do “paraíso oceaniano” que povoam livros e filmes. (Alguém disse já que o cinema era uma “fábrica de sonhos”). Também se pode de igual modo analisar as imagens subitamente libertadas por qualquer tipo de música, por vezes até pela mais banal romanza, e logo se verificará que essas imagens revelam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo; que esse passado contém, além da saudade de um tempo desaparecido, mil outros sentidos: ele exprime tudo aquilo que poderia ter sido e não foi, a tristeza de toda a existência que só é quando deixa de ser outra coisa, o desgosto de não viver na paisagem e no tempo evocados.

(ELIADE, 1979, p. 17)

O conquistador português, movido pelo desejo de atingir novas terras trazia, de acordo com a perspectiva mítica, o desejo de encontrar o paraíso. Com as grandes decepções históricas vividas e pela saudade, conceito singular e original que marca sua sensibilidade, pode-se ler o “mito do paraíso perdido” como um dado do imaginário transversal à identidade portuguesa. Em Lobo Antunes, verifica-se uma ampliação, uma intensificação do sentido mítico da terra que se manifesta na sua relação com a esposa e com as outras figuras femininas que são mencionadas ao longo do romance. Assim, continuando o diálogo com Gilbert Durand (1997, p. 50), que diz: “imaginário de terra e, quem diz terra, diz feminilidade”, lembramos a imprescindível associação do feminino com a terra. Falar da feminilidade da Terra é também falar da saudade que o narrador sente de sua (ex) mulher e da sensação de perda que carrega com relação a todos os seus relacionamentos malogrados. Destacando-se a relação com a personagem Sofia, segundo Maria Alzira Seixo “uma das mais belas e impressionantes personagens de todos os romances de António Lobo Antunes, (...) o grande encontro realizado e feliz do narrador neste livro, marca um clímax vitorioso que contrasta com a tonalidade geral da narrativa” (SEIXO, 2002, p. 44). Assim, Seixo destaca ainda:

[...] de uma forma ou de outra, muitos dos motivos e temas do texto [...] acabam por encontrar conexões, parciais embora, neste cruzamento figurativo de uma sintaxe que acentua sua própria semântica, tal como é a viagem que o texto suporta que institui a fisionomia dos continentes abordados, da terra percorrida, e da mulher que essa terra [...] de alguma forma desenha ou desdenha (SEIXO, 2002, p. 51).

Pensando-se no poder associativo e integrante dos elementos míticos, neste “cruzamento figurativo”, cabe associarmos o quanto a imagem da mulher que se separa do

narrador guarda uma íntima relação com a terra, da qual também se separa, num contexto de enorme ressentimento. Aqui também a lembrança da zelosa esposa de Ulisses que passa vinte anos a esperar seu marido, a despeito da terrível obsessão de seus pretendentes, permite pensar em que nível as imagens arquetípicas de Ítaca e de Penélope apresentam uma noção de aconchego e pertença que não se verifica nos seus correspondentes na obra de Lobo Antunes em questão. Contudo, o que provoca a angústia do narrador-personagem é a atuação desta “nostalgia do paraíso perdido”. Em diversos trechos do livro, algum objeto, alguma imagem traz, como o retorno do recalcado, as lembranças de uma felicidade que foi subitamente interrompida ou até mesmo nunca concretizada,

Pode apagar a luz: já não preciso dela. Quando penso na Isabel cesso de ter receio do escuro, uma claridade ambarina reveste os objectos da serenidade cúmplice das manhãs de Julho, que se me afiguraram sempre disporem diante de mim, com o seu sol infantil, os materiais necessários para algo de inefavelmente agradável que eu não lograria jamais elucidar. A Isabel que substituíra aos meus sonhos paralisados o seu pragmatismo docemente implacável, consertava as fissuras da minha existência com o rápido arame de duas ou três decisões de que a simplicidade me assombrava, e depois, de súbito menina, se deitava sobre mim, me segurava a cara com as mãos, e me pedia Deixa-me beijar-te, numa vozinha minúscula cuja súplica me transtornava. Acho que a perdi como perco tudo [...] (ANTUNES, 2003, p. 225-226).

As imagens míticas entretecem-se na escrita de Lobo Antunes com os fios de uma memória angustiada, intensificando-a. As lembranças do casamento desfeito parecem invadir a todo instante sua narrativa. A supracitada claridade ambariana realiza, então, o paradoxal ato de iluminar dolorosamente seu espaço da memória, protegido pela escuridão. O discurso desesperançado de uma realidade vazia de encantos é perpassado pela referência a mitos e arquétipos que podem ser associados ao Paraíso Perdido. Eliade nos diz:

a imagem do Paraíso Perdido sugerida de um momento para o outro pela música de um acordeão [...] que assunto para estudo tão comprometedor. É esquecer que a vida do homem moderno fervilha de mitos semi-esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos esvaziados da sua finalidade. A dessacralização ininterrupta do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual mas não quebrou as matrizes da sua imaginação: todo um resíduo mitológico sobrevive nas zonas mal controladas. (ELIADE, 1979, p. 18).

O esvaziamento dos símbolos com os quais o indivíduo funda sua existência, resultando em uma vida espiritual dessacralizada e que constitui, na formulação de Max Weber, o desencantamento do mundo, marcam o momento histórico vivido pelo nosso autor

português e é responsável por esta realidade de incertezas. Podemos fazer nossa a indagação de Zygmunt Bauman:

Como pode alguém viver a sua vida como peregrinação se os relicários e santuários são mudados de um lado para o outro, são profanados, tornados sacrossantos e depois novamente ímpios num período de tempo mais curto do que levaria a jornada para alcançá-los? Como pode alguém investir numa realização de vida inteira, se hoje os valores são obrigados a se desvalorizar e, amanhã, a se dilatar? (BAUMAN, 1998, p. 112).

Contudo, esta situação existencial e histórica do homem está em permanente diálogo com o mito enquanto “forma original do espírito” conforme nos fala Eliade. Se o tempo mítico é cíclico, seu retorno acontece com diferentes manifestações,

Se é verdade que o homem se encontra sempre «em situação», esta situação nem por isso é sempre **histórica**, ou seja, condicionada unicamente pelo momento histórico contemporâneo. O homem integral conhece outras situações além da sua condição histórica; conhece, por exemplo, o estado onírico, ou de sonho acordado, ou de melancolia e de desprendimento, ou de beatitude estética, ou de evasão, etc. — e todos estes estados não são «históricos», se bem que sejam também autênticos e tão importantes para a existência humana como a sua situação histórica. O homem conhece, aliás, diversos ritmos temporais e não unicamente o tempo histórico, ou seja o seu próprio tempo, a contemporaneidade histórica (ELIADE, 1979, p. 32-33, grifo do autor).

Reconhecemos, portanto, que a dimensão do mito se faz presente na obra de António Lobo Antunes, contribuindo para o enriquecimento de sua escrita e fazendo com que o substrato autobiográfico de seus livros possa ser lido como uma narrativa universal acerca da frágil condição humana. Mesmo numa produção desencantada como o livro *Os cus de Judas*, o mito enquanto narrativa se revela no alcance poético de suas imagens e nos arquétipos que habitam e compõem a nossa percepção do mundo. O nosso combatente, anti-herói protagonista *loboantuniano*, não tem o final épico e exitoso de Ulisses. Sua *Penélope* e sua *Ítaca* perderam-se nos naufrágios da história recente de Portugal, enquanto ele continua à deriva, num mar de incertezas, nas densas correntezas da enunciação portuguesa contemporânea de António Lobo Antunes. Todas as perdas ou sonhos frustrados somam-se ao trauma gerado pela guerra e instaura como paradigma a ausência, a falta de ação e a impossibilidade. Aspectos estes aos quais voltaremos mais adiante.

2 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO: AS MADELAINES MOFADAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

“(...) perdido entre trevas de armários, pingava horas abafadas num qualquer corredor distante, atravancado de arcas de cânfora, conduzindo a quartos hirtos e húmidos, onde o cadáver de Proust flutuava ainda no ar rarefeito um hálito puído de infância.”
(ANTUNES, 2003, p. 14).

Alexandre Montauray Batista Coutinho (2004) lembra, em sua tese, o verdadeiro “*clichê*” que as “*madelaines*”, descritas por Marcel Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, constituem para as narrativas que priorizam a dimensão da memória. A impossibilidade de superação dos traumas da experiência de guerra e seus desdobramentos inspira-nos a criação desta metáfora das *madelaines* mofadas, impossíveis de serem degustadas e digeridas, nem jogadas fora, já que não conseguem passar ao campo das coisas esquecidas. Diferentemente do personagem de Proust, cuja lembrança configura um agradável reviver do passado, em seus mínimos detalhes sinestésicos, o narrador-personagem de *Os cus de Judas* perambula entre lembranças torturantes.

No pantanoso e movediço território das relações entre autor e narrador autodiegético, entre testemunho e ficção, estas lembranças dividem-se entre evocação e busca, entre resgate voluntário de imagens e situações, bem como erupções oriundas de traumas vividos. Lobo Antunes, à maneira de habilidoso oleiro de mãos postas sobre um torno cerâmico, mistura estes elementos voluntários e involuntários sob um “foco oblíquo da memória”, para abrir aquilo que Maria Alzira Seixo considera novas “perspectivas de temporalidade romanesca” (SEIXO, 2010, p. 40), ao mesmo tempo em que ratifica a supramencionada filiação proustiana e a confessa inspiração em Faulkner e Céline:

Esse foco oblíquo da memória abre perspectivas de temporalidade romanesca, de índole nitidamente proustiana [...], que se manifestam em narrativas viradas para o passado, ou de sobreposição do passado no presente, mas de modo sinuoso, em que a actividade da lembrança procede, por vezes em direcções ajustadas e expectáveis, mas, as mais das vezes, promovendo irrupções do passado no presente que formalizam certas irracionalidades de acordo com um modelo de exposição ordenada e convencional. A tradição de Faulkner é aqui evidente, mas é-o também a leitura impressionada de Céline que, além de mesclar os planos diferenciados da memória [...], combina existência *vivida* e *imaginada*, insistindo sobretudo numa combinação de registros que Lobo Antunes

desenvolve de uma maneira muito sua [...] (SEIXO, 2010, p. 40-41, grifo nosso).

Andreas Huyssen (2002) vê, na década de 1990, um momento histórico no qual o que denomina “cultura da memória” atinge um nível nunca antes alcançado. Esta valorização dos “pretéritos presentes” guarda íntima relação tanto com o fim de situações marcadas por tensões e injustiças como a Guerra Fria, o *apartheid*, e ditaduras militares, quanto com eventos reconhecidamente traumáticos como a Segunda Guerra e o Holocausto judeu. Usando novamente as palavras de Seixo, essas “narrativas viradas para o passado, ou de sobreposição do passado no presente”, resultam em um vazio imaginário acerca do futuro:

Em cambio, este fin de siglo no género una nueva visión del futuro. Da la sensación de que en la actualidad el pasado es evocado para proveer aquello que no logro brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX. A su vez, una de las expectativas que se albergan hoy con respecto al porvenir es que corrija los vejámenes y las violaciones a los derechos humanos sufridos en el pasado. (HUYSEN, 2002, p. 7).⁵

Huyssen lembra que, se nos anos 1980, os textos de cunho memorialístico se intensificam a partir das discussões sobre o Holocausto e os *testimonios*, já nos anos 1970:

asistimos en Europa y en los Estados Unidos [...], al boom de la moda retro y de muebles que reproducen los antiguos, al marketing masivo de la nostalgia, a la obsesiva automusealización a través del video-grabador, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción (HUYSEN, 2002, p. 18).

Configura-se, por conseguinte, um contexto histórico e literário para o qual o romance *Os cus de Judas* contribui significativamente. Em um mundo que está, segundo Huyssen, se musealizando, processo no qual estamos todos envolvidos, este romance guarda e expõe os escombros de um evento histórico traumático. Assim, a maneira com que são combinados o vivido e o imaginado constitui um dos pontos fulcrais para o entendimento e fruição das estratégias narrativas e discursivas do autor. Bem como para a compreensão da forma inovadora com que são relacionados tempo e memória em sua obra. Passamos, assim, ao momento de nossa pesquisa em que a discussão entre história, memória, testemunho na produção ficcional de Lobo Antunes ocupa o centro da cena.

⁵ Em troca, este fim de século não gerou uma nova visão de futuro. Dá a sensação de que na atualidade, o passado é evocado para prover aquilo que o futuro não conseguiu oferecer em termos de imaginários prévios para o século XX. Por sua vez, uma das expectativas que se mantém hoje com respeito ao porvir é de que se corrijam os vexames e as violações aos direitos humanos sofridos no passado (HUYSEN, 2002, p. 7, tradução nossa).

2.1 Historicidade e testemunho: o trauma histórico na tessitura de António Lobo Antunes

A aplicação da noção de historicidade visa à compreensão da obra de Lobo Antunes no entremeio destes conceitos, exaustivamente confrontados, da história e da ficção. A busca dos traços específicos desta historicidade resulta na possibilidade de apresentar a obra de Lobo Antunes como um registro histórico que vem pelo viés do “trauma histórico”, conceito usado pela pesquisadora Amy Elias (2001) para se referir às obras resultantes das experiências de guerra e que acreditamos ser de grande utilidade para se pensar o modo pelo qual o material autobiográfico de António Lobo Antunes emerge como narrativa poderosa no romance português contemporâneo.

Como já mencionamos, Lobo Antunes recorre constantemente em suas obras ao material autobiográfico. Neste sentido, busca-se entender a obra *Os cus de Judas* como inserida

neste contexto das produções literárias que tendem a elidir mediações e procuram apresentar-se, talvez aparentemente, como comunicação imediata da experiência, [...] [marcadas por uma] pluralidade de formas que dão registro e interpretação das barbáries do nosso tempo [...] [participando de] um movimento multinacional da literatura em que as histórias do eu interpretam as histórias do mundo; dão maior grau de transparência, com o minguado olhar da primeira pessoa, aos opacos liames destes tempos modernos e velozes. (DE MARCO, 2000, p. 325-327).

Se considerarmos o movimento de crescente individualização, de particularização das referências que caracterizam o mundo contemporâneo, torna-se algo inevitável entender o quanto a dimensão da experiência individual, cercada de incertezas e da paradoxal sensação de solidão, é em si mesma, uma situação eminentemente social. Elisabete Peiruque no texto *Lembrar é preciso: um diálogo com o esquecimento e a invenção do passado* (2011), apresenta de maneira eficiente o nosso autor neste contexto:

Com uma narrativa ficcional, marcada pela fragmentação, Lobo Antunes é a voz viva da memória, do testemunho de quem viveu a realidade da guerra colonial, com a consciência do absurdo de tudo o que estava ocorrendo ali e que o precedeu. Escrito em 1979 e carregando a autobiografia em meio a uma linguagem extremamente elaborada para dar conta dos ecos que os acontecimentos têm na interioridade, *Os cus de Judas* constituem a lembrança contra o esquecimento [...]. Construído com páginas fulgurantes, terríveis, ele destrói o mito de um regime colonial diferenciado pelo relato de uma memória verdadeira, ficcionalizada para efeitos de força (PEIRUQUE, 2011, p. 114-115).

A inquietação que nos move se deve ao fato de julgarmos insuficientes as leituras que ora frisam sobremaneira a dimensão histórica e não se debruçam com a devida atenção sobre a inegável singularidade da escrita de António Lobo Antunes ou, ao contrário, sugerem que a sua conotação histórica, (ou meta-histórica, como será desenvolvida nesse texto), nada significam em sua obra. Neste sentido é que recorremos, seguindo a sugestão da pesquisadora Amy Elias, à noção de “*historical trauma*”, e à noção de “*historicidade*”, a partir de Jacques Le Goff (1996), tidas como fundamentais para lidar com as tênues fronteiras entre os conceitos acima elencados.

Se nos ativermos somente aos conflitos ocorridos ao longo do “breve século XX”, temos uma série de “eventos-limite”, dos quais se destacam as grandes guerras, bem como os horrores do nazifascismo, cujo resultado foi o surgimento de uma “consciência pós-traumática” manifesta tanto no que toca aos conteúdos quanto às formas artísticas, conforme podemos ler nas palavras de Elias:

*Seeing the metahistorical romance as a narrative form that uniquely attempts to articulate a post-traumatic imaginary, however, does open a new critical approach to this fiction that can potentially integrate a historicist with a formalist analysis. [...]. How does the metahistorical romance, a narrative form that participates in a Western post-traumatic “imagined community”, present history? The historical fiction written after 1960, the fiction that I call **metahistorical romance**, is narrative that bears striking similarities to those produced by traumatized consciousness: it is fragmented; it problematizes memory; it is suspicious of empiricism as a nonethical resistance to “working through”; it presents competing versions of past events; it is resistant to closure; and it reveals a repetition compulsion in relation to the historical past⁶ (ELIAS, 2001, p. 52, grifo do autor).*

Podemos destacar o quanto estas “similaridades” são facilmente encontradas na obra de Lobo Antunes, especialmente em *Os cus de Judas*: a problematização da memória, a compulsão pela repetição em relação ao passado histórico e sua fragmentação. Além disso, quanto ao romance português contemporâneo, é importante lembrar que, de acordo com Ana Paula Arnaut em *O Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo* (2003), seu

⁶ “Considerando o romance meta-histórico como uma forma narrativa que somente tenta articular o imaginário pós-traumático, ainda assim, abre uma nova abordagem crítica para esta ficção que pode potencialmente integrar a análise histórica e a formalista. [...]. Como o romance histórico, uma forma narrativa que participa da “comunidade imaginada” de um ocidente pós-traumático, apresenta a história? A ficção histórica escrita depois de 1960, a ficção que eu posso chamar de **romance meta-histórico** é uma narrativa que carrega fortes similaridades com aquelas produzidas por uma consciência traumatizada: é fragmentada, problematiza a memória; suspeita do empirismo como sendo uma resistência antiética ao “working through”; apresenta versões concorrentes de eventos passados; é resistente a fechamentos e revela uma compulsão pela repetição em relação ao passado histórico.” (ELIAS, 2001, p. 52, grifo do autor e tradução nossa).

surgimento se dá também na década de 1960, com a publicação do romance *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. Ou seja, há uma coincidência cronológica, de questões históricas, sociais, estéticas e literárias que afetam tanto o romance português quanto a literatura contemporânea como um todo. Neste contexto, as noções de pós-modernismo e de pós-modernidade são inexoráveis para darmos conta da complexidade da discussão em que este trabalho se insere. Mesmo que superficialmente, vale tomar por empréstimo a distinção entre termos tão irmanados proposta por Arnaut. A autora apresenta, na obra supramencionada, o termo pós-modernismo como um microparadigma estético-literário na condição de um elemento constitutivo de um macroparadigma de dimensão sócio-político-cultural entendido sob o termo pós-modernidade. Segundo a autora também, ainda que se concorde com os autores que se negam a aceitar o paradigma da pós-modernidade para a realidade portuguesa, não se pode fazer o mesmo com a noção de uma literatura pós-modernista neste país.

Cristina Robalo Cordeiro fala sobre um processo reflexivo e experimental que, herdeiro do *nouveau roman*, focaliza principalmente a escrita literária:

Laboratório da narrativa, local privilegiado de viva experimentação o (um certo tipo de) romance vem encenando, desde a década de 60, uma espécie de **experiência dos limites** que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática romanesca tradicional que refletia a estabilidade de um mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa de leis rígidas e de significações preconcebidas [...]. Estes romances, que a crítica cada vez mais designará por **textos**, urdidos num processo produtivo extremamente pessoal e complexo, instauram ainda um violento atentado aos protocolos tradicionais de leitura, desconectando ou mesmo afastando quem não se disponha a um esforço continuado de atenção (de associação e decifração). Os imperativos de ruptura – não apenas meros exercícios de artifícios de linguagem – traduzem, a par de um sentimento de inquietação perante o próprio acto criador e o caminhar incerto da história e do mundo, a procura de uma **essencialidade** (CORDEIRO, 1997, p.111-112, grifo da autora).

A autora aponta também uma tendência já verificável em Gustave Flaubert de o romance, marcado por uma descrença nos valores humanistas e por uma suspeita da história coletiva, em ter como temática um “mal-estar existencial”, um “silêncio do mundo” (1997, p. 113-114), cuja denúncia estaria incorporada ao poder de significação, ao primado da enunciação frente ao sentido de representação do romance tradicional.

Assim, neste cenário difuso das produções pós-modernistas, procuramos estabelecer alguns pontos de interlocução entre o aparato conceitual de Amy Elias e a literatura de Lobo Antunes. Pois, se julgamos estar fora de questão o quanto o trauma da experiência vivida pelo autor na guerra do Ultramar, tornou-se o principal substrato autobiográfico de sua obra como

um todo e nomeadamente de *Os cus de Judas*, sabemos que os estudos de Amy Elias debruçam-se sobre obras eminentemente norte-americanas. Todavia, concordamos com Ana Paula Arnaut quando afirma que “seguir na esteira de influências norte-americanas, [é] a grande tendência da ficção portuguesa post-modernista” (ARNAUT, 2002, p. 357), o que nos possibilita transitar com certa segurança no campo destas aproximações. Destarte, procuraremos identificar os meandros dessa tessitura em que os fios da história e da escritura romanesca são entrelaçados de tal forma que as fronteiras conceituais tradicionais são postas em cheque em nome de promissores ainda que incertos caminhos do romance português contemporâneo.

O primeiro aspecto a ser tratado talvez seja o da relação entre memória e história. Se considerarmos a história, junto com Le Goff (1996), a versão científica do estudo da memória coletiva, evidente se torna a antecendência da memória em relação àquela, conclusão que aproxima ainda mais as noções de história e narrativa ficcional. Remontando à discussão aristotélica sobre os papéis do historiador e do poeta, é possível notar que ambos, o de contar o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, originam-se de um ato de memória. A memória se torna uma categoria espaço/temporal específica, da qual, à maneira de um labirinto, o narrador autodiegético não consegue escapar. É a partir da memória, por conseguinte, que a história se apresenta com a marca da subjetividade e da “experiência empírica”, o que possibilita a sua distância em relação à história com H maiúsculo e sua aproximação à potencialidade ficcional da narrativa. Peiruque ratifica esta questão referindo-se a Lobo Antunes: “Na perspectiva da história com a ficção, os romances de Lobo Antunes constituem, no primeiro momento, **registros da memória elaborados literariamente** e que se tornam, dentro do novo pensamento historiográfico, documentos do passado” (PEIRUQUE, 2011, p. 113, grifo nosso).

O que certamente permite pensar a obra literária como documento histórico é, de acordo com Le Goff (1996), o desenvolvimento de uma nova história que inclui o nascimento da história das representações. Segundo o autor, quando a crítica à noção de fato histórico traz à luz “realidades históricas” há muito obnubiladas nos registros historiográficos, ocorre o surgimento desta nova linha de estudos na ciência da história que, no incessante caminho da especialização, desdobrou-se, por exemplo, em história das ideologias, história das mentalidades, história do simbólico e história do imaginário. E especificamente sobre esta última, Le Goff lembra “que permite tratar o documento literário e o artístico como documentos históricos de pleno direito, sob a condição de respeitar a sua especificidade”. (LE

GOFF, 1996, p.11-12). Esta especificidade é, com efeito, um dado importante na obra *História e Memória*, no sentido de que, se é imprescindível que a ciência da história tenha o seu campo profissional reconhecido, não é menos verdadeiro que há uma cultura e uma mentalidade históricas referentes aos diferentes períodos históricos e que são constatáveis a partir do estudo de seus diversos fenômenos.

Portanto, com o intuito de atender às necessidades epistemológicas, tanto da “ciência da história” quanto dos estudos literários, a apreensão de uma *historicidade*, expressa no romance português contemporâneo, pode auxiliar no tratamento da relação entre memória e história. E é novamente nas palavras de Jacques le Goff que buscamos nossa fundamentação:

O conceito de historicidade desligou-se das suas origens “históricas”, ligadas ao historicismo do século XIX, para desempenhar um papel de primeiro plano na renovação epistemológica da segunda metade do século XX. Ela [a historicidade] obriga a inserir a própria história numa perspectiva histórica. [...] A historicidade permite a inclusão no campo da ciência histórica de novos objetos da história: *o non-événementiel*; trata-se de acontecimentos ainda não reconhecidos como tais: história rural, das mentalidades, da loucura ou da procura de segurança através das épocas. Chamaremos *non-événementiel* à historicidade de que não temos consciência enquanto tal. Por outro lado, a historicidade exclui a idealização da história, a existência da História com H maiúsculo: "Tudo é histórico, logo a história não existe". (LE GOFF, 1996, p. 18-19).

Nesta “renovação epistemológica” e neste ato de colocar a história em perspectiva que o romance recebe, na contemporaneidade, um lugar diferenciado entre os documentos históricos, pela rica historicidade que carrega, seja nas denúncias que realiza, seja nas perspectivas ocultas ou nos traumas históricos que revela.

O comboio cheio de malas e do receio tímido de estrangeiros em terra desconhecida, cuja lusitanidade se nos afigurava tão problemática como a honestidade de um ministro, rolou do cais para os musseques num gíngar inchado de pombo. A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes (ANTUNES, 2003, p. 27).

No trecho acima de *Os cus de Judas*, pode-se perceber como a experiência particular, vivida num evento limite como a guerra, configura um doloroso registro de memória sintetizado em imagens intensificadas pelo uso laborioso que o autor faz de recursos

narrativos como as figuras de linguagem e de estilo, metáfora, metonímia, sinestesia e comparação, que remetem a outro lugar em que o trauma se transforma em construção poética realizando uma “transfiguração do real no terreno ficcional (que) implica investimento na experimentação da linguagem artística, na inovação discursiva e na busca de novos caminhos criativos para aquela escrita romanesca que trilha os caminhos da memória e da história” (ROANI, 2011, p. 12-13).

Segundo as palavras de Lara Leal:

A sua obra é crivada de cicatrizes de guerra, o que confere a ela a marca indiscutível da chamada literatura de testemunho, não no primeiro sentido que lhe é dado, no pragmatismo de um gênero circunscrito aos relatos produzidos por sobreviventes da *Shoah* ou dos *testimonios* latino-americanos, mas por que possui a particularidade de ser constituída por uma narrativa onde vida e texto são indissociáveis. (LEAL, 2007, p. 127).

Assim, pode-se dizer que o romance *Os cus de Judas*, especialmente no que se refere ao contexto português contemporâneo, participa da construção daquilo que Amy Elias chama de “imaginário pós-traumático”. Este imaginário é, segundo Elias, articulado ao imaginário pós-modernista que tem uma relação paradoxal com a história.

*In sum, the metahistorical postmodern consciousness may be understood as enacting the repetition and deferral of resolution that characterizes the traumatized consciousness. At the border of experience, on the edge of History, the imagination confronts not its products (i.e. history as the known past) but its own operation, the construction of history itself*⁷ (ELIAS, 2001, p. 67).

António Lobo Antunes situa-se entre esses autores que tratam criticamente os recentes acontecimentos históricos de Portugal e participa, sem esconder um profundo amargor, da diluição de seus fundamentos míticos. Nas palavras de Gerson Luiz Roani, “cultiva uma ficção problematizadora e desmitificadora de figuras e eventos históricos, adotando um tratamento desconstrutor para focalizar o Portugal contemporâneo com suas fragilidades e contradições pós-imperiais” (ROANI, 2011, p. 12).

Neste sentido, entendemos que a memória da experiência individual, trazida à tona por meio de seus protagonistas, configura uma ironia ou, numa tradução das palavras de Amy

⁷ Em suma, a consciência pós-moderna meta-histórica pode ser entendida como decretando a repetição e o adiamento da resolução que caracteriza a consciência traumatizada. Na fronteira da experiência, à beira da História, a imaginação não confronta seus produtos (ou seja, a história como o passado conhecido), mas a sua própria operação, a construção da própria história (ELIAS, 2001, p. 67, tradução nossa).

Elias, um “ataque à história”. Lembremos, com Linda Hutcheon, a forma específica com que os pós-modernistas tratam a história:

é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico [...] sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas [*metaficção historiográfica*], passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p.21-22).

A proximidade entre os conceitos de romance meta-histórico e metaficção historiográfica é grande. Ambos carregam a noção da história como construção textual passível de problematizações e revisões. Contudo, enquanto uma “consciência pós-moderna meta-histórica” parece, em suma, atuar sob o efeito do *historical trauma*, a metaficção historiográfica parece enfatizar uma postura crítica, e muitas vezes irônica, sobre o que a história apresenta, assim como valorizar a visibilidade da supracitada “reelaboração das formas e conteúdos do passado”. Grosso modo, pode-se dizer que, no primeiro conceito os efeitos da história vivida têm uma relevância que, no segundo, é dada à reescrita da história que assume seu caráter ficcional e se serve do mesmo enquanto recurso de “reelaboração crítica”.

Amy Elias vê a produção romanesca pós-moderna equilibrando-se entre o trauma e o “sublime histórico”, sendo este “um território cheio de desejo, ansiedade e um sentido de perda” (ELIAS, 2001, p. 53)⁸, noções estas que inevitavelmente remetem à questão das identidades na contemporaneidade. Desta forma, a partir do que nos propõe Amy Elias, podemos pensar que as falhas do projeto moderno/iluminista do ocidente habitam nossa consciência histórica à maneira de um trauma que vai construir uma imaginação meta-histórica. Entendemos que este fenômeno pode ser identificado com o que encontramos nos romances de Antonio Lobo Antunes, a historicidade de suas obras chega através de uma literatura marcada pelo testemunho traumático de um evento limite, e a maior ironia de sua escrita talvez seja a forma como este trauma é estetizado na sua fabulação. A genialidade das imagens, especialmente presentes nas comparações inusitadas, é surpreendente, mesmo em se tratando de situações repugnantes, em que a imaginação é invadida pela memória traumática e o resultado é uma articulação ímpar do belo e do grotesco:

⁸ “*A territory fraught with desire, anxiety, and a sense of loss*” (ELIAS, 2001, p. 53)

Já reparou que os seios nascem como luas dos vestidos, redondos, brancos, macios, opalinos, de uma morna claridade interior de veias e de leite, erguendo-se sobre a cidade deitada do meu corpo num vagar triunfal? [...] Estendido ao seu lado, junto ao seu perfil nu e imóvel de defunta, das coxas derramadas nos lençóis, do bosquezinho tocante e frágil do púbis, dos pelos arruivados do púbis que a lâmpada torna nítidos e precisos como os ramos dos choupos no crepúsculo, vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou uma arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injeções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esbeijado da garganta (ANTUNES, 2003, p.192-193).

Este trecho de *Os cus de Judas* é paradigmático quanto à intensidade com que uma experiência pessoal, pode remeter-nos aos horrores de um acontecimento histórico, bem como quanto à invasão da imaginação criativa pelo trauma de guerra. Podemos, desta forma, se nos aproximarmos do que nos informa a teoria psicanalítica, pensar o trauma como algo indesejado que, contudo se faz presente a despeito da vontade de seu agente, como ocorre com o narrador de *Os cus de Judas*. No artigo Trauma: o avesso da memória, Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior esclarecem:

As impressões traumáticas, ou seja, aqueles signos que conseguiram se impor ao ego por meio da percepção dos órgãos dos sentidos, sem que este pudesse acionar o sinal de angústia, constituem o avesso da memória, espécie de negativo de uma impressão que só pode ser revelada por meio de sua ligação a uma imagem, mediante uma regressão formal do pensamento, um estado quase-alucinatório. Em analogia a um filme de fotografias utilizado, mas não revelado, o traumático referente à neurose traumática constitui o negativo em sua positividade (MORENO, 2012, p. 52).

Parece inevitável a associação das palavras acima com o cerne da escrita de Lobo Antunes, que “é preciso que se abandonem a seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito” (ANTUNES, 2002, p. 109).

Não à toa, o romance ora selecionado, dentro da vasta obra do autor português, tem um narrador autodiegético que valoriza suas características de testemunho pessoal de um acontecimento histórico. Fora deste testemunho, apresentado como uma conversa de bar, este narrador vive poucas situações ao longo do romance, que tem um desfecho que aponta para um futuro tão incerto quanto lhe permitem os registros de memória e as impressões traumáticas. Resta então mencionar algumas recorrências formais, estilísticas e estruturais que

permitem a identificação da obra de Lobo Antunes como pertencente a este “grupo” de autores do romance português contemporâneo. Cristina Robalo Cordeiro inicia seu texto *Os limites do romanesco* lembrando que “o princípio de auto-referencialidade e de produtividade significativa da palavra” (CORDEIRO, 1997, p. 111) seriam procedimentos próprios de uma subversão radical do romanesco, que se distanciaria, neste movimento, dos ideais de representação, próprios do romance realista. Vale lembrar, com Ana Paula Arnaut, que na contemporaneidade, mais adequado seria pensar em um novo “sócio-código” ou “código de grupo” em substituição a um “código de período” (ARNAUT, 2002, p. 79), ou seja, por coexistirem inúmeros gêneros e estilos literários, cabe um agrupamento, não pelo seu período, mas pelas tendências em se buscar novas formas, inclusive pela hibridação de estilos e recursos narrativos, verificáveis nos romances em questão. O romance *O Delfim* (1968) de José Cardoso Pires, considerado por Ana Paula Arnaut como marco inicial de um novo código de grupo, é também objeto de estudo de Maria Lúcia Fernandes Guelfi (1999), em que e associada ao contexto da pós-modernidade a percepção de uma era da suspeita:

Nesse momento, o desencanto com a verdade começa a dominar a literatura portuguesa. Torna-se inviável a ideia de uma verdade inerente aos acontecimentos, passível de ser decifrada por uma ótica supostamente científica. Instala-se a era da suspeita, como bem definiu Nathalie Sarraute (1956), um solo fértil para os experimentalismos estéticos, que colocam a linguagem no centro das atividades literárias. (GUELFÍ, 1999, p. 30).

É neste ponto em que convergem o ataque aos discursos totalizantes com pretensão de verdade e os experimentalismos estéticos que Lobo Antunes vai estabelecer a sua trincheira literária no campo bélico das produções pós-modernistas. E, se a autonomia da palavra, na sua condição emancipada de não mais representar um mundo, mas de criá-lo, é forte elemento de sedução entre estes autores, António Lobo Antunes vai explorá-la ao máximo, num esforço lapidar, na construção de novos mundos que parecem estar encobertos sob a realidade:

Você, por exemplo, que oferece o ar asséptico competente e sem caspa das secretárias de administração, era capaz de respirar dentro de um quadro de Bosch, sufocada de demônios, de lagartas, de gnomos nascidos de casca de ovo, de gelatinosas órbitas assustadas? Estendido numa cova, a espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de G3 inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete, descobri-me personagem de Becket aguardando a granada de morteiro de um *Godot* redentor (ANTUNES, 2003, p. 62).

Na citação acima, percebe-se uma alucinação reveladora do real num registro de inspiração surrealista⁹, que configura uma verdadeira poética loboantuniana, na sua singular habilidade em lidar com o poder imagético de suas construções, “reflexo de um elevado grau de consciência do autor enquanto artífice” (ARNAUT, 2002, p. 126). Além disso, verifica-se também uma estratégia narrativa muito valiosa neste contexto, a intertextualidade, um recurso que não só se origina “na consciência da impossível diferença e originalidade” (CORDEIRO, 1997, p. 116), mas revela o reconhecimento de um universo artístico em que as obras dialogam entre si, constituindo um campo específico e dialógico do saber na contemporaneidade. Este processo de tornar autônoma a palavra, herdeiro dos fenômenos vanguardistas de tornar as linguagens artísticas igualmente autônomas, resulta no que Cordeiro vai mencionar como o “*primado da enunciação* que vai pouco a pouco tomando o lugar anteriormente ocupado pela fábula” (CORDEIRO, 1997, p. 120, grifo da autora). Disto resulta uma ascensão das narrativas que tratam do próprio ato de escrever, em que se desenvolve mais uma “vivência da palavra” do que ações propriamente ditas, estando estas, no presente caso, geralmente relacionadas a lembranças ou anseios reprimidos.

Poderíamos envelhecer perto um do outro e da televisão da sala, com a qual constituiríamos os vértices de um triângulo equilátero doméstico protegido pela sombra tutelar de *abat-jour* de folhos e de uma natureza-morta de perdizes e maçãs, melancólica como o sorriso de um cego, e encontrar na garrafa de *Drambuie* do aparador um antídoto açucarado contra a conformação do reumático. Poderíamos friccionar-nos mutuamente os bicos de papagaio com bálsamo *Menopausol*, pingar em uníssono, no termo das refeições, as mesmas gotas para tensão, e aos domingos, depois do cinema, graças ao último beijo do filme indiano do Avis, unirmo-nos em abraços espasmódicos de recém-nascidos, a soprar pelas dentaduras postiças bronquites aflitas de chaleira (ANTUNES, 2003, p. 97-98).

A marca da incerteza, de possibilidades que ecoam notas de nostalgia e que se expressam, no excerto acima, por exemplo, no uso do tempo verbal futuro do pretérito, em “poderíamos”, que ocorre duas vezes, relaciona-se a uma insegura e insinuante subjetividade em detrimento da objetividade linear e monológica das correntes romanescas precedentes.

A par da acentuação do valor da escrita e da questionação dos dados tradicionais da ficção, a abertura do romance à exploração do **subjetivo** permite dar voz e corpo à expressão das vivências de foro íntimo, assim facultando um acesso mais directo à complexidade das consciências e autorizando a exploração das zonas mais obscuras do indivíduo. Meio de

⁹ Margarida Calafate Ribeiro afirma: “As articulações das imagens de Portugal veiculadas pelos surrealistas, nomeadamente Alexandre O’Neil, com as transmitidas pelo texto desencantado de Lobo Antunes são claras, tanto do ponto de vista semântico como linguístico” (RIBEIRO, 2004, p. 293)

acesso ao universo interior, desvendamento de um ser que se oculta nas dobras de uma vivência social opaca, a escrita favorece o autoconhecimento, permitindo ao escritor reunir pedaços dispersos e alcançar a unidade. No paradoxo de quem se confronta com a desintegração de si que a própria prática da escrita fragmentária provoca, escrever-se aqui é algo mais do que escrever para falar de si ou para se contar. E nesta especulação sobre o ser da escrita se opera uma passagem de uma função meramente lúdica a uma reflexão metafísica do eu e se edifica uma **ontologia da palavra** em estreita consonância com um novo sistema axiológico (CORDEIRO, 1997, p. 128-129, grifo da autora).

Contudo, esta transformação, nos horizontes da pós-modernidade, relaciona-se a uma noção também difusa de subjetividades e de sujeito, diferente do sujeito de contornos bem definidos em contextos sociais e de aspectos psicológicos claros. Este sujeito, situado na atmosfera de um presente esquizofrênico, segundo Jameson (1985), expressa-se em narrativas carregadas de monólogos e fluxos de consciência que trazem os ecos do labiríntico “negrume do inconsciente” (ANTUNES, 2002, p. 111) ao qual Lobo Antunes nos convida a viajar.

Emerge desta reflexão a certeza de que o romance, na relação que estabelece com o seu contexto histórico e através das personagens que traz à luz, revela, num movimento muito mais complexo do que mero reflexo, uma visão de mundo, uma *mentalidade* sobre o tempo vivido, mesmo que seja enquanto perspectivação de um outro período histórico. A narrativa de uma trajetória particular, ainda que heroica, consegue “tornar inteligível o destino humano” (CORDEIRO, 1997, p. 131).

A importância do trauma histórico nesta tessitura, cujas características acima mencionamos, deve-se à inexorável presença no imaginário pós-moderno dos eventos vividos ao longo do século XX e que emergem não só nas narrativas que tratam de experiências de guerra, ou naquelas em que a guerra é somente um pano de fundo, mas também na construção estética da incerteza, e da “inquietação” que a “era da suspeita” nos provoca. O trauma histórico configura, portanto, um tipo específico de memória que se impõe enquanto consciência histórica pós-traumática e que, no caso português, relaciona-se, após 1974, aos conflitos de desterritorialização das colônias em África. Lobo Antunes coloca as questões históricas, identitárias, antropológicas, como não tendo nada a ver com o seu trabalho, mas, se concordarmos com Le Goff que “a historicidade exclui a idealização da história, a existência da História com H maiúsculo” (LE GOFF, 1996, p.19), podemos entender o valor simultaneamente artístico e histórico que compõe o posicionamento crítico que mostra em sua obra:

Se a revolução acabou, percebe?, e em certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebermos que não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebermos que estamos mortos como eles... (ANTUNES, 2003, p. 72).

2.2 Memória e imaginação nos (des)limites do testemunho

Uma vez reconhecida a historicidade do romance, sua capacidade de revelar mentalidades e visões de mundo de determinado período histórico e de constituir voz àqueles que estão fora dos registros oficiais, julgamos ser possível afirmar que há na obra *Os cus do Judas* um registro testemunhal. No entanto, devido ao uso intenso de recursos narrativos próprios da construção ficcional, não consideramos adequada sua inclusão direta entre as obras que compõem o cânone da chamada literatura de testemunho, mesmo que, paradoxalmente, a compreensão das características, fundamentos e objetivos desta literatura possa nos ajudar a pensar o romance de António Lobo Antunes.

No primeiro capítulo do livro de Paul Ricoeur, *A memória, a história e o esquecimento* (2007), intitulado “Memória e Imaginação”, encontramos um estudo aprofundado sobre estes conceitos que acreditamos ser de grande valia para a elucidação dos mesmos.

O uso da memória é um dos aspectos da relação entre ação e representação, tão cara aos estudos literários e que remonta à *Poética* de Aristóteles. Em diferentes configurações através da história, a imaginação sempre esteve articulada à memória na construção da *mimesis* e no que tange às questões de representação e referencialidade.

Mencionamos acima a condição entretecida dos campos autobiográfico e ficcional que, em síntese, resultam da relação entre memória e imaginação. Esta relação, misto de diferenciação e contiguidade, também se aplica, ganhando em complexidade, à relação entre testemunho e história. Agora, o foco sugerido é sobre o processo primordial de construção de imagens que ocorrem por meio da associação de ideias e que ora investigamos no campo das narrativas. Usando as palavras de Ricoeur:

é sob o signo da associação de ideias que está situada esta espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. [...] É na contracorrente dessa tradição da desvalorização da memória, às margens de uma crítica da imaginação, que se deve proceder a uma dissociação da imaginação e da memória, levando esta operação tão longe quanto possível. Sua ideia diretriz é a diferença, que

podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal.” (RICOEUR, 2007: p. 25-26).

Para uma aplicação eficiente do instrumental teórico de Paul Ricoeur, cabe um breve esclarecimento sobre os conceitos ora utilizados. Em sua metodologia, Ricoeur propõe, à semelhança dos *ideal-types* weberianos¹⁰, uma série de pares conceituais oposicionais. O esclarecimento do uso destes pares constitui um pré-requisito para sua instrumentalização sobre a obra literária em questão. Ricoeur usa a noção de “gradiente de distanciamento” (RICOEUR, 2007, p. 43) para iniciar a oposição entre estes pares. Lembra a importância de entender o *continuum* dos diversos fenômenos que se situam entre os polos dos pares oposicionais da fenomenologia bergsoniana que não seriam contemplados pela noção de dicotomia.

O primeiro par de conceitos que Ricoeur nos apresenta é constituído por hábito e memória. Tais conceitos, na fenomenologia bergsoniana, trarão à luz as noções de memória-hábito e memória-lembrança (RICOEUR, 2007, p. 43). Ambas participam da construção cognitiva e são relacionadas à “experiência anteriormente adquirida” (RICOEUR, 2007, p. 43). No entanto, enquanto a primeira está incorporada à vida cotidiana, constituindo, por exemplo, aquilo que o antropólogo Marcel Mauss (2003) chamou de “técnicas corporais”, a segunda emerge sempre relacionada ao acontecimento que lhe dá origem.

A descrição das cenas feitas a partir da memória-hábito ganha no romance de Lobo Antunes cores irônicas e de profunda melancolia, em que o tédio e a falta de perspectiva ganham um registro simultaneamente poético e revelador de uma condição de errância e inércia. Contribui para isso, entre outros recursos, o emprego do verbo no presente do indicativo em quase todo o capítulo M:

Moro por trás da Fonte Luminosa, na Pecheleira, num andar de onde se vê o rio, a outra banda, a ponte, a cidade à noite estilo impresso desdobrável para turistas, e sempre que abro a porta e tusso o fim do corredor devolve em eco o meu pigarro e vem-me como que a sensação esquisita, percebe?, de me dirigir ao meu próprio encontro no espelho cego do quarto de banho onde

10. O tipo ideal é uma construção teórica, um modelo abstrato. Este, desenvolvido como padrão de comparação, permite-nos observar certos aspectos do mundo real de forma mais clara. O tipo ideal necessariamente não precisa se adequar exatamente à realidade, já que o objetivo do tipo ideal é ressaltar aspectos comparativos, a partir dos quais fazemos observações e criamos hipóteses (ou teorias) sobre a realidade analisada. Importante ressaltar que os tipos ideais são meros *constructos* e não têm nenhum objetivo normativo ou teleológico. (ROSE, 2011).

um sorriso triste me aguarda, suspenso das feições como a grinalda de um carnaval que acabou. Já lhe aconteceu observar-se quando está sozinha e os gestos se atrapalham numa desarmonia órfã, os olhos procuram no seu reflexo uma companhia impossível, a gravata de bolas nos confere o aspecto derisório de um palhaço pobre a representar o seu número sem graça para um circo vazio? (ANTUNES, 2003, p. 108)

Neste excerto, verificam-se tanto a carnavalização das práticas cotidianas como a referência ao circo, que será um dos aspectos fundamentais na obra *Explicação dos pássaros*. Estes recursos, auxiliados pelo uso do tempo verbal no presente do indicativo, intensificam a desesperança e a solidão que impregnam o dia-a-dia de retornado do narrador/personagem.

Obviamente, os exemplos de “memória-lembrança” multiplicam-se, por sua construção com base em um substrato autobiográfico, ao longo do romance:

O furriel enfermeiro, a quem a vista enjoava, ficava à porta da sala de operações improvisada, dobrado como um canivete, a vomitar num banco o feijão do almoço, e eu, tenso de raiva, imaginava a satisfação da família se lhe fosse dado observar, em conjunto e em chapéu de aba larga como na *Lição de anatomia* de Rembrandt, o médico competente e responsável que desejavam que eu fosse, consertando a linha e agulha os heróicos defensores do Império, [...] (ANTUNES, 2003, p. 55).

Estão presentes, neste excerto, as lembranças de dois tempos distintos: o tempo vivido na guerra e o tempo vivido com a família na irônica referência ao desejo desta em vê-lo médico de “heróis defensores do Império”. Experiências cujo uso do pretérito imperfeito reforça a sensação de continuidade, própria dos relatos memorialísticos.

O segundo par conceitual é o de “evocação/busca” (RICOEUR, 2007: p. 45). Sua distinção se deve ao caráter mais ou menos ativo do sujeito da memória em questão. A evocação seria destituída de qualquer ação intencional no sentido de recordar, configurando de fato uma afecção, uma lembrança que nos afeta a despeito de se ter ou não intenção de buscá-la:

Entendemos por evocação o aparecimento atual de uma lembrança. É a esta que Aristóteles destinava o termo *mneme*, designando por *anamnesis* o que chamaremos mais adiante, de busca ou recordação. [...] é em oposição à busca que a evocação é uma afecção [...], a evocação traz a carga do enigma que movimentou as investigações de Platão e Aristóteles, ou seja, a presença agora do ausente anteriormente percebido, experimentado, aprendido. (RICOEUR, 2007, p. 45).

A lembrança da guerra, do “inacreditável absurdo da guerra” (ANTUNES, 2003, p. 60) constitui, no trecho a seguir, uma evocação cujos desdobramentos constituirão, posteriormente, o eixo temático do romance *Conhecimento do Inferno* (1980):

[...] o ataque começou do lado da pista de aviação, no extremo oposto à sanzala, luzes móveis acendiam-se e apagavam-se na chana num morse de sinais. A Lua enorme aclarava de viés os pré-fabricados das casernas, os postos de sentinela protegidos por sacos e toros de madeira, o rectângulo de zinco do paiol; à porta do posto de socorros, estremunhado e nu, vi os soldados correrem de arma em punho na direcção do arame, e, depois as vozes, os gritos, os esguichos vermelhos que saíam das espingardas a disparar, tudo aquilo, a tensão, a falta de comida decente, os alojamentos precários, [...] o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos [...] (ANTUNES, 2003, p. 60).

Em oposição à evocação, o processo de buscar na memória as cenas do passado está, quase sempre, ao longo do romance, associado à saudade e à nostalgia. Cenas que o narrador-personagem recria no sentido de estabelecer, em oposição à desumanidade da guerra, as bases de sua identidade naquilo que preserva de mais humano:

Mille baisers pour ma fille et ma chère petite maman: a minha avó mostrou-me um dia um pedaço de papel frágil como folha de herbário, telegrama em que o avô, na guerra da França, respondia ao parto de minha mãe, e lembrei-me, olhando uma fotografia onde uma rapariga e um cão se lambiam mutuamente o intervalo das coxas, de um homenzinho calado, de cabelos brancos e aparelho auditivo, sentado na varanda da casa de Nelas a mirar a serra, lembrei-me dos fins de tarde da Beira, em Setembro, na época recuada em que a família se agrupava à minha volta e à volta dos meus irmãos numa espécie de retábulo enternecido e protector, lembrei-me do sorriso de minha mãe, que tão poucas vezes vi sorrir depois, e do ramo de trepadeira que todas as noites batia contra a janela, chamando-nos para misteriosas proezas de Peter Pan. (ANTUNES, 2003, p. 86).

Novamente, resgata-se o saudoso universo da infância e da família como a remexer uma pilha de destroços identitários num esforço enfatizado pela repetição da forma verbal reflexiva “lembrei-me”. Note-se, que as nossas referências anteriores a tempos verbais específicos coloca-os sempre enquanto auxiliares para as respectivas “perspectivas de locução” (NUNES, 1988, p. 40), uma vez que é preciso “desvincular o tempo da linguagem do sistema de divisão gramatical pautado na equivalência do presente, do passado e do futuro com a ordem natural das coisas, em proveito da temporalidade própria do texto (NUNES 1988, p. 40).

Dentre as polaridades propostas por Ricoeur, com base nos estudos de Husserl, aquela feita entre reflexividade e mundanidade talvez seja a de maior contribuição para a discussão aqui proposta sobre a dimensão do testemunho no romance de Lobo Antunes. A reflexividade, segundo nos sugere Ricoeur, situa-se no polo da subjetividade, de uma leitura muito pessoal

dos acontecimentos vividos, enquanto a mundanidade seria o que há de objetivo nestes acontecimentos, existindo entre eles uma relação dialética. Em suas palavras:

[...] a reflexividade é um rastro irrecusável da memória em sua fase declarativa: alguém diz “em seu coração” que viu, experimentou, aprendeu anteriormente; sob este aspecto, nada deve ser negado sobre o pertencimento da memória à esfera da interioridade [...]. Nada, salvo a sobrecarga interpretativa do idealismo subjetivista que impede esse momento de reflexividade de entrar em relação dialética com o polo da mundanidade. (RICOEUR, 2007, p. 54).

Ratificamos a importância de se ter cuidado em considerar a dimensão relacional entre tais conceitos. Se nos debruçarmos especificamente sobre o sujeito da rememoração, Ricoeur explica a importância da relação entre interioridade, que entendemos como disposição subjetiva, e exterioridade, constituída dos estímulos externos. Os processos de imaginação/rememoração estão condicionados tanto pelas diferentes capacidades de associações e de leituras do sujeito como pelos estímulos externos que podem desencadear ambos os processos. Grosso modo, os elementos que confrontamos neste momento da pesquisa situam-se entre a subjetividade da escrita e a objetividade do fato histórico. Entre os anseios, ainda que implícitos, de testemunhar o vivido e o desejo de construção ficcional.

O quadro abaixo resume as principais polarizações proposta por Paul Ricoeur.

Quadro de pares oposicionais fundamentais:

Reflexividade	Mundanidade
Memória	Hábito
Busca (recordação)	Evocação (lembança)

Podemos associar à primeira coluna o caráter de ação voluntária, da condição ativa do agente da memória em que sua interioridade tem relevância na construção dos significados. À segunda coluna estão relacionadas as noções de afecção e de passividade do agente para quem a exterioridade tem relevância. Cabe agora, à maneira de um sobrevôo, conhecer a operacionalização destes conceitos segundo Ricoeur.

Ao lado de todos os filósofos socráticos, Ricoeur designa a recordação como busca. Seguindo por este caminho, descobrimos que Bergson faz ainda a distinção entre “recordação laboriosa” e a “recordação instantânea”, “podendo a recordação instantânea ser considerada como o grau zero da busca e a recordação laboriosa, como sua forma expressa” (RICOEUR, 2007, p. 46). Há inclusive uma dimensão valorativa na formulação bergsoniana acerca do

trabalho intelectual que propõe o ato de reprodução associado ao uso irrefletido da memória como sendo mais “fácil” do que a construção intelectual realizada com base na recordação, que entendemos como já articulada ao uso da imaginação. Assim, Ricoeur segue com Bergson para tratar do “modo de travessia dos planos de consciência, de ‘descida do esquema para a imagem’” (RICOEUR, 2007, p. 47).

Este movimento em direção à construção imagética torna-se mais complexo devido à combinação das dimensões intelectual e afetiva. Isto faz com que o esquecimento seja tão importante quanto o ato de lembrar. Todavia, instaura-se o paradoxo da inexecutabilidade do esquecimento voluntário já que, para forçar-se ao mesmo, incorremos em sua recordação. Em síntese, a questão que se coloca é: “como falar do esquecimento senão sob o signo da lembrança do esquecimento, tal como o autorizam e caucionam o retorno e o reconhecimento da ‘coisa’ esquecida?” (RICOEUR, 2007, p. 48). Essa construção imagética, em que a memória seletiva vai atuar em termos de lembrança/esquecimento, traz em seu cerne a relação entre o tempo presente (no caso da literatura o contexto da narração) e o passado. Nesta relação estão envolvidas as noções temporais de duração e continuidade que se dão entre um acontecimento originário, sua retenção e sua rememoração no tempo presente. Contudo, o início não residiria no passado do suposto instante original, mas sim no presente, a partir do qual as retenções se sucedem num modelo de “escoamento” em que, segundo Ricoeur, a imagem da cauda do cometa configura uma eficiente síntese husserliana deste processo:

É como começo que o presente faz sentido e que a duração traz modificação: “enquanto surge sempre um novo presente, o presente se torna um passado e, assim, toda a continuidade do escoamento dos passados do ponto precedente ‘vai caindo’ uniformemente nas profundezas do passado” (HUSSERL apud RICOEUR, 2007, p. 51).

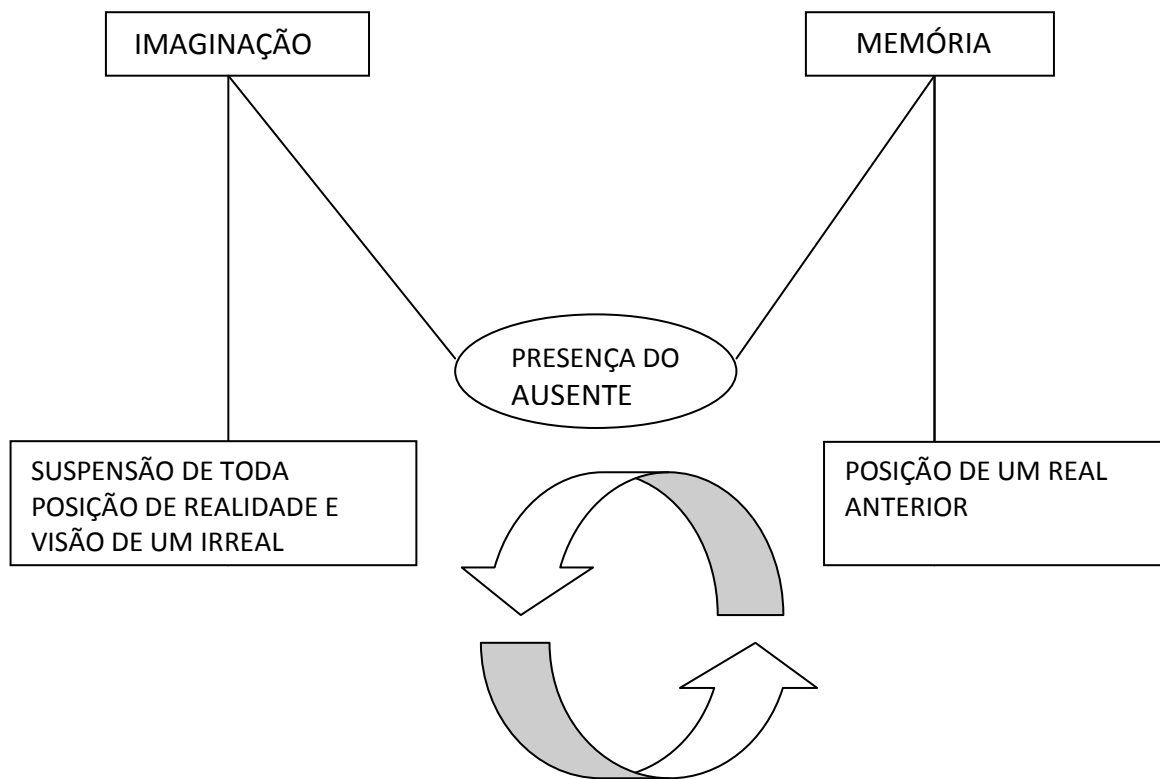
Cabe, no entanto, lembrar o quanto esse distanciamento entre o evento propriamente dito e sua rememoração implica sucessivos processos de figuração e refiguração por imagem que resultam em novas e sucessivas retenções. Existe assim, segundo Ricoeur, uma polaridade entre lembrança primária e lembrança secundária e entre retenção e reprodução. Se na lembrança primária

A retenção estava presa à percepção do momento, [...] é a essa modalidade da lembrança secundária que se podem aplicar as distinções propostas ademais entre evocação espontânea e evocação laboriosa. [...] O essencial é que o objeto temporal reproduzido não tenha mais, por assim dizer, pé na percepção. Ele se desprende. É realmente passado. E, contudo, ele se encadeia, faz sequência com o presente e sua cauda de cometa (RICOEUR, 2007, p. 44).

O que se coloca, de fato, é a questão da condição da memória enquanto constructo, assim como acontece com a própria história. As palavras de Jacques Le Goff ratificam esta afirmação:

[...] o objeto da história é bem este sentido difuso do passado, que reconhece nas produções do imaginário uma das principais expressões da realidade histórica e nomeadamente da sua maneira de reagir perante o passado. [...] O mesmo acontece com a memória. Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um de seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica. (LE GOFF, 1996, p. 49).

Neste sentido, por ser impossível a recriação ontológica do real, entende-se que a memória é sempre recriação imagética, pela atuação da imaginação sobre a rememoração. O quadro a seguir apresenta, em síntese, a relação entre imaginação e memória, conforme a formulação de Ricoeur:



(LINHAS DE TRANSFERÊNCIA)

É na investigação sobre estas linhas de transferência entre as diferentes manifestações da “presença do ausente” (RICOEUR, 2007, p. 56), constituindo um traço comum entre memória e imaginação, que vamos encontrar um lugar de destaque na urdidura narrativa de Lobo Antunes, em seu desdobramento em inúmeras imagens resultantes das analogias,

comparações e metáforas tecidas sobre registros de memória, tão características do autor, e comprováveis logo nas primeiras palavras do romance:

Do que eu mais gostava no Jardim Zoológico era do ringue de patinação sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fins de rebuçado na concha da língua. Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer, mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos [...] (ANTUNES, 2003, p. 7).

Do excerto acima, percebe-se o quanto o espaço da memória, expresso no relato de uma cena da infância, é enriquecido, por exemplo, com as imagens metafóricas das “vozes tão de gaze”, ou dos “bichos serem mais bichos”, além do sinestésico manifesto na construção metonímica “fins de rebuçado na concha da língua”. Estes procedimentos de escrita, portanto, exploram mais do que sinestesias, metáforas e metonímias, segundo Maria Alzira Seixo:

A significação em Lobo Antunes se não processa apenas em termos metafóricos, mas procede, de modo por vezes mais notório, por transposições de sentido da ordem da contiguidade, que ligam continentes diferentes da materialidade sensível que o cerca, e por isso suscita uma sensibilidade criadora que combina, na ficção, metáfora e metonímia, ambas convergindo para a expressão do sentir do indivíduo no espaço e no tempo (SEIXO, 2010, p. 50).

A indissociabilidade entre memória e imaginação aqui não só se confirma, mas revela-se terreno fértil e lavrado por António Lobo Antunes. É neste ato de a lembrança se tornar imagem, e da imaginação insinuar possíveis e desejadas memórias, com fortes demonstrações de lirismo, que podemos encontrar um dos pontos que garantem a originalidade da escrita loboantuniana, como se nota em: “Talvez que, palpando-me, me descubra de repente unicórnio, a abraça, e você agite os braços espantados de borboleta cravada em alfinete, pastosa de ternura” (ANTUNES, 2003, p. 10). Ou ainda nas contruções com forte pendor surrealista encontradas na página inicial de *Fado Alexandrino*, “em que os **semáforos boiavam** ao acaso, suspensos na neblina como **frutos de luz**”[...]. Um pelotão de cadetes passou a correr, quase junto a eles, **mastigando o cascalho** da parada com as **mandíbulas das botas** enormes” (ANTUNES, 2002, p. 11, grifo nosso).

Talvez seja de grande valia empreendermos um pouco mais de tempo no entendimento deste aparato conceitual. Se, para compreender da maneira mais clara possível o alcance dos conceitos de memória e imaginação, precisamos, com Ricoeur, realizar a sua

divisão, é igualmente importante que se perceba a forma com que, em Lobo Antunes, estes mesmos conceitos se fundem de modo complexo: “À memória que repete, opõe-se a memória que imagina: ‘Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo’” (BERGSON apud RICOEUR, 2007, p. 44). Reside nesta dupla face da memória em que se relacionam repetição e imaginação o alcance, muitas vezes onírico, que corre em paralelo à narração de um real vivido e ficcionado que irá se desenvolver em obras posteriores, como ocorre no trecho abaixo de *Os cus de Judas*, cuja imagem será explorada extensivamente no romance *Explicação dos Pássaros* (1981):

Há quanto tempo de facto não consigo dormir? Se fecho os olhos, uma rumorosa constelação de pombos levanta voo dos telhados das minhas pálpebras descidas, vermelhas de conjuntivite e de cansaço, e a agitação das suas asas prolonga-se nos meus braços em tremuras hepáticas. (ANTUNES, 1979, p.80).

Na narrativa loboantuniana, a evocação laboriosa das sucessivas retenções de sua experiência de guerra culmina na construção de imagens que extrapolam os já mencionados limites do testemunho, desdobrando-se em personagens cujo universo, descrito de forma a se explorar todo o horizonte da enunciação, apresenta-se como herdeiro das vanguardas modernistas. Neste sentido, seu distanciamento em relação ao evento originário se efetiva não pela reprodução do mesmo, mas através de uma intensa e inventiva figuração por imagens que transcendem o real. Este, na condição de lugar de origem de todas as formas de retenção, só é perceptível a partir de um corpo, cujos sentidos vão construir a chamada memória corporal, algo de fundamental importância para o testemunho.

É importante lembrar que a memória corporal, segundo Ricoeur, se redistribui ao logo do eixo “corpo habitual/corpo dos acontecimentos” (RICOEUR, 2007, p. 57).

A memória corporal pode ser ‘agida’ como todas as outras modalidades de hábito [...]. Ela varia segundo todas as variantes do sentimento de familiaridade ou de estranheza. Mas as provações, as doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los. (RICOEUR, 2007, p. 57).

Contudo, faz-se igualmente importante reconhecer que a memória corporal provém de um corpo que habita diferentes espaços e tempos. Estabelecendo uma conexão inexorável entre memória corporal e a memória dos lugares, pode-se afirmar que “É na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. [...] E não é

por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar.” (RICOEUR, 2007, p. 57).

Na obra *Os cus de Judas* verifica-se uma narrativa em que a memória corporal, com a ênfase dada à dimensão sensorial, na interação que se estabelece entre corpos, espaços e objetos, é fundamental e apresenta uma forte relação com os lugares. Estes são apresentados de maneira bastante contrastante no que se refere aos poucos lugares mencionados no presente da narrativa – o bar, o caminho pra casa e o apartamento do narrador-personagem, - e os muitos lugares mencionados no “diálogo” - os lugares da infância como a casa das tias, o zoológico, as diversas cidades portuguesas onde os combatentes se encontravam aquartelados, o navio a caminho da África, os bairros de Luanda e os vários pontos de combate em território africano. Se “datação e localização constituem fenômenos solidários que comprovam o elo inseparável entre a problemática do tempo e do espaço” (RICOEUR, 2007, p. 58), na obra de Lobo Antunes é nitidamente na memória que, em todas as suas diversas manifestações, multiplicam-se tempos e espaços narrativos. Percepção ratificada pelas palavras de Maria Alzira Seixo, “Pois o lugar, na ficção de Lobo Antunes, não sendo limitado nem circunscrito com precisão, apresenta porém traços vincados, que se repetem de modo incisivo, a figurarem não tanto uma inalterabilidade das coisas como o poder da memória que os captou” (SEIXO, 2010, p. 51).

Lembramos que, nos romances de Lobo Antunes, a memória, enquanto afecção, pode ser associada com mais segurança ao trauma do que simplesmente ao ato de recordar. Da mesma forma, com base em Ricoeur, a memória está associada à paixão, algo que amplia a pertinência da sua associação com a noção de trauma. Relação esta também trazida em seu livro na forma de dois pares conceituais: “memória-paixão e recordação-ação” (RICOEUR, 2007, p. 37). Neste sentido, ao associarmos a evocação à noção de memória-paixão, podemos entender o trauma como uma evocação espontânea, marcada pela obsessão, nas suas palavras: “nos casos de irrupção obsessiva [...] a evocação já não é simplesmente sentida (*pathos*), mas sofrida.” (RICOEUR, 2007, p. 55), como no excerto do romance:

O pelotão que saía à noite para proteger o quartel, alapado nas matas rasas que cresciam, amarelentas, na areia, torcidas de anemia, aproximava-se no escuro, passava sob a lâmpada coberta de um *abat-jour* de insectos, dispersava-se sem ruídos nas cabanas das casernas, onde a profundidade do sono se media pela intensidade do cheiro dos corpos, amontoado ao acaso como nas fossas de Auschwitz, e eu perguntava ao capitão O que fizeram do meu povo, O que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três fieiras de arame farpado numa terra que não nos pertence, a morrer de paludismo e de balas cujo percurso silvado se aparenta a um nervo de *nylon* que vibra, alimentados por colunas aleatórias cuja

chegada depende de constantes acidentes de percurso, de emboscadas e de minas, lutando contra um inimigo invisível, contra os dias que se não sucedem e infinitamente se alongam, contra a saudade, a indignação e o remorso, contra a espessura das trevas opacas tal um véu de luto, e que puxo para cima da cabeça a fim de dormir, como na infância utilizava a batinha do lençol para me defender das pupilas de fósforo azul dos meus fantasmas. (ANTUNES, 2003, p. 67)

Como podemos perceber, o recurso da descrição com alcance praticamente cinematográfico, explorado à exaustão pelo autor ao longo da obra, é enriquecido pelo registro autobiográfico expresso pelo narrador-personagem, cuja intensidade podemos compreender também com as palavras de Ricoeur:

Lembro-me de ter gozado e sofrido em minha carne, neste ou naquele período da minha vida passada; lembro-me de ter, por muito tempo, morado naquela casa daquela cidade, de ter viajado para aquela parte do mundo, e é daqui que eu evoco todos esses láis onde eu estava. [...]. Como a testemunha numa investigação policial, posso dizer sobre tais lugares que “eu estava lá”. (RICOEUR, 2007: p. 57).

Se relacionarmos o supracitado à discussão sobre a literatura de testemunho, podemos pensar que a fala se refere ao posicionamento testemunhal do *superstes*, como testemunha primária, aquela que vivencia o fato narrado. Neste sentido, Seligman-Silva afirma que a testemunha se apresenta afetada por um elemento subjetivo (encontrar-se sob o efeito de um trauma) e por um elemento objetivo que é o alcance da catástrofe geradora desse trauma, e que isso a faz incapaz de “dar conta do vivido” (SELIGMAN-SILVA, 2001, p. 123). Este registro da impossibilidade de superação do trauma se faz presente na tessitura de Lobo Antunes, mas, diferentemente do que podemos dizer da literatura de testemunho propriamente dita - na qual as intenções de evitar o esquecimento da injustiça e de se fazer denúncia constituem sua razão de ser - , o trauma é elemento constitutivo do substrato autobiográfico e exige uma intensa exploração da imaginação para a construção do universo simbólico. Usando mais uma vez as palavras de Seligmann-Silva:

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. *Et pour cause*, se dermos uma pequena olhada na história da literatura e das artes, veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. Da *Ilíada* a *Os sertões*, de *Édipo Rei* à *Guernica* (1937), de *Hamlet* ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho (tentativa) de introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.150)

As palavras supracitadas são conclusivas acerca da relação entre imaginação e memória, conforme viemos desenvolvendo até aqui, e justificam a frequência com que a questão do trauma é chamada ao longo deste trabalho. O romance de Lobo Antunes em questão insere-se nesta categoria de obras literárias que, principalmente no caso de Portugal, tem prestado um serviço “à humanidade e sus complexos traumáticos.”

3 IDENTIDADE(S) E ASPECTOS DO PÓS-MODERNO E DO PÓS-COLONIAL

Resta-nos, agora, a partir do que propusemos no início, estender um pouco mais como o romance pode ser lido à luz das discussões sobre a pós-modernidade, pós-modernismo e pós-colonialismo. Para tanto, cabe investir também alguns parágrafos no esclarecimento destes conceitos. Ana Paula Arnaut, no livro *Post-modernismo no romance português contemporâneo* (2002) chama a atenção para o uso indiscriminado destes termos. Na sua perspectiva, o pós-modernismo enquanto paradigma das artes, faz parte das novas formas de organização social e de uma nova visão de mundo, compreendidas pela pós-modernidade: “Propomos que o termo post-modernidade se reporte a um contexto social abrangente, ao qual podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário” (ARNAUT, 2002, p. 67). Além desta distinção, Arnaut destaca o quão impossível é chegarmos a um consenso internacional sobre o termo pós-modernismo, contudo, usa as palavras de Fredric Jameson na afirmação de que “o Post-Modernismo é um termo que não podemos deixar de usar” (ARNAUT, 2002, p. 13).

Parece-nos seguro afirmar que António Lobo Antunes tem um escrita na qual se destaca “o primado da enunciação” (CORDEIRO, 1997, p. 120), para usar as palavras de Cristina Robalo Cordeiro, referindo-se ao laborioso trabalho com a palavra, mas que infundáveis acordes de desencanto, desapontamento e angústia, compõem, como já foi dito, sua dissonante sinfonia de uma realidade de incertezas que marcam o mundo contemporâneo e se tornam paradigma para os artistas pós-modernistas que atuam num campo em que são incorporadas a era da suspeita, para usarmos a expressão de Sarraute (1956), a diluição das grandes narrativas, conforme propõe Jean-François Lyotard (2002), uma percepção esquizofrênica do tempo, segundo Fredric Jameson (1985), ou de um mal-estar próprio de um mundo líquido, segundo Bauman (2000). Contudo, entendemos que um caminho foi percorrido para que chegássemos a esta condição pós-moderna que justifica o uso deste polêmico prefixo e que merece atenção no presente estudo. Usando as palavras de Maria Lúcia Outeiro Fernandes,

Herdeira da tradição iluminista, a arte moderna criou um sistema de cânones que poderiam ser identificados pelo crítico na própria obra. A confiança na razão possibilitava essa atuação normativa. E sustentava o compromisso do artista, sua busca de verdade. As perspectivas pós-modernas, na arte contemporânea, traduzem justamente o desconforto dos artistas em relação aos compromissos estéticos e ideológicos da modernidade. O esvaziamento

dos conceitos de verdade, realidade, essência e utopia contribui para o surgimento de outras formas de construção do saber e de relação entre arte e vida. (FERNANDES, 2011, p. 26).

Estas novas formas têm, segundo Ana Paula Arnaut (2002), um alcance epistemológico e ontológico:

aceita-se e convive-se com a impossibilidade de fugir do caos e da anarquia, rejeitam-se os grandes discursos e qualquer tipo de autoridade. [...] Esta condição é caracterizada por uma radical crise epistemológica e ontológica que é, afinal, uma crise de legitimação, respeitante ao facto de as grandes narrativas e metanarrativas que organizavam a sociedade burguesa das Luzes entrarem em desuso. (ARNAUT, 2002, p. 51)

Contudo, voltando nossa atenção para o período anterior ao pós-modernismo, entendendo-o como desdobramento dos acontecimentos que marcam o século XX, Cordeiro (1997) lembra acerca do *Nouveau Roman*, forte referência para o romance português contemporâneo, que seus autores, a despeito da ruptura que realizaram com seus antecessores, viam-se como desbravadores de um caminho iniciado por Edgar Allan Poe, James Joyce, Franz Kafka e outros autores que trouxeram novos sentidos ao termo romance. Isto corrobora a noção, desenvolvida por algumas vertentes dos estudos do pós-modernismo na literatura, de uma continuidade acompanhada de transformação e não de ruptura entre modernismo e pós-modernismo. Perspectiva esta adotada também por Ana Paula Arnaut (2002) em consonância com a proposta de Matei Calinescu (1987) de se pensar a pós-modernidade como uma das faces da modernidade, tendo aquela, apesar disso, uma fisionomia própria:

De qualquer modo, este pluralismo postmoderno claramente se distingue do modernismo. Diga-se, contudo, que esta distinção periodológica não implica, por si só, a ideia minimalista de ruptura; com efeito, para Calinescu, o termo postmodernismo sugere simultaneamente inovação e renovação, reacção contra e continuação do modernismo, até porque, [...], não se verificam transições bruscas entre epistemas. (ARNAUT, 2002, p. 57)

Ou seja, por mais que elejamos alguns momentos ou obras como referências de mudança de paradigmas, as transformações estéticas não se dão aos saltos. Esses autores, ao problematizarem e desafiar as fronteiras do gênero, “não testemunham a fraqueza de um gênero moribundo, mas estimulam um acto de contestação que o revivifica” (CORDEIRO, 1997, p. 113). Se quisermos pensar como se configura uma poética e uma estética própria à literatura contemporânea, faz-se necessário concordar com as palavras de Cordeiro quando diz que

Esta tentacular teia de modelos e de influências [...] é bem o reflexo de um lento processo de evolução: do primado de uma universalidade ordenada, da ideia, postulada pela ciência e filosofia positivistas do século XIX, da unidade fundamental do ser e do mundo à instauração definitiva dos conceitos de probabilidade, de relatividade e de indeterminação, utilizados para traduzir o cepticismo quanto à possibilidade de uma visão segura do real. Tal percurso revela a perplexidade face a um mundo em mudança e exprime, na consciência da dispersão e segundo o modo fragmentário, a dificuldade em dominar a diversidade e instabilidade crescente das coisas. (CORDEIRO, 1997, p. 116)

Todas as características supramencionadas são constitutivas da tessitura loboantuniana que também apresenta, falando-se especificamente do romance português contemporâneo, uma forte tendência experimentalista combinada com a valorização das formas do conteúdo e de seu diálogo com a história de Portugal. Na escrita de Lobo Antunes podemos perceber com clareza o quanto “os processos clássicos da criação e montagem ficcionais são substituídos pelos que conferem relevo à exploração da palavra, à valorização da escrita e à supremacia do particular e do subjetivo. [...] o romance já não reproduz o mundo, **cria** seu próprio mundo. (CORDEIRO, 1997, p. 120, grifo da autora).

Maria Lúcia Outeiro Fernandes, no seu estudo sobre a obra ficcional de Roberto Drummond, lembra o quanto uma série de deslocamentos sofridos por instâncias e categorias narrativas vão desestabilizar as noções de sujeito e de imaginação no que se refere à pós-modernidade:

O descentramento do sujeito, as novas concepções de linguagem, a estetização e ficcionalização da realidade, a suspeita em relação ao progresso linear da história, o senso de pluralismo da cultura contemporânea são alguns pressupostos teóricos que fundamentam a ideia de morte da imaginação como fonte de criação original (FERNANDES, 2011, p. 99).

Apesar de dialogar com toda esta realidade caracterizada pela diluição dos papéis e da radical transformação de sentido ocorrida, por exemplo, com o próprio termo romance, António Lobo Antunes personifica a própria condição paradoxal da relação entre modernidade e pós-modernidade ao trabalhar de maneira lapidar desde o nível elementar da palavra até o nível discursivo, mas participando ao mesmo tempo deste movimento de descentramento do sujeito no qual a figura do autor se vê destronada e permeada por agentes externos. Assim,

Numa realidade inteiramente mediatizada pelos meios de comunicação e pela estetização, em que as pessoas têm a sensação de viver um eterno

presente, tornou-se problemático distinguir o real do imaginário, como também determinar o que é original e o que é novo. [...] ficou muito complicado também saber quem produz ou controla as imagens que condicionam nossa consciência (FERNANDES, 2011, p. 100).

Parece plausível afirmar que exatamente esta problemática distinção entre real e imaginário é o que permite situar Lobo Antunes no labiríntico terreno pós-modernista. Sua obra contribui para a percepção de que

é de outra índole a função cultural protagonizada pela arte. As suas características primaciais estendem-se agora pelo domínio do pastiche e pelas noções de esquizofrenia e de sujeito esquizóide (de Lacan e de Deleuze), com as óbvias consequências no que concerne à consumação de uma outra experiência no tempo e no espaço. (ARNAUT, 2002, p. 56).

O sujeito esquizóide que encontramos no narrador-personagem de *Os cus de Judas* participa, paradoxalmente, de uma estrutura cuidadosa e planejada pelo seu autor, que propõe uma outra experiência de tempo e espaço. Além disso, sua narrativa converge com a perspectiva de um mundo no qual “o niilismo consumado é nossa única chance” (VATTIMO, 1996, p. 5). Sua literatura, tanto no que se refere aos seus temas recorrentes quanto às desafiadoras estruturas narrativas, parece convergir com a noção de uma existência atual pós-histórica que Vattimo (1996), apoiando-se em Nietzsche e Heidegger, apresenta. Na perspectiva do filósofo italiano, o caráter supérfluo dos valores que conduzem as relações e que culminam na “consumação do valor de uso no valor de troca” (VATTIMO, 1996, p. 6), somados ao descentramento do homem, apresentam o niilismo enquanto paradigma da pós-modernidade. Não podemos mais nos pautar na ideia de história enquanto progresso nem teleologia, nem ao menos supor uma reapropriação da mesma por parte do homem. Vattimo afirma: “Reapropriamo-nos do sentido da história contanto que aceitemos que ela não tem sentido de peso e peremptoriedade metafísica e teleológica” (VATTIMO, 1996, p. 15). Nas páginas do romance de António Lobo Antunes encontramos este movimento de “‘abandonar o ser como fundamento’, para ‘saltar’ em seu ‘abismo’” (VATTIMO, 1996, p. 15), como exemplifica o trecho abaixo:

Desculpe-me falar-lhe assim mas acho-me tão farto de me sentir sozinho, tão farto da trágica farsa ridícula da minha vida, do bife raspado do *snack* e da mulher a dias que me rouba nas horas e no pó da máquina, que às vezes, sabe como é, me vêm ganas de afastar de mim a aflita desordem de que enojadamente me alimento, como certos bichos do lixo em que moram, e assobiar para o espelho um contentamento sem mancha. Apetece-me vomitar na sanita o desconforto da morte diária que carrego comigo como uma pedra de ácido no estômago, se me ramifica nas veias e me desliza nos membros

um fluir oleado de terror, tornar, penteado e saudável, à linha de partida onde um círculo de rostos compassivos e afáveis me espera, a família, os irmãos, os amigos, as filhas, os desconhecidos que aguardam de mim o que, por timidez ou vaidade, lhes não soube dar, e oferecer-lhes a lucidez sem ressentimento e o calor desprovido de cinismo de que até agora nunca fui capaz (ANTUNES, 2003, p. 224-25).

São palavras essencialmente contruídas com a marca de um niilismo axial na escrita loboantuniana. Se lidas à luz do que diz Gianni Vattimo, tais palavras corroboram a noção de que, num mundo cada vez mais destituído de sentido, “a obra de arte tem uma função de fundação e constituição das linhas que definem um mundo histórico” (VATTIMO, 1996, p. 51-52). Isto faz com que excertos do trecho citado acima como “trágica farsa ridícula da minha vida”, ou “aflita desordem de que enojadamente me alimento”, ou ainda “desconforto da morte diária que carrego comigo”, acompanhados de um desejo de se ter uma “lucidez sem ressentimento” ou um “calor desprovido de cinismo” sejam sinais de uma “ontologia do declínio” (VATTIMO, 1996, p. 55) ou “ontologia fraca” (VATTIMO, 1996, p. 82), vinculadas por ele à pós-modernidade.

Com a complexificação dos fenômenos relacionados à questão da identidade, com a crise do humanismo que atravessou o século XX e com o “desarraigamento do homem dos vínculos tradicionais” (VATTIMO, 1996, p. 23), o indivíduo pós-moderno, de uma “percepção distraída” tem, na interioridade, uma alternativa existencial. Tema de que trataremos mais adiante. Tal alternativa tem, segundo o filósofo italiano, a marca do niilismo, consequência da constatação do fim da metafísica e da história pensadas enquanto teleologia e superação. Vattimo diz:

Enquanto o homem e o ser forem pensados, metafisicamente, platonicamente, em termos de estruturas estáveis, que impõem ao pensamento e à existência a tarefa de “fundar-se”, de estabelecer-se (com a lógica, com a ética) no domínio do não-deveniente, refletindo-se em toda uma mitificação das estruturas fortes em qualquer campo da experiência, não será possível ao pensamento viver positivamente aquela verdadeira idade pós-metafísica que é a pós-modernidade. (VATTIMO, 2002, p. XVIII)

Vattimo define ainda: “Niilismo significa [...] a situação em que o homem rola do centro para X” (p. 4). É inevitável ligarmos tal definição à noção de “descentramento do sujeito” de Stuart Hall que está no cerne da identidade cultural pós-moderna e que aqui nos ajuda a entender também a sua relação com o pensamento pós-colonial. *N’Os cus de Judas*, esta percepção e denúncia de que, “quem administra a história são os vencedores” (VATTIMO, 2002, p. XV) mostra como o tema da experiência colonial vai redefinir a construção da subjetividade. Resumidamente, o que se percebe é uma inexorável ligação entre

o fim da metafísica, da história enquanto “fundação” e o ocaso da arte. Contudo, isso não significa que não há mais construção de subjetividades, mas que elas se dão num outro nível em que a dimensão retórica e estética ganha relevância.

Matei Calinescu apresenta, em parágrafo bastante esclareedor, conceitos que estão na base do pensamento pós-moderno de Gianni Vattimo, que vão encontrar suas raízes em Heidegger e Nietzsche:

Neither Heidegger nor Gadamer uses the term *postmodern*, but many of the current philosophical discussions of postmodernity refer to their thought as a source and frequently go back to Nietzsche, whose impact on Heidegger is well known. Little wonder then that, in the United States and elsewhere, Heidegger is occasionally seen as the “first postmodern”. To illustrate this position, I will briefly mention the Italian philosopher Gianni Vattimo, who, through his commentaries on Nietzsche and Heidegger, has initiated a lively debate on the “end of modernity” in Italy. Philosophically, according to Vattimo, the end of modernity brings about the emergence of “il pensiero debole” or “weak thought,” a typically postmodern mode of reflection that is in direct opposition to “metaphysics” or “strong thought” (a thought that is domineering, imposing, universalistic, atemporal, aggressively self-centered, intolerant in regard to whatever appears to contradict it, etc.)¹¹ (CALINESCU, 1987, p. 272)

Ler *Os cus de Judas* por este viés é situá-lo num profícuo território de reflexão estética, pensado-se esta na sua condição de área filosófica ocupada com as relações entre arte e condição humana. Tal movimento possibilita a exploração e a compreensão das imagens e recorrências temáticas e discursivas constitutivas do romance e da escrita de Lobo Antunes e sua associação à uma estética pós-modernista, em sintonia com a pós-modernidade, já que, concordando novamente com Vattimo, “se revela na obra de arte, mais do que em qualquer outro produto espiritual, a verdade das épocas” (VATTIMO, 1996, p. 52).

O grande desafio posto pela pós-modernidade, como viemos desenvolvendo até aqui, reside no convite a despir-se de noções como essência, fundamento, linearidade, pertencimento e assumir as noções de pluralidade, desconstrução e transitoriedade. Noções

¹¹ Nem Heidegger nem Gadamer usam o termo pós-moderno, mas muitas das discussões filosóficas em curso referem ao seu pensamento como fonte e frequentemente remontam a Nietzsche, cujo impacto em Heidegger é bem conhecido. Não é de se admirar que nos Estados Unidos e fora, Heidegger é ocasionalmente visto como o “primeiro pós-moderno”. Para ilustrar esta posição, eu vou mencionar brevemente o filósofo italiano Gianni Vattimo, que, através de seus comentários sobre Nietzsche e Heidegger, iniciou um vigoroso debate sobre o “fim da modernidade” na Itália. Filosoficamente, de acordo com Vattimo, o fim da modernidade traz consigo a emergência do “pensiero debole” ou “pensamento fraco”, um modo tipicamente pós-moderno de reflexão que está em oposição direta à “metafísica” ou “pensamento forte” (um pensamento que é autoritário, impositivo, universalista, atemporal, agressivamente auto-centrado, intolerante a respeito de qualquer coisa que o contradiga). (CALINESCU, 1987, p. 272, tradução nossa).

estas que habitam tanto o mundo das manifestações artísticas quanto o mundo fora delas. Por fim, concordamos com Ana Paula Arnaut quando diz: “a verdade é que, em última instância, haverá sempre que deixar em aberto a ideia clara de que são vários os fios de Ariadne que facultam a re-visitação deste labirinto onde o político e o social se misturam com o literário e o cultural” (ARNAUT, 2002, p. 62).

Esta atitude, ao mesmo tempo humilde e ousada, de se reconhecer a complexidade e a incompletude labirínticas dos elementos que caracterizam o pós-moderno é o que permite, com Ana Paula Arnaut, afirmar que há, nos diferentes pós-modernismos, divergências acerca da continuidade ou ruptura com preceitos modernistas e que sua apreensão divide-se entre “encantamentos” e “desencantamentos” – não à toa, termos que dão nome a duas subdivisões do primeiro capítulo de sua obra aqui utilizada.

Tal perspectiva teórica fornece eixos para o estudo da literatura de António Lobo Antunes quando, por exemplo, ruptura e a continuidade se entrelaçam numa preocupação minuciosa com a forma e com a estrutura que resulta, paradoxalmente, num efeito fragmentário, caótico e perturbador, capaz de constituir um registro de um período histórico, negligenciado pela história oficial, e que revela, nas narrativas que tematizaram a guerra e seu retorno, a forma com que se articulam as dimensões psicanalíticas e discursivas na construção de um novo e *ressignificado* conceito de identidade.

Segundo Stuart Hall (2000), sob a óptica dos estudos culturais e pós-coloniais, a questão identitária não pode mais ser pensada como algo estável, essencial, unificado, mas sim na sua dimensão relacional, múltipla e mutável. Em diálogo com o pensamento foucaultiano, Stuart Hall, ao afirmar que “as identidades são narrativas do eu” (HALL, 2000, p. 109), avulta a importância dos discursos na construção da subjetividade, ainda que não se possa desprezar a dimensão psicológica desta construção. Em suas palavras: “Resta-nos buscar compreensões tanto no repertório discursivo quanto no psicanalítico, sem nos limitarmos a nenhum deles” (HALL, 2000, p. 105). Encontramos, nesta proposição, o ponto de convergência que ora consideramos fundamental para uma leitura mais aprofundada do romance em questão: se a identidade no sentido de uma identidade nacional (político-social) está profundamente ligada aos discursos de (e sobre) si e da nação, a identidade individual, no sentido da construção da subjetividade, está profundamente relacionada com a dimensão psicológica, no caso do romance *Os cus de Judas*, fortemente afetada pelo trauma. O que fortalece o significado do “trauma histórico” conforme apresentado anteriormente, com base no texto de Amy Elias.

Contudo, é importante salientar, nem mesmo este trauma histórico estabelece uma identidade fixa e essencial:

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional, [...]. Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo dos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2000, p. 108).

O sociólogo jamaicano vê a noção de uma identidade única e homogênea como algo antinatural. Em seu consagrado texto, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), no qual distingue três tipos de sujeito, o do Iluminismo, o moderno e o pós-moderno, Hall esclarece o quanto a identidade emerge em situações de conflito, ou seja, trata-se, antes de tudo, de uma posição e não de uma condição: “As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2000, p.112). Pensando-se nestas posições, em que se constroem, se sofrem, se reproduzem ou se atacam diferentes discursos, “em suma, o que fica é a exigência de se pensar essa relação do sujeito com as formações discursivas como uma articulação. (HALL, 2000, p. 126). Destarte, faz-se mister a investigação de como a identidade se manifesta, através do narrador-personagem, em seus “testemunhos de ficção” (COUTINHO, 2004, p. 10) frente à situação gerada pela experiência da Guerra Colonial.

O rico estudo de Margarida Calafate Ribeiro (2004) explora, em várias frentes, o sentido da Guerra Colonial como elemento fundamental, ainda que resultado de um processo de decadência imperial, na mudança de paradigmas na questão da identidade portuguesa. Considerando os conflitos em África e os relatos que de lá chegavam à metrópole, Ribeiro explica o caráter processual de transformação das mentalidades e dos discursos que passavam da defesa e afirmação da nação enquanto império e de suas colônias para a percepção de sua inviabilidade e absurdo, para o que muito contribuiu a produção literária.

São eleitos como *corpus* de seu estudo textos e autores que configuram “narrativas de regresso”, deslocando as noções de centro e periferia, constitutivas do imaginário de uma nação imperialista, mantida de pé graças a um modelo identitário que se alimenta do passado ou, mais precisamente, do uso oficial de um passado mítico, a fim de legitimar suas ações despóticas.

Neste sentido, é preciso considerar, junto com a autora, a existência de duas vertentes na literatura referente à Guerra Colonial, cujo 25 de abril constitui o ápice da transição. Assim, basicamente, pode-se dizer que a primeira vertente procurava reforçar o discurso oficial do império português “que pretendia reinventar um mito” (RIBEIRO, 2004, p. 188), enquanto a segunda se esforçava por denunciar as atrocidades e o absurdo da guerra, daquilo que só poderia ser interpretada como “uma epopeia ao contrário” (RIBEIRO, 2004, p. 200). Esta última era constituída de:

textos escritos na sua maioria por metropolitanos que foram para a África combater na Guerra Colonial e de lá enviaram as notícias do bloqueio africano, deslocando o centro da nação imperial, que eles próprios representavam, para a periferia imperial, tornando assim o império e a experiência nele vivida, numa referência que transforma o olhar sobre Portugal. (RIBEIRO, 2004, p. 202).

Vê-se, assim, que as posições de centro e periferia sofrem, com a guerra, uma inelutável transformação. A Guerra Colonial integra, em si mesma, “uma estrutura descentrada da normalidade geográfica, social e política” (RIBEIRO, 2004, p. 203), cujas consequências, tratadas até aqui na sua relevância traumática, atingem uma juventude compulsoriamente marginalizada, da qual despontam vozes literárias inseridas num esforço que Ribeiro chamou de “*writing back to the centre*” e que apresentam “um epitáfio a uma nação exaurida na perseguição de uma imagem imperial” (RIBEIRO, 2004, p. 203).

Trata-se portanto de textos ex-cêntricos na medida em que não só não subscreviam as visões do centro, como interrogavam e punham em causa, a partir da experiência vivida na periferia imperial. É nessa linha que os defini como *writing back to the centre*. (RIBEIRO, 2004, p. 204).

A consciência do absurdo da guerra e sua disseminação na metrópole minavam, já antes da revolução, as forças dos discursos que tentavam manter viva a imagem do império e acabou por comprometer a própria identidade de Portugal enquanto nação. Margarida Calafate focaliza três nomes que participam deste *writing back*, que podem ser vistos como pioneiros destes “textos-denúncia”, ou “narrativas-testemunho” dos quais, posteriormente viria a fazer parte os romances de António Lobo Antunes. São eles Fernando Assis Pacheco, Manuel Alegre e João Bação Leal. Autores que, por meio de cartas e poemas, registravam e difundiam uma realidade de guerra cuja evidenciação não foi estimulada nem mesmo depois da revolução pelos órgãos e pela história oficiais.

É interessante notar, inclusive, as semelhanças entre as características narrativas e temáticas apontadas por Ribeiro na obra de Assis Pacheco, *Catalabanza, Quilolo e Volta* (1972) e a obra de Lobo Antunes ora estudada. O comentário a seguir, sobre a obra de Fernando Assis Pacheco, poderia, pela perspectiva narrativa e pela estrutura testemunhal em forma de um diálogo, tranquilamente ter sido feito sobre a obra *Os cus de Judas*:

[...] pode ser lido como uma longa conversa-testemunho [...], sobre o que era aquela guerra, a sua falta de virtude e heroísmo e o estado em que deixava os homens. O tom coloquial, [...] a presença de 2ª pessoa ao longo do tecido textual [atentemos para as marcas de oralidade ao longo do texto de Lobo Antunes] e mesmo a explícita intervenção interrogativa de uma segunda pessoa ao longo de um poema reforçam esta ideia, convertendo aquilo que seria um **testemunho monologante num implícito diálogo**. (RIBEIRO, 2004, p. 212, grifo nosso).

É digna da nota também a semelhança entre os autores, em recorrerem à “passagem alternada da terceira à primeira pessoa verbal (singular e plural) e de uma semântica ligada à vivência animal que se infiltra na descrição da vida humana, convertendo assim o mundo dos homens no mundo dos cães” (RIBEIRO, 2004, p. 215). No romance *Os cus de Judas*, esta animalidade resulta em uma verdadeira estética da guerra na qual se combinam a já discutida marca do testemunho com o caráter abjeto e grotesco a expressarem uma atitude de repulsa, decepção e inconformismo com uma realidade de *Portugal como [sem] destino*, para usarmos a célebre expressão de Eduardo Lourenço, como nesta passagem do romance:

[...] em toda parte do mundo a que aportamos vamos assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de latas de conserva vazias, numa subtil combinação de escorbuto heroico e de folha de flandres ferrugenta. Sempre apoiei que se erguesse em qualquer praça adequada do País, um monumento ao escarro, escarro-busto, escarro-marechal, escarro-poeta, escarro-homem de Estado, escarro-equestre, algo que contribua, no futuro, para a perfeita definição do português: gabava-se de fornicar e escarrava. Quanto à filosofia, minha cara amiga, basta-nos o artigo de fundo de jornal, tão rico de ideias como o deserto do Gobi de esquimós. De modo que, de cérebro exaurido por raciocínios complicados, tomamos amplas ampolas bebíveis às refeições a fim de conseguir pensar. (ANTUNES, 2003, p. 25).

A problemática identitária em *Os cus de Judas* se expressa, neste sentido, em um “sujeito narrativo que desenvolve seus gestos afectivos na busca de um outro que o complete” (SEIXO, 2010, p. 21).

Alexandre Coutinho nos fala que “Lobo Antunes constrói romances onde esta deriva identitária está presente em vários níveis” (COUTINHO, 2004, p. 157). Neste sentido, a

presença do passado enquanto elemento traumático é um colete salva-vidas de algum nível de identidade que, no entanto, revela pouca eficiência neste naufrágio da impossibilidade onde se chocam marés de ressentimento, perda e morte. Toda a narrativa loboantuniana ganha contornos mais trágicos graças às distâncias oceânicas de uma realidade individualista e narcísica que condena seus personagens àquilo que Coutinho chama “uma outra impossibilidade: o contato com o outro.” (COUTINHO, 2004, p.45). Esta impossibilidade de contato com o outro revela-se, como dissemos anteriormente, não só temática, mas estrutural:

Nos romances de Lobo Antunes, esta é a representação central: a interação entre indivíduos, para além de não acontecer, é impossibilitada, desde a raiz, em função do formato dos textos – que não comportam encontros, diálogos nem tampouco um ‘típico’ narrador – e, sobretudo, em função de uma sistemática *desqualificação* das partes envolvidas numa relação: a primeira pessoa fragmentada, a terceira pessoa convertida em objeto e o *tu* em silêncio. (COUTINHO, 2004, p. 45).

No excerto abaixo de *Os cus de Judas*, no qual o narrador-personagem tem seus momentos finais com a interlocutora silenciosa, agora não mais no bar em que se encontraram, mas no seu próprio apartamento, pode-se constatar a mencionada *desqualificação*:

Deixa-me beijar-te: que criatura vai querer beijar a paródia triste do que fui, o estômago que cresce, as pernas que se afilam, o saco vazio dos testículos cobertos de longas crinas cor-de-couro? Reflectindo melhor, não apague a luz: quem sabe se esta manhã oculta dentro de si uma noite mais opaca do que todas as noites que até agora atravessei, a que vive no fundo das garrafas de uísque, das camas desfeitas e dos objectos da ausência [...] (ANTUNES, 2003, p, 228).

No mesmo capítulo de onde tiramos a citação acima, podemos constatar também um recurso de escrita do autor que reforça a noção de impossibilidade que se expressa na repetição do que Alexandre Coutinho vai chamar de “refrões” (COUTINHO, 2004, p. 60). Assim, a construção verbal “deixa-me beijar-te” aparece três vezes, sem contar a aparição da variante “deixe-me beijá-la”, que, ao longo do capítulo, alterna sua referência entre a interlocutora anônima e Izabel, ex-mulher do personagem. Além deste “refrão”, a construção “pode apagar a luz”, marcada por um posicionamento de desistência, que descamba para o medo de uma solidão inexorável, acentua a noção de um sujeito desqualificado, descentrado e fragmentado:

O autor escreve em fluxo incessante, torrencial e vigoroso que parece não querer parar nem ser memorável, mas ao mesmo tempo vai instalando ao

longo dos capítulos, as provas **materiais** de uma vontade de permanência formal: os refrões. [...] Repetindo frases, cristalizando interpretações e imobilizando certezas vencidas, os personagens vão produzindo **objetos** agora **verbais** [...]. Estes sistemas se amparam em **ideias de estimação** que, repetidas à exaustão, passam a ter, apesar de sua condição discursiva, a materialidade de **coisa** física, de peças que se repetem em busca de permanência no relato dos personagens. (COUTINHO, 2004, p. 60-61, grifo do autor).

Estas “peças que se repetem em busca de permanência”, funcionam como destroços transformados em relíquias. Essa tentativa de materialidade pretendida com a repetição da palavra literária tenta suprir o vazio deixado pela ausência de vínculos comunitários numa cidade que não mais se reconhece. A citação abaixo fala sobre a relação dos personagens de Lobo Antunes com a cidade:

As características da vida contemporânea puseram definitivamente em dúvida as certezas antes proclamadas, obrigando-nos a contracenar com restos utópicos e com o estilhaçamento do sentido benjaminiano de experiência. Isto ocorre, não por acaso, no momento exato em que todo o planeta se articula como um organismo urbano, de marcados contrastes entre as instâncias locais e globais e onde as diferenças são vozes de impossível hierarquização, gerando a diversidade como resposta a todo o processo. Se, como propunha Certeau, o espaço urbano se revela como o “teatro de uma guerra de relatos” – uma vez que é o lugar privilegiado para a troca simbólica entre os habitantes da cidade – o que se verifica na vida urbana atual é o surgimento da cultura do narcisismo, do isolamento, da impessoalidade, da exclusão e da impossibilidade de compartilhar. Em função deste processo histórico, diversos textos literários contemporâneos vêm tematizar a nostalgia desta “experiência compartilhada”, perdida, subtraída, ausente. Esta nostalgia é evidente em toda a obra de Lobo Antunes ode a ideia de cidade está ligada a um momento pós-utópico. (COUTINHO, 2004, p. 39)

A citação acima corrobora a perspectiva de que o romance loboantuniano traz questões relacionadas não só ao contexto português contemporâneo, mas sim ao modo com que se organizam as relações, no mundo pós-utópico em que vivemos, em que se constata um fracasso do anseio de compartilhamento da vida cidadina e do qual a solidão e o isolamento são efeitos. Concordamos assim com as palavras de Alexandre Coutinho acerca do romance *Que farei quando tudo arde?*, que consideramos totalmente pertinentes também para António Lobo Antunes autor de *Os cus de Judas*, onde também se encontram:

simulações de fala [que] são colecionadas como se constituíssem amostras de matéria humana (ou de meros casos clínicos) para que um dia talvez sirvam, no âmbito da ficção, como uma descrição das formas menos heroicas com que se vivia, nas grandes cidades, na altura da virada para o século XXI. (COUTINHO, 2004, p. 162).

Os possíveis desdobramentos da reflexão sobre identidade na obra em questão não são escassos. Seja na dimensão existencial, social, política ou histórica, o significado do “retorno”, converte-se, segundo Maria Alzira Seixo, em um “trans-torno”:

Temos, deste modo, uma problemática do sujeito [...] e uma reflexão sobre a destruição humana [...], ambas centradas no resultado do **retorno**. O ex-combatente regressa mudado (alterado, tornado “outro” pela experiência sofrida, mas o seu regresso é também dado como a um território que igualmente se alterou, por que o eu que volta vem transformado pelo olho que viu, praticou e sofreu, e o seu modo de ver modifica as perspectivas e, conseqüentemente, o mundo que revê – nas duas acepções desta palavra. Donde resulta uma problemática mais geral e abrangente que é a de um **trans-torno** (SEIXO, 2010, p. 29, grifo da autora).

Qual a duração do referido transtorno na identidade portuguesa, ainda que relevemos, como dito anteriormente, o seu caráter múltiplo, relacional e mutável? A experiência de guerra continua a impregnar os romances de Lobo Antunes? Considerando-se os inúmeros conflitos coloniais e as grandes guerras ocorridos ao longo do século XX, com que intensidade pode-se estabelecer pontos de semelhança e convergência entre a escrita loboantuniana e a percepção de um “mal-estar na pós-modernidade” (BAUMAN, 1998)? São estes os temas de que trataremos a seguir.

3.1 “Turistas e vagabundos”: náufragos da pós-modernidade?

Bauman diz ter recebido, na ocasião da palestra que deu origem ao texto “Turistas e Vagabundos: os heróis e vítimas da pós-modernidade”, o desafio de transpor os limites da teoria, com suas “abstrações e obscuridades”, e chegar àquilo que seu anfitrião na ocasião chamou de “experiência empírica e concreta dos verdadeiros seres humanos” (BAUMAN, 1998, p. 106.). O autor de *O mal-estar na pós-modernidade* (1998) fez, na ocasião, uma distinção entre dois tipos de filosofia que, no fundo, servirá para tornar mais claras duas visões de mundo, duas racionalidades predominantes entre os homens e mulheres modernos e os pós-modernos. Nesta distinção, toma como referência o filósofo Richard Rorty como o oposto do filósofo tradicional, cujo comportamento assemelha-se ao de um “sacerdote ascético”, de uma filosofia que não teria mais sentido. Assim, defende que Rorty talvez seja o maior filósofo da atualidade, mas não no sentido de uma filosofia para *Tânatos*, cuja realização estaria relacionada com uma ideia de conclusão, de fim, mas sim a uma filosofia

voltada “para *Eros*, libidinal, que se realiza em sua própria irrealização” (BAUMAN, 1998, p. 107).

A ideia de um mundo em que as estruturas se apresentavam como um dado que possibilitava aos indivíduos a realização de seus projetos implicava numa íntima imbricação, própria da modernidade, das categorias tempo e espaço. Destarte, a projeção do espacial sobre o contínuo do tempo gerou a possibilidade de pensarmos em períodos e recortes ao mesmo tempo em que: “forneceu ao tempo traços que só o espaço possui ‘naturalmente’: a época moderna teve direção, exatamente como qualquer itinerário no espaço” (BAUMAN, 1998, p. 110). A apreensão do tempo-espaço, portanto, fornecia aos indivíduos um campo mais sólido e seguro para sua atuação no mundo, o que tornava mais visível também a relação sujeito/objeto. Nos horizontes controversos da pós-modernidade, este mundo em que a história enquanto teleologia, enquanto linearidade é, também de acordo com Gianni Vattimo (1996), um mundo que não mais existe. Bauman lembra, contudo, que somos nós, indivíduos pós-modernos que conseguimos, a partir do nosso presente, identificar tais formas de ver e agir no mundo dos homens e mulheres modernos. É, portanto, com base na percepção daquilo que nos falta que a distinção entre modernos e pós-modernos pode ser feita:

Estou falando, portanto, acima de tudo, acerca do choque do presente, não da tranquilidade passada. A experiência passada como agora tendemos a reconstruir, retrospectivamente, veio ser-nos conhecida, principalmente, mediante seu desaparecimento. O que pensamos que o passado tinha é o que sabemos que ao temos (BAUMAN, 1998, p. 111).

Pautando-nos nesta percepção daquilo que falta enquanto estruturas capazes de fornecer uma sensação de pertencimento, de lugar, é que vamos ao encontro do naufrágio identitário que António Lobo Antunes testemunha em sua obra.

O narrador-personagem de *Os cus de Judas* retorna de sua missão de vinte e sete meses em Angola e não consegue se reencontrar, ocorre, como no título do trabalho de Verônica Prudente Costa, “a perda do caminho pra casa” (2006). O narrador-personagem não se sente nem africano nem português. Os processos de desterritorialização das colônias portuguesas em África geraram um conjunto de situações que são contempladas pelos estudos pós-coloniais e que constituem tensas questões identitárias para os países colonizados, mas também para os colonizadores. Contudo, a reafirmação identitária é um processo necessário, ainda que inegavelmente complexo nos dias atuais. Cabe aqui, uma outra questão levantada por Elisabete Peiruque: “Como reafirmar tal identidade quando nas facções antagonistas formadas por nativos e colonizadores as próprias identidades são embaralhadas?”

(PEIRUQUE, 2011, p. 122). A esse respeito, em entrevista concedida a Jorge Letria em julho de 1980, sobre as obras *Memória de Elefante* e *Os cus de Judas*, Lobo Antunes diz:

Esse problema não é só o da guerra em si, dos mortos e dos feridos. É também o problema de nossas vidas ao voltar. No regresso não tínhamos lugar, não pertencíamos a nada. Trazíamos conosco uma grande insegurança interior. Daí toda a onda de divórcios, de neuroses de guerra. Tudo devido ao facto de não se ter raízes em parte nenhuma. [...] Eu quis, no que já escrevi, dar o drama do regresso, esse flutuar entre duas águas sem pertencer a nenhuma delas.” (ANTUNES apud ARNAUT, 2008, p. 32)

A condição de retornado da guerra resulta de uma movimentação compulsória entre territórios geográficos, mas também identitários. O combatente também se vê “exilado de suas condições de vida”, e de acordo com o texto de Bauman, pode ser lido como o *vagabundo*, que não pode decidir sobre o seu destino:

Uma palavra de advertência: turistas e vagabundos são as *metáforas* da vida contemporânea. [...] sugiro-lhes que, em nossa sociedade pós-moderna estamos todos [...] em movimento. [...] Estamos todos traçados num contínuo estendido entre os polos do “turista perfeito” e do “vagabundo incurável” – e os nossos respectivos lugares entre os polos são traçados segundo o grau de liberdade que possuímos para escolhermos nossos itinerários de vida. (BAUMAN, 1998, p. 118).

Segundo Ernest Renan, na célebre conferência proferida na Sorbonne em março de 1882 intitulada “What’s a nation?”, o esquecimento do erro histórico é procedimento fundamental na construção da identidade nacional. Episódios históricos são, de acordo com a forma como são oficialmente apresentados, muitas vezes transformados de algo sangrento e vergonhoso em realização heroica. Neste sentido, os estudos históricos configurariam uma grande ameaça à nação:

No caso português particular, a glória nacional foi construída sobre as navegações e sua contribuição ao resto do Ocidente no Renascimento, no que concerne ao progresso na ciência náutica e aos conhecimentos daí resultantes. Evidentemente, tal fato não se refere ao mundo descoberto e nega testemunhos da época que põe à mostra o que foi a invasão portuguesa em terras que tinham dono. [...] O que quer dizer que a ficção de um heroísmo, encobridor dos reais motivos das viagens, passou a ser visto como realidade. [...] A voz oficial sempre omitiu o que mostra o romance *Os cus de Judas*. (PEIRUQUE, 2011, p. 118).

Uma nova postura da história procura, segundo Peiruque, reconhecer como documento tudo o que pode jogar novas luzes sobre o passado, o que muda, por conseguinte, a importância da literatura e principalmente do romance, gênero que consegue registrar nos seus

temas e formas, características, hábitos e mentalidades de seu tempo. Assim, a respeito de *Os cus de Judas*, a autora diz:

As formas inovadoras desse tipo de romance do nosso tempo tornam-no um documento imprescindível para entender o que foi o mundo dominado pela política colonial e capitalismo em expansão que lhe subjaz. Fotografias, incompreensíveis a nossos olhos, de negros acorrentados – como se tais fatos fossem motivo de orgulho – mostram o horror, mas não dizem o que foi a humilhação, o sofrimento físico e moral dos milhões que viveram inversamente a glória dos impérios coloniais, nem o eco de tal situação nas suas identidades individuais e culturais. (PEIRUQUE, 2011, p. 122).

Entendemos que, por mais que não esteja objetivamente no alvo de alguns autores portugueses (entre eles, António Lobo Antunes) a questão da identidade nacional, ela os atravessa, fazendo-se presente em seus romances: “A crise das identidades encontra no romance contemporâneo um veículo de representação por ser este [...] capaz de expressar, em estado bruto, a interioridade frente a um mundo em crise” (PEIRUQUE, 2011, p. 123).

É muito significativo, no sentido da falta que preenche uma memória ressentida, o romance começar com “Do que eu mais gostava...”, mais ainda sua continuação na primeira página ser um desfile de imagens superdimensionadas por um olhar infantil. A lembrança da infância, em companhia do pai, vivenciando um outro tempo pode ser lida, seguramente, como o lugar de pertencimento em que nosso narrador personagem lembra como mais real, expressa, por exemplo, na afirmação de que “quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos” (ANTUNES, 2003, p. 7). Esta realidade testemunhada tem como contraponto a palavra literária que desde o início do romance vai esgarçar os limites da descrição, levando-nos a lugares em que a palavra literária (re)constrói o mundo.

No terceiro parágrafo de *Os cus de Judas*, percebe-se um dado importante da estratégia narrativa do autor. Na longa conversa unidirecional, monológica do narrador-personagem, num espaço descrito simplesmente por “neste ângulo de bar” (ANTUNES, 2003, p. 9) e depois no seu apartamento, desenvolver-se-á todo o relato que constitui o romance. Curiosamente, já neste parágrafo, o autor usará o tempo verbal no modo subjuntivo que, ao longo do livro, apenas sugerirá timidamente inúmeras situações. Assim, o “se fôssemos” é seguido por “talvez pudéssemos” e “talvez que nos uníssemos” indicando um possível desejo de uma mudança da realidade que pode ser entendida no contexto do “pensamento fraco” de que fala Gianni Vattimo, cuja importância esclarece Calinescu:

The strong thought/weak thought opposition, far from being only theoretical, has axiological, practical, and even directly political implications. [...]

Vattimo makes it clear that a “strong” modern theory of revolution (such as the Marxist one) will always imply some “violent labor of homogenization and universalization”, he stresses that, more generally, “the pretension of having a relation to values that is not governed by memory, nostalgia, supplication, is a demonic pretension.”¹² (CALINESCU, 1987, p. 272).

Tratar de uma Guerra através do relato de uma experiência pessoal, numa estrutura narrativa apresentada como um diálogo casual, dividida entre capítulos iniciados com as letras do alfabeto a sugerir uma “dolorosa aprendizagem da agonia”, como sublinhou Maria Alzira Seixo (2002), corrobora esta tendência ao “pensamento fraco” por parte do autor, avesso às “metanarrativas”, aos discursos com pretensão de verdade, dos quais fizeram parte o discurso oficial que estendeu a Guerra colonial ao longo de treze anos. Como confirmam as palavras de Glaura Siqueira Cardoso Vale:

Sem querer sustentar uma verdade com relação à guerra, nem o desejo de se resolver com o passado, o sujeito do discurso não se fecha em ressentimentos e decepções, não deixando, porém, de indicar na sua tessitura irônica as “verdades” relacionadas ao poder: PIDE, Salazar, Lisboa, a família que associa à guerra ao “virar homem”. (VALE, 2008, p. 182)

Estas características discursivas de António Lobo Antunes relacionam-se, no plano da estética literária, com um estilo próprio que também tem suas bases no que está fora do universo literário. É neste encontro entre o social, o estético e o discursivo que focalizamos o que se segue.

¹² A oposição pensamento forte/pensamento fraco, longe de ser apenas teórica, tem implicações axiológicas, práticas e até mesmo diretamente políticas. [...] Vattimo deixa claro que uma “forte” teoria moderna da revolução (tal como o marxismo) vai sempre implicar um “trabalho violento de homogeneização e universalização”. Ele acentua que, de modo geral, a pretensão de ter uma relação com valores que não é governada pela memória, nostalgia e súplica é sempre uma pretensão demoníaca. (CALINESCU, 1987, p. 272, tradução nossa).

4 O ESTILO DA CRISE OU A CRISE DO ESTILO?

*“Eu não conto histórias...
Não me interessa contar histórias [...]”
Não. Eu sou muito modesto.
Eu só quero por a vida inteira entre as capas de um livro”.*
António Lobo Antunes¹³

Nos capítulos precedentes, foi apresentada uma reflexão sobre o tempo como categoria simultaneamente literária e existencial; sobre a memória enquanto vértice da história e do testemunho articulada à imaginação, constituindo assim o campo da produção ficcional; sobre a identidade nos horizontes da pós-modernidade/pós-modernismo, bem como tais categorias se nos apresentam no romance de Lobo Antunes.

Prosseguimos com algumas das indagações propostas por Voloshinov e Bakhtin: “Como se relaciona o horizonte extraverbal com o discurso verbal, como o dito se relaciona com o não-dito?” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p. 6); “Como o estilo se relaciona com o conteúdo, isto é, com o mundo dos outros, suscetível de acabamento?” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 2011, p.186). Junto a estas questões, e a fim de adequá-las ao tempo coevo e à compreensão do romance português contemporâneo, perguntamo-nos: é possível falar em estilo, levando em consideração o paradigma do pós-modernismo? Quais são as recorrências temáticas e estéticas que nos permitem, para repetir a conceituação de Ana Paula Arnaut, identificar um “código de grupo” (ARNAUT, 2002, p. 79) ao qual poderíamos associar António Lobo Antunes?

Um pressuposto metodológico aqui adotado é a interação inexorável entre o meio social, que Voloshinov e Bakhtin chamam “extra-artístico” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p. 3), e questões relativas à poética manifesta em cada contexto histórico. O que ora fazemos, portanto, é contribuir para a discussão sobre a relação entre o mundo da vida e o mundo dos livros; sobre a possibilidade de se pensar a noção de estilo num mundo em que a noção de autor está em crise; sobre os enfrentamentos que o gênero romanesco tem sofrido e que, paradoxalmente, tem lhe aberto tantos novos caminhos. Neste sentido, entendemos que tais caminhos do romance, surgidos da diluição de modelos rígidos, pelo desejo de inovação resultante da sensação de esgotamento de modelos da tradição, pelos experimentalismos e pelos ímpetos de ruptura revolucionária, logo seguidos por uma miríade de incertezas e hibridações, interferem e sofrem a intervenção de um movimento de transformação vivido

¹³ Em entrevista ao Programa Imagem da Palavra. Disponível em: <www.youtube.com/watch?V=ggibiL3qwnI>. Acesso em 28/12/2013.

pelo homem em sociedade, transformação que afeta as mentalidades, os comportamentos e a visão de mundo no devir histórico. Sem antecipar a discussão, vale lembrar as palavras de Bakhtin de que “A comunicação estética, fixada numa obra de arte [...] se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p. 4). Tal afirmação é convergente com a visão de Benedito Nunes quando diz: “A questão estética é correlata à questão histórica, e não se pode determinar a precedência de uma em relação à outra.” (NUNES, 2009, p. 127). Assim, para além do entendimento da literatura como mero reflexo do social, como podemos encontrar nos estudos de Lucien Goldman, entendemos, com Bakhtin, que:

A arte também é imanentemente social; o meio-social extra-artístico, afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o **estético**, tal como o jurídico ou o cognitivo, é **apenas uma variedade do social**. A teoria da arte, consequentemente, só pode ser uma **sociologia da arte**. Nenhuma tarefa “imanente” resta neste campo (BAKHTIN, 1976, p. 3, grifo do autor).

Desta forma, no texto *Discurso na Vida e Discurso na Arte* (1976), Bakhtin traz a proposta do que chama “poética sociológica”. Nas primeiras páginas do referido texto, o célebre teórico russo denuncia alguns pontos de vista “falaciosos” sobre o uso do método sociológico para a análise literária, o que completa, na sequência, com uma discussão epistemológica sobre a sociologia, confrontando-a com outras áreas do saber e entendendo-a, por fim, como a ciência da “criação ideológica” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p. 2). Assim, quando define a comunicação estética (manifestação de uma poética) como uma comunicação ideológica, tem as bases para uma nova formulação da supracitada sociologia da arte e, portanto, de uma poética sociológica.

Quanto aos procedimentos deste tipo de análise, Bakhtin chama a atenção para mais “dois pontos de vista falaciosos” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p. 3):

- a) restringir a análise à obra, reduzindo-a a mero artefato;
- b) restringir-se ao estudo das características psicológicas do autor ou do leitor:.

Sua conclusão ao confrontar estes pontos é a seguinte:

Ao final das contas, ambos os pontos de vista pecam pela mesma falta: **eles tentam descobrir o todo na parte** [...]. Entretanto o “artístico” na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos estes três fatores. O artístico é **uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte** (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p.4, grifo do autor).

Destarte, explicita-se a preocupação dos teóricos russos com a dimensão relacional que se dá entre estes fatores do “artístico”, bem como entre o discurso verbal e o contexto extra-verbal. Deixam claro que, na base do enunciado poético estão os “enunciados da fala da vida e das ações cotidianas” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p.4), e que o processo de recriação, por parte de quem lê é, ao mesmo tempo, um processo de co-criação. Além disso, a dimensão social é valorizada a partir da assertiva de que “O individual e o subjetivo têm por trás, aqui, o social e o objetivo. (...) Emoções individuais podem surgir apenas como sobretons acompanhando o tom básico da avaliação social. O ‘eu’ pode realizar-se verbalmente apenas sobre a base de um ‘nós’” (VOLOSHINOV, BAKHTIN, 1976, p.6).

Desta perspectiva, vê-se que os tais sobretons presentes na obra de António Lobo Antunes revelam muito da imagem de si do povo português, das identidades, individual e nacional, tão imiscuídas ao longo dos deslocamentos identitários sofridos pelo povo lusitano. E é na observação, análise e interpretação destes sobretons que entendemos emergir um estilo, no sentido de escritura, próprio de António Lobo Antunes, que se delineia em *Os cus de Judas* e que amadurece ao longo de sua obra.

Na epígrafe deste capítulo, temos António Lobo Antunes a afirmar, de modo irônico, que não quer contar histórias, mas sim “colocar a vida entre as capas de um livro”. Em uma crônica do seu *Segundo livro de Crônicas*, ele diz não existirem “sentidos exclusivos nem conclusões definidas” e que “É preciso que se abandonem a seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas” (ANTUNES, 2002, p. 109). Nestas afirmações, não à toa, excertos da crônica *Receita para me lerem*, o autor aponta não só suas escolhas de ordem estética, mas indica um verdadeiro modelo de pensamento fragmentário, incerto e descentrado, que julgamos característico da pós-modernidade.

Portanto, com base neste convite de Lobo Antunes, de se abandonar “a seu aparente desleixo”, vamos ao encontro da noção de autor como “um princípio ativo da visão” (BAKHTIN, 2011, p. 192), como instância imprescindível na condução do leitor, não se esquecendo que este, na sua já mencionada condição de co-criador, tenha papel fundamental na construção de sentido que se completa no ato da leitura.

No adjetivo “aparente”, presente na citação, já é possível captar algo de como se dão estes “procedimentos de enformação e acabamento” (BAKHTIN, 2011, p. 186) enquanto unidade de estilo de António Lobo Antunes. O desleixo de que fala o autor resulta, de fato, de um cuidadoso trabalho de (des) articulação de elementos narrativos em que o leitor é

desafiado a seguir pelos tortuosos caminhos de uma “inteligência transformada” (ECO, 2003, p.152) que em Lobo Antunes exige, quase sempre, um esforço de desvelamento e decifração.

Em *Os cus de Judas*, tais procedimentos de construção literária privilegiam uma justaposição e até uma sobreposição de diferentes tempos: o da memória traumatizada, o do presente da narração e o tempo da narrativa que segue uma ordem cronológica e geográfica, ainda que bastante confusa, mas que apresenta a infância e a formação do narrador-personagem, a ida para a guerra, o seu regresso e a situação de incerteza que resulta de todo este processo. Tudo se organiza, conforme lembra Maria Alzira Seixo, em capítulos sequenciados pelas letras do alfabeto que parecem sugerir “a dolorosa aprendizagem da agonia”, citação que dá título ao capítulo do livro *Os romances de António Lobo Antunes* (2002) dedicado à obra em questão. Em outros romances pode-se encontrar outros elementos desafiadores como a complexa polifonia de *Fado Alexandrino*, ou a tipologia de depoimentos a um inquisidor oculto como em *O manual dos inquisidores*. O que torna possível afirmar a proposital ausência de elementos que facilitem o trabalho do leitor e que constituem um dos traços mais instigantes no estilo de Lobo Antunes.

Umberto Eco lembra-nos o carácter heterogêneo do termo *estilo* ao longo da história. Se há um consenso no seu uso contemporâneo com o sentido de “escritura”, sua aplicação através do tempo teve usos diversos. Se num primeiro momento seu uso se referia a “um modo de agir segundo regras”, num segundo momento, passou a significar a capacidade de “comportar-se violando a regra” (ECO, 2003, p.151); culminou num ponto de total transgressão e desejo de ruptura, representado pelas vanguardas modernistas chegando, nos dias atuais, à relação irônica e paródica com os preceitos da tradição e da história, própria do contexto da pós-modernidade e do pós-modernismo.

Dessa forma, usamos as seguintes palavras de Eco como definição conceitual de estilo:

Falar de estilo significa, assim, falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo [...], mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que a suscita. [...]. E por que, embora cada uma das diversas obras de um mesmo artista aspire à originalidade irrepetível, pode-se reencontrar o estilo pessoal em cada uma delas (ECO, 2003, p. 153).

O estilo representa muito mais do que a superficialidade dos recursos estilísticos empregados na “enformação” de uma obra. O estilo representa, de acordo com Norma Discini, um *ethos*, uma maneira singular de ver e de se estar no mundo com o qual se comunica pela articulação de temas, valores e estruturas que apresentam algum nível de

recorrência e que, adotando “mecanismos de construção de sentido” (DISCINI, 2009, p. 07), atingem o próprio nível do discurso. Sem pretender a realização de uma análise do discurso, uma vez que nos colocamos aqui nos horizontes do estudo e crítica da narrativa, afirmamos, concordando com a autora, que o nível do discurso está profundamente inserido na noção de estilo.

Discini (2009) chama a atenção para a importância de se estabelecer um diálogo com os antepassados primordiais de qualquer ciência estilística que são a Retórica e a Poética aristotélicas. Em ambas temos como elemento norteador a questão de que “o importante não é *ser* verdadeiro, mas *parecer* verdadeiro” (DISCINI, 2009, p.12). Aspecto que se relaciona intimamente com a clássica questão da *mímese* aristotélica e que, no que toca à dimensão do estilo, implicará em níveis de expressividade, de conteúdo linguístico *versus* conteúdo estilístico, com a intenção do autor e com suas escolhas.

Neste ponto de nossa discussão, cabe dizer que chegamos à noção de estilo como de *desvio* em convergência com a noção de escolha. *E* é a esta noção, associada à de “modo como a obra é feita” (ECO, 2003, p. 153) que deve ser entendido o nosso uso do conceito de estilo.

Discini, ao apontar o quanto a *Arte Retórica* deixou uma herança valiosa para o estudo do estilo, elucida também o quanto as instâncias constitutivas de sistema retórico podem ser articuladas com um conceito fundamental para se entender a obra de Lobo Antunes, a *memória*. Acreditamos ser válido o conhecimento de tais instâncias retóricas, conforme nos apresenta Norma Discini:

[...] a *inventio* (o conteúdo, de onde se extraem provas e argumentos relacionados ao tema); a *dispositio* (a maneira de se organizar e planejar as diferentes partes do discurso); a *elocutio* (as escolhas da expressão que se adequarão ao conteúdo) e a *actio* (a execução ou atualização do discurso, que supõe timbre de voz e entonação, pausa e ritmo). [...] afirmamos que talvez se possam retomar as partes componentes do sistema retórico numa proposta de conceituação que junte *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* e também *memória*. Essa proposta apoia-se no princípio de que a linguagem humana constrói mundos, de que a propriedade da linguagem é indissociável do homem. (DISCINI, 2009, p. 16-17).

Novamente o que se coloca em questão é a linguagem enquanto manifestação da dimensão ontológica do homem. O estilo, num caminho inverso, nos leva ao sujeito da enunciação o qual, num movimento de persuasão, também caro à retórica, estabelece uma relação com o outro: “O que é, por sinal, a exterioridade do estilo, senão **o outro**, pelo qual se

constitui o **um**? Esse **outro**, além do **tu** instituído intersubjetivamente, o que é, senão a própria situação de enunciação? (DISCINI, 2009, p. 18, grifo da autora).

No entanto, se é possível pensarmos no estilo como um *ethos* no que se refere à posição do autor, cabe responder o que permite àquele que se debruça com o objetivo de análise e interpretação de uma obra o reconhecimento de um estilo. A princípio, parece-nos arriscado dizer que a leitura de uma única obra de determinado autor seja suficiente para se apreender o seu estilo. Com a leitura de mais de uma obra, pode-se visualizar com mais clareza aquilo que tanto Eco como Discini chamam de “invariância das variâncias” que, contudo, também são verificáveis ao longo de um mesmo romance. Ao lermos mais de uma obra de um mesmo autor, a recorrência de imagens, estratégias, recursos e escolhas tornam-se mais nítidas.

Deve haver uma recorrência no modo de ver, sentir, captar, reconstruir, enfim, a “realidade”, no que diz respeito à enunciação que forja um *ethos*, um estilo. Deve haver uma coerência interna no conjunto de discursos, uma permanência de **modos, objetos e meios**, estes, que constituem critérios distintivos da própria mimese aristotélica, proposta na *Arte Poética*. (DISCINI, 2009, p. 18, grifo da autora).

A reconstrução da realidade, passível de revelar um *ethos*, uma visão de mundo, ocorre na obra de Lobo Antunes através de sobreposições e justaposições de tempos e espaços, de uma laboriosa (des)organização dos elementos estruturais da narrativa e por um uso intenso de metáforas e comparações que revelam outras faces do real, a maneira de um entorpecimento dos sentidos que diluem as fronteiras entre o real e o onírico, revelando um misto de alucinação e memória:

O passado, sabe como é, vinha-me à memória como um almoço por digerir nos chega em refluxos azedos à garganta [...]. Uma agitação de silhuetas e de vozes borbulhou na sanzala, aproximou-se, tomou forma; os meus tios, os meus irmãos, os meus primos, o *chauffeur* da avó, afectado e delicadíssimo, os sujeitos da risca na orelha, exaustos, sujos, de arma ao ombro, chegavam de uma operação na mata e dirigiam-se para a enfermaria transportando, num pano de tenda entre dois paus, o meu corpo desarticulado e inerte com um garrote na coxa reduzida a um inchaço ensanguentado. Reconheci-me como num espelho excessivamente fiel ao examinar os meus próprios olhos fechados, a boca pálida, a relva loira da barba que me escurecia o queixo, a marca mais clara da aliança perdida na mão sem anéis. Alguém partia o bolo-rei em gestos rituais, a minha mulher, comovida, guardava num saco de plástico os presentes que me cabiam. A família, imóvel, à porta do posto de socorros, aguardava, suspensa, que eu me reanimasse a mim mesmo, o cabo de transmissões pedia o helicóptero aos gritos para me conduzir a Benfica a tempo dos licores e do café. Auscutei-me e nenhum som me veio, pelas borrachas do estetoscópio, aos ouvidos. O furriel enfermeiro estendeu-me a seringa de adrenalina, e eu, depois de me abrir a camisa e palpar o espaço

entre as costelas, cravei-a de um só golpe no coração. (ANTUNES, 2003, p. 140-141).

Neste trecho do longo diálogo que constitui *Os cus de Judas*, um misto de flerte e desabafo, a experiência de guerra vivida pelo narrador-personagem confunde-se com as imagens de um natal em família. Desta forma, os tios, primos e irmãos são imagens de um passado que se mistura com outros tempos, inclusive com o período vivido na Guerra do Ultramar.

Oposições entre vida e morte, entre o dentro e o fora do corpo, são polarizações cujo léxico ganha tonalidades hospitalares. Recorrência esta que, a nosso ver, guarda íntima relação com a formação médica do autor. Elementos de ordem sinestésica colaboram para intensificar a tragédia pessoal vivida pelo personagem. A violência de toda a situação de guerra se manifesta, por exemplo, na descrição de sua chegada e da autoaplicação da injeção de adrenalina. Antunes opta por uma construção textual na qual a sensação de não pertencimento, deste encontrar-se no entre dois (nem africano, nem mais português), é intensificada diversas vezes ao longo de sua obra com o que, em Paul Ricoeur, vamos encontrar como “a ausência como o outro da presença” (RICOEUR, 2007, p. 36). Como podemos ver na menção à marca da aliança perdida no trecho acima e que remete ao casamento desfeito, tema recorrente nos seus romances.

Vê-se, a partir do exposto, o quanto a questão do estilo atinge a dimensão do discurso, originando-se no nível fundamental da palavra e constituindo o nível narrativo. O que nos permite responder positivamente à questão proposta por Discini: “No nível do discurso, em que se consolidam as relações estratégicas do **eu** com o enunciado, do **eu** com o **não-eu**, não se consumam as relações de sentido projetadas desde as profundezas do percurso?” (DISCINI, 2009, p. 25, grifo da autora). Há, portanto, desde o nível mais fundamental, um *ethos* manifesto em sua obra que vê o mundo com desencanto e saudade, com desesperança, de modo fragmentário e alucinado. A citação abaixo do romance *Fado Alexandrino* (2002) - obra em que o antes, o durante e o depois da Revolução dos Cravos são relatados num bizarro reencontro de cinco ex-combatentes da Guerra do Ultramar, regado a bebidas, prostitutas e depoimentos surpreendentes - exhibe, com destaque para o desdobramento de várias vozes narrativas e de tempos sobrepostos, o verdadeiro desafio que Antunes faz ao próprio gênero romance e aos seus leitores, a fim de construir junto a estes o sentido da obra:

Com quem deseja falar?, perguntou com desconfiança o soldado achavascado da porta de armas do Colégio Militar, e mais para o fundo

distingui garotos a correr, campos de jogos, árvores, casernas, *esfregou um após outro os pés no capacho*, Artur?, gritou a nuvem de perfume da cozinha, és tu, benzinho?, Que é que você quer?, ladrou o sargento da guarda a acender um cigarro, de pistola à cinta, despache-se com a conversa que não tenho tempo pra namorar, Eu cá julgava que a revolução era para as pessoas viverem melhor, espantou-se o soldado, não sabia que o importante era que ficasse tudo na mesma, meu tenente, Vê-se logo que entendem, Clarice, esclareceu a nuvem de perfume a afagar as orelhas do lulu, qualquer criança te ensina que os bichos são muito mais espertos do que nós. (ANTUNES, 2002 p. 422, grifo nosso).

Nesta citação temos as falas das personagens do tenente coronel, do soldado que o recepciona no Colégio Militar, da esposa do tenente coronel a quem ele chama “nuvem de perfume”, do outro soldado que integra o grupo de ex-combatentes e a voz da mãe opressora que chama do passado mais distante da infância. Confirma-se, destarte, a característica fragmentária e caótica da memória que se faz presente tanto no tema como na estrutura textual, marcada por um complexo uso do discurso direto livre. “A acção [...] apresenta-se nestes textos difusa e caótica, estendida por múltiplos vetores, composta pela justaposição de instantes e de parcelas fragmentadas da existência.” (CORDEIRO, 1997, p. 120). As inesperadas mudanças de voz que, de súbito, saltam de personagem a narrador e a outro personagem configuram uma intensificação do caráter dialógico, polifônico, e uma quebra de qualquer hierarquia na construção da narrativa em que a memória parece ditar autonomamente os temas. Não só o já mencionado tema do casamento desfeito, mas também a tensa e incompleta relação com a mãe, a ausência do pai e a vontade de que os de lugares e objetos, ainda estivessem ali. Como podemos verificar na obra, *Explicação dos Pássaros*, de 1981:

Procurou com os olhos a janela do quarto da mãe e encontrou uma fieira de peitoris idênticos, de pintura desmantelada, estores oblíquos, telhados sem pombos, uma chaminé negra que tossia: que morresse em casa ao menos, na grande cama de casal onde eu gostava de me deitar, quando era pequeno, nas semanas de gripe, tentando fazer coincidir o meu corpo minúsculo com a cova do corpo do pai, enquanto tu, de pé, junto à cómoda, somavas números num livro quadriculado de capa preta. As brasas desfeitas da lareira estremeciam a espaços vibrações alaranjadas. Os quadros da sala, emoldurados em talha, representavam paisagens, curvas de rios, árvores, igrejas ao longe. Vieste acabar longe do pano verde da mesa de canastra, dos cães de porcelana, dos retratos redondos dos filhos pendurados de uma espécie de arbusto de prata, longe das criadas, dos bassets, do óleo de São João Baptista da sala de jantar. (ANTUNES, 1981, p. 21).

Ou ainda neste visceral trecho da obra *Memória de Elefante* em que a problemática edipiana, outro elemento recorrente nas obras do autor, se coloca já no primeiro romance:

minha velha, pensou ele, minha 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 gosto do silêncio e o fitarmo-nos como estranhos separados por distância impossível de abolir, que pensarás de fato de mim, da minha vontade informulada de te reentrar no útero para um demorado sono mineral sem sonhos, pausa de pedra nesta corrida que me apavora e que do exterior se me diria imposta, **enfrenesiado trote da angústia na direção do repouso que não há**. (ANTUNES, 1979, p. 58-59, grifo nosso).

Pode-se dizer que este mundo sem repouso, (re-)criado por António Lobo Antunes é construído sobre as já mencionadas ruínas de uma memória traumatizada que serve de substrato para sua criação ficcional que caminha por escolhas estéticas bem definidas, em sintonia com seu contexto literário, mas com um traçado bem específico, de um estilo em que um léxico cotidiano é apresentado em estruturas experimentais de grande envergadura. Seixo acrescenta ainda que:

O autor, no plano da escrita, nada escreve em que o “dito” privilegie a “significação” sobre a “frase” que a produz, isto é: a cadência da sua frase, a escolha de nomes e de verbos, a adjectivação ou a falta dela, a presença nominal ou a sua elipse, o sentido literal acumulando o figurado, e outras componentes que, na observação analítica, são em número praticamente ilimitado (SEIXO, 2010, p.41).

Sua beleza literária, à maneira da flor de lótus, emerge de um terreno pantanoso. O belo emerge do grotesco pelo inusitado da imagem que nos surpreende e que, como herdeiro da nação barroca por excelência, o “aparente desleixo” esconde, na verdade, um lapidar esforço com a palavra nesta confessa intenção de “pôr a vida toda em cada livro” (ARNAUT, 2008, p. 498).

5 EM VIGÍLIA PEL'OS CUS DE JUDAS

“A noite não é perfeita, não acolhe, não se abre. Não se opõe ao dia pelo silêncio, o repouso, a cessação de tarefas. Na noite, o silêncio é a palavra e não o repouso, por quanto a posição falta. Aí reina o incessante e o ininterrupto, não a certeza da morte consumada, mas “o eterno tormento de morrer”

(BLANCHOT, 2011, p. 126).

No romance *Fado Alexandrino* (1983), cinco ex-combatentes da guerra colonial reúnem-se para um jantar cujos desdobramentos atravessarão a noite e culminarão em um trágico desfecho no dia seguinte. Em *Explicação dos Pássaros* (1981), um romance que cobre os últimos quatro dias da triste vida da personagem Rui S., termina com seu suicídio, iluminado pelas luzes de uma aurora enevoadada. Em *Ontem não te vi em Babilônia* (2006), as personagens Ana Emília, Alice e Osvaldo atravessam, insones, a madrugada num turbilhão de lembranças torturantes. Estes são apenas alguns exemplos do quanto a noite constitui uma significativa recorrência na obra de António Lobo Antunes. No romance *Os cus de Judas* não é diferente. É, por conseguinte, a fim de pensarmos esta dimensão simbólica da noite e da morte, e sua ligação com a condição de impossibilidade e incerteza, bem como seu significado no contexto de uma “poética dos restos” (VECCHI, 2003, p. 201) que o convite aqui proposto é de realizarmos uma verdadeira vigília pelo “universo de sombras” (SEIXO, 2010, p. 18) de *Os cus de Judas*.

5.1 As sombras de uma “nocturnidade martirizada”¹⁴

“As madrugadas, de resto, são o meu tormento, gordurosas, geladas, azedas, repletas de amargura e rancor.”
(ANTUNES, 2003, p. 39)

Vale esclarecer que o sentido de “noite”, na obra de Lobo Antunes, não constitui apenas um eixo temporal, mas sim uma perspectiva de construção diegética, o que Maria Alzira Seixo vai chamar de “nocturnidade martirizada”:

Mas esse universo de sombras da noite (e a noite ocupa, como se sabe, a configuração diegética de muitos dos romances de Lobo Antunes – *Os cus*

¹⁴ Termo proposto por Maria Alzira Seixo como um “ambiente [...] que domina os romances, desde “a noite mais escura da alma” de *Memória de elefante*, passando pela “dolorosa aprendizagem da agonia”, de *Os cus de Judas*, e culmina na “longa travessia do inferno” do seu terceiro romance. [...] Porque o inferno é a guerra, é a doença, e é sobretudo a morte” (SEIXO, 2010, p. 18).

de Judas, Conhecimento do Inferno, Ontem não te vi em Babilônia; e parte significativa de outros – *Memória de Elefante, Fado Alexandrino, Esplendor de Portugal, Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, e domina ainda as determinações simbólicas de certos motivos literários: o “túnel”, o “poço”, o “medo do escuro”; ou processos de escrita como a negatividade e a lateralidade) apresenta-se povoado de fantasmas [...] São em geral criaturas de sofrimento [...] Há pois um ambiente de nocturnidade martirizada que domina os romances (SEIXO, 2010, p. 18).

Tomando o sentido da noite na obra de Lobo Antunes, entendida “numa temporalidade que ultrapassa a dimensão ontológica, na sua existência limitada” (SEIXO, 2010, p. 24), propõe-se agora a evidenciação de sua dominância, apoiando-se no contributo de outros autores que, recusando o mundo e seus discursos hegemônicos, promovem revisões e leituras alternativas, com as quais dialoga a literatura loboantuniana.

Maurice Blanchot, em sua obra, chama a atenção para o espaço da consciência como alternativa, algo que entendemos se expressar no romance de Lobo Antunes, de um sujeito sem lugar, para quem a impossibilidade de diálogo se reverte, segundo Elisabete Peiruque, em uma “linguagem da interioridade [...] [que] traz à tona o não dito e dá conta do mundo de contradições que fazem com que os indivíduos não tenham capacidade para definir sua identidade cultural” (PEIRUQUE, 2011, p. 122). A pesquisadora lembra ainda que, nesta vertente do romance contemporâneo, “o romance se torna expressão de uma recusa ao mundo com seus problemas de ordem social a agirem sobre a interioridade do homem.” (PEIRUQUE, 2011, p. 109). Na obra *O livro por vir*, Blanchot propõe uma “entrega completa ao canto das sereias” passível de ser associada aqui ao que Lobo Antunes chama de “viagem ao negrume do inconsciente”. (ANTUNES, 2002, p. 111). Este negrume, além de sugerir um espaço desconhecido e infinito, vincula-se à questão da morte que, assim como a noite, constitui uma paisagem e um tema recorrente de suas obras. Eugênio Drumond, afirma, sobre a obra *Conhecimento do inferno*, algo que podemos aplicar também a *Os cus de Judas*:

As figurações da morte física presentes no livro parecem seguir esse mesmo sentido, pois, se é verdade que se encontram grafados, no texto antuniano, o aspecto e o cheiro de corpos em decomposição, muitas vezes a morte é referida mágica e poéticamente, ou ainda com humor e laivos de surrealismo. (DRUMOND, 2008, 135).

Baptista-Bastos, no texto introdutório a uma entrevista com Lobo Antunes, afirma: “Cada autor, todo o autor, esforçado ou pelo contrário, procura sua imortalidade. Quando se escreve arrisca-se muito mais do que a palavra: tenta-se avançar sobre a obscuridade e a lucidez, que é uma espécie de morte procurada.” (ARNAUT, 2008, p. 65). A relação entre

morte e literatura, entre o suicida, que busca vencer a morte adiantando-se a ela, livrando-se assim do inesperado que a caracteriza, e o artista que, através da obra, especialmente a literatura, torna-se imortal, é um tema caro a Blanchot:

Blanchot parece dizer que, em oposição ao medo que se tem diante da morte e do desejo humano de afastá-la ao máximo, o escritor não apenas a olha de frente como a “incorpora”, reconhecendo intimamente a simultaneidade dos fenômenos morte e vida, pois, ao procurar indefinidamente dizer o que não pode ser dito, permanece em constante “estado de suicídio” (DRUMOND, 2008, p.141).

A morte, assim como a noite e sua obscuridade, é revertida em campo de criação sem limites quando comparados com o horizonte restrito da “palavra útil”. Negando todo o sentido de utilidade prática, a literatura expande infinitamente o alcance da palavra que, na negação inicial de seu uso, alcança a sublimação:

[...] à luz do pensamento de Blanchot, [...], mais que “imagem”, ou instrumento, a palavra literária constitui sua própria realidade, cria seu próprio mundo. Para ele, na literatura as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa, já que é no uso literário que a linguagem revela sua essência, que é o poder de criar, de fundar um mundo. (DRUMOND, 2008, p. 135).

Este paradoxo insere-se num contexto mais amplo cujo início, em nosso trabalho, se dá com o estudo sobre o tempo mítico como nos apresenta Eudoro de Sousa na obra *História e Mito* (1981). A ideia de que a razão, identificada aqui com a iluminada possibilidade de datação e compreensão histórica, opõe-se a uma *noite* representada por aquilo que está para além do horizonte da história, relacionando-se ao mito e a tudo aquilo que, sendo muito maior que o alcance da razão, não é, na verdade a sua negação, mas sim aquilo que a autoriza. A noite associa-se, portanto, ao Caos enquanto ao dia está associada a porção iluminada por uma ordem racional que é, enquanto condensação, algo apreensível, ainda que menor. As palavras de Eudoro de Sousa podem deixar mais clara esta noção:

E também há que considerar a simbólica da luz e da visão, que sustenta a gnoseologia platônica, e depois as que se lhe seguem, de Aristóteles aos neoplatônicos. Em todos se dá a proporção (analogia) da luz à verdade: uma desoculta sensíveis ocultos da sensibilidade, outra desoculta inteligíveis ocultos na inteligibilidade. Mas luz e verdade desocultam o ainda oculto fora de mim e é o já esquecido dentro de mim, mediante a linguagem que é a do *logos*. A simbólica da luz e da visão é de uma beleza estonteante, que nos deixa verdadeiramente fascinados a ponto de não permitir que de face olhemos outras. Mas há outras? Sim. Há a simbólica da Noite e do Silêncio, que sustenta a gnoseologia mítica, a que não podemos associar nome de

pessoa que dela se tenha ocupado com merecido interesse e afinho. (SOUSA, 1981, p. 55)

Talvez Eudoro de Sousa desconhecesse a obra de Blanchot, assim como Lobo Antunes. Contudo, a convergência de suas ideias é inegável. Mas o que une, de fato, a preocupação com o mito em Eudoro de Sousa e a temática da morte e da impossibilidade em Blanchot e como podemos articulá-las à obra de Lobo Antunes? Mais ainda, como Bauman entra nesta discussão?

Nestes autores, cada um a seu modo, podemos ver, como alternativa, o campo que está para além da razão, do real e da própria história. Enquanto Bauman parece sugerir que reside na percepção deste mal-estar em que vivemos, uma forma de sobreviver a ele, atendendo às demandas que a pós-modernidade traz, Blanchot destaca o universo literário, especialmente a possibilidade do mergulho na obscuridade do ato criativo, como uma efetiva forma de ser no mundo, o que estabelece pontos em comum com o que propõe Eudoro de Sousa, para quem o ato de transpor os horizontes da história e da racionalidade para adentrar na grande noite do tempo mítico, é passo indispensável para desvelar novas leituras de mundo.

Em *Os cus de Judas*, Lobo Antunes envolve seus leitores num sorvedouro de perdas, ressentimentos, frustrações e anseios que evidenciam a angústia do não pertencimento, desta impossibilidade de reencontro identitário com seu país, após vinte e sete meses numa guerra inglória:

O medo de voltar ao meu país comprime-me o esófago, porque, entende, deixei de ter lugar onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui, a estes outonos de chuvas e de missas, estes demorados invernos despolidos como lâmpadas fundidas, estes rostos que reconheço mal sob as rugas desenhadas, que um caracterizador irônico inventou. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, um recôncavo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada (ANTUNES, 2003, p. 222)

Ao mesmo tempo em que sua narrativa desliza num esforço de superação do trauma, este esforço de superação já constitui uma ontologia *per se* que se realiza no ato da escrita. Não à toa, o próprio Lobo Antunes menciona, em quase todas as entrevistas compiladas por Ana Paula Arnaut no livro que tem por subtítulo *Confissões do Trapeiro* (2008), o fato de a criação literária configurar para ele uma verdadeira necessidade, talvez por constituir um espaço em que a entrega e o envolvimento sobrepõem-se ao domínio e ao controle absolutos:

Há sempre uma parte subterrânea nas obras de arte impossível de explicar. Como no amor. Esse mistério é, talvez seja, a própria essência do ato criador. [...] Quando criamos é como se provocássemos uma espécie de loucura, quando nos fechamos sozinhos para escrever é como se nos tornássemos doentes. A nossa superfície de contato com a realidade diminui, ali estamos encarcerados numa espécie de ovo [...] só que tem de haver uma parte racional em nós que ordena a desordem provocada. A escrita é um delírio organizado. (ARNAUT, 2008, p. 55-56).

Este delírio, contudo, tem, nomeadamente no romance *Os cus de Judas*, um sentido específico. A “parte subterrânea”, talvez impossível de ser explicada, refere-se aqui aos restos da guerra colonial que resistem ao esquecimento graças à atuação de “guardião de túmulos” do autor, como veremos a seguir, no estudo de Roberto Vecchi. A morte, neste contexto é também tematizada em relação à guerra colonial, ao testemunho.

5.2 Em busca de uma “poética dos restos”

A metáfora dos “fantasmas imperiais” são, segundo Vecchi, uma forma de se entender o movimento da história de Portugal. O autor lembra a contribuição de Eduardo Lourenço em evidenciar o papel cultural destes fantasmas na formação de uma “temporalidade ontológica própria” (VECCHI, 2003, p. 187), em que um passado incontornável faz a regência do imaginário e do histórico que resulta em um conceito fragmentado de tempo e numa frágil consciência histórica. Dentre estes fantasmas que resistem “à sua explicitação e à sua explicabilidade” (VECCHI, 2003, p. 188) está a guerra colonial a assombrar as novas conformações identitárias. “Fantasma” traz em si um duplo sentido, é um “espectro, isto é, reaparecimento do defunto”, [...] [ao mesmo em que] numa segunda acepção, o termo indica antes uma imagem ilusória, uma fantasia ou uma ficção”. (VECCHI, 2003, p. 189).

Vecchi, num viés derridiano, convoca ainda a imagem de Hamlet, “príncipe de um reino em podridão [para] [...] ajudar a entender outros fantasmas imperiais, a decifrar as fantasias fantasmáticas de um outro império em podridão, o império colonial português” (VECCHI, 2003, p. 190). A formulação que propõe, portanto, almeja falar das relações existentes entre fantasmas, ou seja, entre as representações que se fundam tanto num passado residual quanto no imaginário.

Na sua íntima relação com a morte, esta lógica fantasmática, remete sua reflexão para o luto enquanto “tentativa de ontologizar restos [...] identificar os despojos e localizar os mortos” (Derrida apud VECCHI, 2003, p. 191), o que coloca em questão a possibilidade de se concluir o trabalho do luto sobre o que representou a guerra colonial. Roberto Vecchi,

estabelecendo uma analogia entre as “metáforas-conceito” de *fantasma* e *resto*, deslocando a discussão para o campo da teoria residual, localiza a literatura da guerra colonial no contexto de uma “poética de rastos e restos” (VECCHI, 2003, p. 191), à qual vincula o testemunho como aquilo “que resta entre os mortos e os sobreviventes, entre indizibilidade e dizibilidade” (VECCHI, 2003, p. 191).

Esta poética do resto, no entanto, divide-se, no caso da literatura colonial, entre noções como perda e salvação, resultando, assim, numa tensão entre relíquia e ruína. Neste ponto de seu estudo, vamos ao encontro das questões desenvolvidas no segundo capítulo de nosso trabalho que são as relações entre memória, história e testemunho:

Repare-se que esta tensão corresponde, na problemática da testemunha, ao funcionamento de uma dialéctica mais complexa entre memória e história e a traduzibilidade da primeira na segunda, com o menor detrimento na passagem de uma dimensão singular (a da memória, do testemunho) a uma dimensão colectiva (a da história) (VECCHI, 2003, p.193).

O autor acentua ainda que as próprias características residuais da literatura em questão intensificam a relação dialéctica entre as noções de relíquia e ruína. Ou seja, a oposição que se configura seria entre: os “despojos mortais, concretos e reais” [e] [...] restos fictícios das fantasmáticas almas imortais que semantizam os cenotáfios da pátria no imaginário nacionalista (VECCHI, 2003, p. 194). Obviamente, na literatura colonial, o testemunho da guerra e das mortes por ela produzidas insere-se na “construção dum ‘céu da memória’, a ritualização dum culto aos restos e aos espólios mortais que afirma a experiência da morte não numa dimensão privada mas no espaço público da literatura” (VECCHI, 2003, p. 194).

Lembrando a ligação etimológica entre as palavras signo e túmulo, Vecchi ressalta que “o próprio texto [...] pode desempenhar uma função próxima da cemiterial, isto é, pode conferir existência mnésica aos mortos pelos seus rastos deixados na memória dos vivos, invertendo assim o efeito da morte ontológica como não-ser e extraíndo do passado inconcluso um novo sentido historiográfico no presente. (VECCHI, 2003, p. 194). Neste caminho, há um outro conceito que pode tratar com a devida justeza esta ideia de rastos e restos no que se refere à guerra colonial: a *cripta*. Figura alegórica proposta por Nicolas Abraham e Maria Tork com base nos estudos de Sigmung Freud sobre luto e melancolia. Segundo Vecchi:

A cripta é mesmo um túmulo intrapsíquico que permite ao ego que a carrega (o criptóforo) elaborar o trauma da perda através duma incorporação que lhe proporciona a possibilidade de desmetaforização do bloco da realidade e da sua objetivação e duma sucessiva efracção e abertura da cripta em certos

certas condições, com a consequente exposição do objeto (VECCHI, 2003, p. 196).

O autor nos traz, neste ponto, à leitura de António Lobo Antunes como sendo um “guardador de túmulos” (VECCHI, 2003, p. 197) e toma as obras iniciais *Memória de elefante* e *Os cus de Judas* como exemplares desta “prática da reescrita e que remete para o complexo melancólico” (VECCHI, 2003, p. 197), ao mesmo tempo que funcionam como túmulos a se abrirem, gradativamente, para o autor, enquanto criptóforo que o abre para os leitores. Este processo, quase uma exumação iterada do passado, que promove uma conversão de relíquias em ruínas, tem sido feita, segundo autor, mais pela literatura do que pela história:

E só salvando os restos encobertos daquelas experiências (o que a literatura mais do que a história provavelmente contribui para fazer), elaborando o luto dos fantasmas imperiais que continuam a vaguear inquietos e entregando-os à história, enterrando e nomeando definitivamente os mortos para que repousem em paz. (VECCHI, 2003, p. 202).

Este desejo, no entanto, constitui a própria tensão dialética da questão identitária. É neste *continuum* preenchido por incorporações e recusas do que historicamente nos define, ainda que de modo transitório, que reside uma série de conflitos cujo desfecho são frustrações e incertezas. As experiências de guerra configuram assim uma herança que, rodeada de fantasmas, não se pode desdenhar.

Em entrevista de 1979, concedida a Rodrigues da Silva, António Lobo Antunes afirma que:

independentemente do valor que a nossa geração, literariamente possa vir a ter, eu penso que ela é uma geração diferente das outras, porque é uma geração marcada pela guerra colonial. Eu penso que essa experiência se tornou decisiva para nós sob vários aspectos. Primeiro porque provocou um corte em nossas vidas, que deixou cicatrizes que, muitas delas, não sararam. (ANTUNES, apud ARNAUT, 2008, p.25).

Assim, entendemos como inestimável a importância de uma obra como *Os cus de Judas* em que a história e ficção se mesclam constituindo um documento singular, capaz de contribuir para novas percepções da história ao mesmo tempo em que põe em evidência novos paradigmas e perspectivas pra a produção ficcional reveladora de um mundo pós-utópico.

CONCLUSÃO

Confiança na vida e, em nome da vida, na morte: se recusamos a morte, é como se recusássemos os aspectos graves e difíceis da vida, como se, na vida, buscássemos apenas acolher as partes mínimas – então os nossos prazeres também seriam mínimos.

(BLANCHOT, 2011, p.137).

Lobo Antunes parece colocar em prática aquilo que Blanchot propõe como missão para o escritor, “sustentar, amoldar o nosso não ser, eis a tarefa. Devemos ser os artífices e os poetas de nossa morte” (BLANCHOT, 2011, p. 134). Parece guiado pelas palavras daquele autor que, segundo Bylaardt (2012), nunca leu, mas com quem parece compartilhar sua visão de mundo. Palavras como estas poderiam facilmente ser atribuídas a Lobo Antunes: “Somente um passo e a minha profunda miséria seria felicidade” (BLANCHOT, 2011, p. 139). Em seus romances, Lobo Antunes parece querer chegar ao extremo da dor existencial para, transformando-a em palavra literária, libertar-se de traumas que não são apenas seus, mas de um sujeito histórico ou, para se servir das palavras de Rodrigues da Silva que abrem a entrevista feita ao autor em outubro de 1979, “de um colectivo indefinido a que chamarei de todos nós” (ARNAUT, 2008, p. 2), como se percebe neste excerto em que a subjetividade e o desejo de denúncia se misturam poeticamente em mais uma cena noturna:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe como é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis, revela a curva adormecida de uma nádega, um perfil de braços no chão, os nossos corpos confundidos um torpor sem mistério. Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos e que o *vodka* anima de um frenesim postigo e caprichoso, e as três da manhã veem-me chegar aos bares ainda abertos, navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre, a equilibrar com dificuldade na boca o peso do fingido sorriso. (ANTUNES, 2003, p.79).

São vários os pontos deste excerto que podem ser relacionados àquilo que destacamos neste trabalho. A começar pelo já referido desejo de denúncia da guerra em África, resultado de choques identitários inexoráveis, seguido pela referência à metaficção historiográfica ao tratar seu relato como “uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar”. A recorrência da noite acompanhada pela impossibilidade da sensação de pertencimento,

expressa na ideia de um passageiro clandestino e a irrealizável superação que se coloca na construção “navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre”. Neste sentido, são exemplares as palavras de Margarida Calafate Ribeiro sobre a obra *Os cus de Judas*, que por sua eficiência, aqui reproduzimos:

A excessiva e neurótica imagem de África, com os seus cheiros de morte e estropiamento, projectando em tudo, bloqueando o futuro. Está na casa, no amor, na cidade, em todo o mundo filtrado pelos olhos do narrador-personagem que se constitui o centro de seu mundo labiríntico e assumidamente marginal, [...] do qual o mundo “normal” se afasta deixando-lha a “casa deserta”. Nela vive numa permanente “noite”, entre as memórias da guerra, as reinvenções das mulheres nativas que teve como prostitutas, e dela “desiberna” à noite para pelos copos e pelos bares procurar o conforto que sabe previamente frustrado para a sua dor. Resta-lhe viver entre dois tempos (presente e passado) e dois espaços (Portugal e África), cuja hibridez e permeabilidade denunciam uma encruzilhada dominada pela dor e pelo remorso de que resultam relações de amor-ódio, de dádiva-destruição, imagens extremas, pela combinação de opostos que oferecem, de impossibilidade, carência e solidão, sobre as quais nada de novo se pode construir. (RIBEIRO, 2004, p. 289).

Se a identidade, como sabemos, está diretamente ligada à noção de pertença, em *Os cus de Judas* ela se transforma na narrativa da falta, daquilo que foi e já não é, do que poderia ter sido e não foi, daquilo que claramente não será, mas que habita o terreno do desejo e que, recalçado, sufoca, exigindo um outro ar a se respirar, neste caso, pertencente ao mundo da criação literária. Ao distanciar-se do dia, daquilo que pode ser lido como *razão prática*, para entrar na obscuridade reveladora da escrita, Lobo Antunes promove mais um paradoxo: ao afastar-se do mundo possível e mergulhar na *impossibilidade*¹⁵ da literatura ele revela a desrazão do mundo.

Há pouca coisa em que ainda acredito e a partir das três da manhã o futuro reduz-se às proporções angustiantes de um túnel onde se penetra mugindo a dor antiga que se não consegue sarar, antiga como a morte que dentro de nós cresce, desde a infância, o seu musgo pegajoso de febre, convidando-nos à inacção dos moribundos, mas existe também, sabe como é, essa claridade difusa, volátil, presente, apaixonada, comum aos quadros de Matisse e às tardes de Lisboa, que como o pó de África atravessa as frinchas, as janelas cerradas, os intervalos moles que separam uns dos outros os botões da camisa, a parede porosa das pálpebras e a textura de vidro assassinado do silêncio [...] (ANTUNES, 2003, p. 90).

¹⁵ A “literatura como impossibilidade” e “a origem noturna do texto literário” (BYLAARDT, 2012, p. 33) nos foi sugerida inicialmente aqui, no sentido proposto por Bylaardt, em seu estudo da obra de Lobo Antunes com base no pensamento blanchotiano e que coloca a morte como condição de possibilidade ao passo que a literatura, como meio de vencer a finitude seria, portanto, impossível. O paradoxo refere-se à existência em um nível específico e superior que reside exatamente fora da existência.

A escrita noturna, entendida tanto no sentido literal como no simbólico, tem uma dimensão paradoxal na qual a inação (cabe relembrar o quanto as longas descrições memorialísticas e as situações imaginárias constituem praticamente toda a produção ficcional de Lobo Antunes) é reveladora de uma intensa criação de imagens desconectada com a “construção da verdade no mundo”. O lugar específico da palavra literária opõe-se, assim, à “palavra útil”:

Essa imagem experimentada pelo personagem não mais é capaz de devolver o mundo justificado que serve à verdade do dia, verdade exigida pela prática e pela realização das tarefas verdadeiras. Também não é capaz de nos retornar ao mundo da arte clássica, em que a imagem ideal o cobre de valores elevados e exemplares, [...] suspendendo-o e ao autor a essa “espécie de limbo”, à neutralidade absoluta daquilo que não é a construção da verdade no mundo. [...] Ele se torna então semelhante a *nada*, um ser em torno do qual se perde a verdade útil, mesmo em raros instantes, já que a linguagem tende a afastar o homem de seu próprio ser, tornando-o um não ser. [...] É como um utensílio cuja obsolescência lhe retira o valor de uso: uma vez cessada a utilidade que lhe conferia vida e que o fazia desaparecer, ele aparece. (BYLAARDT, 2012, p. 52)

Entendemos que Lobo Antunes opta por desprezar o “valor de uso”, a “verdade útil” na construção dos seus romances, especialmente no que se refere às formas tradicionais da narrativa. Suas histórias emergem de um emaranhado desafiador em que o “território da enunciação”, é privilegiado em detrimento da linearidade. Sua escrita configura uma verdadeira ontologia na qual o sentido de ausência, de falta, de precariedade e da impossibilidade constituem o cerne.

Esta escrita da ausência ou deste “destino de errância” (LOURENÇO, 1999, p. 12), como viemos desenvolvendo até aqui, guarda íntima relação com o mundo vivido. Muito do que podemos utilizar para pensarmos o contexto pós-moderno situa-se no terreno daquilo que perdemos, já que nos resta apenas um “lutar de vida, reflexo de sol extinto de onde nos chegam como um bálsamo apenas as sombras de nossas aspirações extintas” (LOURENÇO, 1999, p.136). Mas todo este processo converge com a atualidade dos fenômenos que são associados à pós-modernidade e ao pós-modernismo, destacando-se aqui a Segunda Guerra e os conflitos de independência das colônias na segunda metade do século XX. Já em 1982, comentando uma entrevista com Lobo Antunes, Fernando Dacosta mostra esta nuvem de incerteza que ronda o nosso tempo e que tão bem se expressa nos romances loboantunianos, nos quais a imagem do naufrágio constitui rica metáfora para a crise de identidade que ora

vivemos: “Que irá ficar disso tudo? O futuro é agora uma vertigem que o escritor enfrenta disciplinarmente, determinadamente, todas as noites, em madrugadas de naufrágio, na grande cama, no grande mistério que o escolheu, em criança, decifrador de seus sinais”. (ARNAUT, 2008, p. 55).

Ana Paula Arnaut, na introdução de seu livro *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do Trapeiro*, chama a atenção para um dos temas que, de maneira obsessiva, atravessam a obra do autor: a dificuldade, a impossibilidade ou a incapacidade de amar, cujo resultado são longas tessituras de desamor e solidão. Assim, estendendo o diálogo entre a visão pós-moderna de mundo de Zygmunt Bauman e a obra de Lobo Antunes, podemos ler esta última como um profundo e inextinguível lamento acerca da realidade marcada pela liquidez das relações e pela impossibilidade de estabilidades e certezas.

Podemos dizer que o “poeta frustrado” que António Lobo Antunes se confessa, manifesta-se em sua narrativa na forma com que ressignifica a realidade, numa íntima, atenta e crítica relação com esta:

O que em derradeira instância parece ficar em aberto é a hipótese de contrariarmos a tantas vezes melancolicamente confessada incapacidade poética de António Lobo Antunes. [...], a verdade é que nos parece que o seu destino de poeta, se não se cumpre na íntegra, cumpre-se pelo menos parcialmente, de modo oblíquo, na forma como nos romances e nas crônicas (re)cria parcelas da realidade circundante.

(ARNAUT, 2008, p. XXV)

António Lobo Antunes, provavelmente devido à sua confessa e obsessiva necessidade de escrever, bem como à sua formação psiquiátrica, somados à já mencionada percepção arguta da realidade que lhe serve de matéria-prima, alcança uma ressignificação, segundo Arnaut, “pelo gosto em complicar canónicas noções” (ARNAUT, 2008, p. XXII), o ato da escrita e o de sua leitura, categorias como narrador, espaço, personagens e, aquilo que ora tratamos, o *tempo*, a *memória* e a *identidade*. Tal ressignificação está ligada a um contexto histórico singular em que um discurso canónico precisava ser descentrado, ao mesmo tempo em que atende às demandas de uma intranquila pós-modernidade em que a falta de *lugares* faz desta *noite* do universo literário uma saída. Como afirma Eduardo Lourenço:

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse Império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência **um traumatismo profundo** – análogo ao da perda da independência - mas a um repensamento em profundidade da **totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo**. Contudo, todos nós assistimos a este espetáculo surpreendente: nem uma coisa nem outra tiveram lugar. É possível que a profundidades ainda hoje não perceptíveis supure uma **ferida**

que à simples vista ninguém apercebeu. (LOURENÇO, 1992, p. 42, grifo do autor).

Esta ferida, que no romance exala “um perfume doce de incenso e de gangrena” (ANTUNES, 2003, p 54), pode não estar registrada com a mesma intensidade nos registros históricos oficiais, mas constitui o preenchimento medular da obra do autor que, se nos primeiros romances explora ao máximo as imagens e consequências da guerra, segue pelo caminho sem volta iniciado com eles, mantendo a percepção deste mundo de incertezas que ora habitamos. Estigmatizado pelo duplo sentido de desencantamento: uma queda dos referenciais míticos que cedem espaço a uma crescente racionalização e o niilismo de uma existência em declínio em que um misto de embriaguez e esquizofrenia ofusca a percepção do em torno, inserindo-nos a todos na mencionada “poética dos restos”, de que fala Roberto Vecchi, como vemos no seguinte trecho:

Não, não me dói nada, talvez um pouco a cabeça, uma insignificância, uma impressão, uma tontura. Este rumor monótono de conversa, estes odores misturados, as feições que se desarrumam e se deslocam no acto de falar atordoam-me: não conheço ninguém, não possuo os hábitos destes tempos exóticos em que se sacrificam não já vísceras de animais mas o próprio fígado, modernas catacumbas a que as lâmpadas votivas das luzes raras e dos murmúrios de reza das conversas conferem uma tonalidade de religião sacrílega de que o *barman* é o bezerro de ouro, imóvel atrás do altar-mor do balcão, cercados pelos diáconos dos frequentadores do costume, que erguem em seu louvor *black-velvets* rituais. As cruzes do timol substituem os crucifixos, jejuamos pela Páscoa a fim de baixar as gorduras do sangue, comungamos aos domingos vitaminas purificadoras, confessamos ao grupanalista os atropelos da castidade, e recebemos de penitência a sua conta mensal; nada mudou, como vê, salvo que nos consideramos ateus porque, em lugar de batermos com a mão no peito, bate o médico por nós com o diafragma do estetoscópio. (ANTUNES, 2003, p. 34).

Neste excerto, a religiosidade da nação eminentemente católica, é deslocada para o cenário do bar, espaço existencial intervalar, quase um “não-lugar”, negação da realidade, em que o balcão se transforma em altar de uma “religião sacrílega”, cuja redenção se deve a “vitaminas purificadoras” ao invés de hóstias e o jejum tem função médica. É dessa forma que a cena contemporânea, pós-moderna do romance de Lobo Antunes ganha cores e traços de filiação ao mesmo tempo impressionistas, surrealistas e expressionistas que se combinam no exercício de testemunhar, no registro ficcional pós-modernista, o vivido e o imaginado.

Em *Os cus de Judas* e nos dois romances que compõem sua trilogia inicial, a proximidade entre autor e narrador, entre testemunho e ficção, e a intensidade com que procuram desestabilizar os discursos da história, algo que não poderia ser diferente, dada a proximidade histórica da guerra, são mais nítidos que em seus romances posteriores, mas nele

já está posta em evidência a aridez de uma realidade que compartilhamos, na qual a percepção e os usos do tempo, a importância da memória e o sentido de identidade(s), geram novas demandas para a percepção de um mundo cujo diálogo com a ficção se intensifica e com as quais António Lobo Antunes se mostra tão sintonizado.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. Mares pequenos - mares grandes. IN: MORAIS, Régis de. et al. (Org.) **As razões do mito**. Campinas : Ed. Papirus, 1988.
- ANTUNES, António Lobo. **Memória de elefante**. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.
- _____. **Explicação dos pássaros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. **Fado alexandrino**. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: fios de Ariadne-máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. (Org.). **Entrevistas com António Lobo Antunes**. Confissões do Trapeiro. 1979-2007. Coimbra: Almedina, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e discurso na arte**. Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics, publicada em V.N. Voloshinov, Freudism. New York: Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza.
- _____. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. **O mal-estar na pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BELO, Ruy. **Todos os poemas**. 3.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. **Ceú, inferno**: ensaio de crítica, literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot**: o diálogo da impossibilidade. Fortaleza: Ed. da UFC, 2012.
- _____. Autoria e morte em O manual dos inquisidores, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, Leila Pereira (Org.). **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Cotia: Ateliê; Belo Horizonte: Ed. da PUC, 2008. p. 17-40.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, 1987.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 143/144, p. 111-133, jan.-jul. 1997.

COSTA, Verônica Prudente. **A perda do caminho para casa em Fado Alexandrino de António Lobo Antunes**. 2006. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2006.

COUTINHO, Alexandre Mantaury Baptista. **Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes**. 2004. 176f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2004.

DE MARCO, Valéria. Na poeira do romance histórico. In BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi et al. (Org.). **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2000. P.313-328.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: histórias em quadrinhos, mídia, literatura**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

DRUMOND, Eugênio. Figurações da morte em *Conhecimento do inferno*, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, Leila Parreira. (Org.). **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. Cotia: Ateliê; Belo Horizonte: Ed. da PUC, 2008. p.133-142.

DURAND, Gilbert. **Imagens e reflexos do imaginário português**. Lisboa: Hugin Editores, 1997.

_____. **A Imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

DUTRA, Lélia Pereira. **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. Cotia: Ateliê; Belo Horizonte: Ed. da PUC, 2008.

DUTRA, Robson Lacerda. O universo mítico das águas e suas refrações na ficção contemporânea: uma leitura de narrativas de João de Melo, Lobo Antunes e Pepetela. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da UNIGRANRIO**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 11. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/462/453>> . Acesso em: 13 de jan. 2014.

ECO, Umberto. **Sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIAS, Amy. **Sublime desire. History and Post-1960s Fiction**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drumond**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. Ficção e história: um jogo de espelhos. **Gragoatá - Revista do Instituto de Letras, Niterói**, n. 6, p. 25-41, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** In: SOVIK, Liv (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende et alii. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991).** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. **Em busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización.** México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos-CEBRAP**, São Paulo, n.12, p.16-26, jun. 1985.

LEAL, Lara. O longo aprendizado da agonia. A poética lírica de Lobo Antunes. **Revista Gândara**, Rio de Janeiro, n.2, p. 127-137, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** São Paulo: José Olympio, 2002.

LOURENO, Eduardo. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MORENO, Maria Manuela Assunção; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Trauma: o avesso da memória. **Revista Ágora**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 47-61, jan/jun. 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

PACHECO, Fernando Assis. **Catalabanza, Quilolo e Volta.** Coimbra: Centelha, 1976.

PEIRUQUE, Elisabete. Lembrar é preciso: um diálogo com o esquecimento e a invenção do passado. In: ROANI, Gerson Luiz (Org.). **O romance português contemporâneo: história, memória e identidade.** Viçosa: Arka; UFV, 2011. p. 109-124.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim.** Lisboa: Dom Quixote, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. **Dicionário de narratologia.** 7.ed. Porto: Almedina, 2000.

RENAN, Ernest. Translated by Ethan Rundell. "What is a Nation?" - text of a conference delivered at the Sorbonne on March 11th, 1882. In: RENAN, Ernest. **Qu'est-ce qu'une nation?** Paris: Presses-Pocket, 1992.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo**. Porto: Afrontamento, 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

ROANI, Gerson Luiz (Org.). **O romance português contemporâneo: história, memória e identidade**. Viçosa: Arka; UFV, 2011.

ROSE, Ricardo Ernesto. **Max Weber e os “tipos ideais”**. 22 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/max-weber-e-os-tipos-ideais>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo: Quíron, 1979.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Ed. Porto, 2005.

SARRAUTE, Nathalie. **L'ère du soupçon**. Paris: Gallimard, 1956.

SEIXO, Maria Alzira. **As flores do inferno e Jardins suspensos**. Alfragide, Portugal: Dom Quixote, 2010.

_____. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. Escrita do romance e sensibilidade pós-colonial: pontos de reflexão, problemas e linhas de debate, com alguma incidência em António Lobo Antunes e em Luís Cardoso. In: MACEDO, Ana Gabriela; KEATING, Maria Eduarda (Org.). **Colóquio de outono: estudos de tradução: estudos pós-coloniais**. Braga: Universidade do Minho, 2005. p. 19-26.

_____. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. 2. ed. Maia, Portugal: Imprensa Nacional, 1987.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Repensando o campo literário a partir do testemunho: um percurso de Ésquilo a Lobo Antunes. In: DUARTE, Leila Pereira (Org.). **A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2009.

_____. “Zeugnis e Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Letras**, Santa Maria/RS, n. 22, p. 120-31, jan.-jun. 2001.

SOUSA, Eudoro de. **História e mito**. Brasília: Ed. da UnB, 1981.

VALE, Glauro Siqueira Cardoso. *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes: configurações de um discurso errante. In: DUARTE, Leila Parreira. **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. (Org.). Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC/Minas, 2008.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VECCHI, Roberto. Das relíquias às ruínas: fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula. **Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003.