


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

CARLOS HENRIQUE FONSECA

**UMA LEGIÃO VINDA DO INFERNO. (QUE
ESPLENDOR É ESSE?):**

vagabundos, *outsiders* e outras figuras marginais na obra de
António Lobo Antunes



ARARAQUARA – S.P.
2020

CARLOS HENRIQUE FONSECA

**UMA LEGIÃO VINDA DO INFERNO. (QUE
ESPLENDOR É ESSE?):**

vagabundos, *outsiders* e outras figuras marginais na obra de António
Lobo Antunes

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro
Fernandes

ARARAQUARA – S.P.
2020

Fonseca, Carlos Henrique

Uma Legião vinda do inferno. (Que esplendor é esse?): vagabundos, outsiders e outras figuras marginais na obra de António Lobo Antunes / Carlos Henrique Fonseca – 2020
168 f.

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

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro
Fernandes

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura
Contemporânea. 3. Antunes, António Lobo. 4.
Identidade. 5. Personagens Marginais. I. Título.

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

CARLOS HENRIQUE FONSECA

UMA LEGIÃO VINDA DO INFERNO. (QUE ESPLENDOR É ESSE?):

vagabundos, *outsiders* e outras figuras marginais na obra de António
Lobo Antunes

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da narrativa
Orientadora: **Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro
Fernandes**

Data da Defesa: 30/04/2020.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes**
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: **Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni**
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: **Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila**
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: **Profa. Dra. Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut**
Universidade de Coimbra – Portugal

Membro Titular: **Profa. Dra. Gilsamara Moura**
Universidade Federal da Bahia

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

Dedico este trabalho ao meu companheiro Eliézer Santos e à memória de sua mãe, Célia Maria Dameto, que o trouxe ao mundo.

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora, Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, por todos os anos em que me conduziu ao longo desta viagem pelo mundo literário de António Lobo Antunes.

Aos Professores Márcio Scheel e Márcia Valéria Zamboni, pela banca de qualificação e por todos os caminhos indicados nela.

A todos os meus professores dos cursos de Letras e Ciências Sociais que, conjuntamente, compuseram minha visão de mundo.

Ao Evandro dos Santos Cavalcante, um *outsider* que, a seu modo, sempre esteve ao meu lado.

Ao filho que a vida me deu, Ari Célio da Silva Júnior, por torcer por mim e ouvir meus desabafos.

Ao meu companheiro Eliézer Santos, por todo o amor, compreensão e apoio incondicionais.

Aos meus Guias e Orixás, que iluminam meu caminho para ter fé em mim mesmo.
“Ogunhê, meu Pai!”

*All the lonely people
Where do they all come from?
All the lonely people
Where do they all belong?
(Lennon e McCartney).*

RESUMO

Este trabalho tem como proposta o estudo de três obras do escritor português António Lobo Antunes: *O conhecimento do inferno* (1980), *O esplendor de Portugal* (1997) e *O Meu nome é Legião* (2007). No conjunto destes romances, destaca-se a relação entre Portugal e África, desde o período imediatamente posterior ao fim da Guerra Colonial aos dias atuais. A condição das personagens, respectivamente, um médico dividido entre o “inferno” da guerra e do hospital psiquiátrico, uma família dilacerada pelos conflitos em solo africano, nos anos da guerra civil em Angola e moradores dos bairros de lata da atual periferia de Lisboa, possibilita uma leitura diacrônica da marginalidade e do abandono que atingem, contemporaneamente, e de diferentes formas, os herdeiros da problemática relação entre metrópole e colônia, reduzidos à condição de “vagabundos”, *outsiders* ou outras figuras marginais. No estudo da reiteração e da maneira como são construídas estas personagens, dos discursos produzidos por elas e sobre elas e das situações de extrema violência que as mesmas vivenciam, busca-se deslindar os pontos de conexão entre os três romances e analisar o desenvolvimento e consolidação da escrita antuniana, as recorrências e os desdobramentos temáticos, bem como a maturação de suas estratégias narrativas e discursivas. Constituem eixos da presente análise, a relação entre os conceitos de *personagem* e *pessoa*; a *historicidade* da produção ficcional do autor, que apresenta hoje um contundente retrato de Portugal das últimas décadas e, nesta visada diacrônica, a relação dos romances constitutivos deste *corpus* de pesquisa com os conceitos de pós-modernismo, pós-colonialismo e hipercontemporaneidade, capaz de contribuir com os estudos sobre a relação entre literatura e sociedade.

Palavras – chave: Literatura Portuguesa. Literatura Contemporânea. António Lobo Antunes. Identidade. Personagens marginais.

ABSTRACT

This work intends to study three novels by the Portuguese writer António Lobo Antunes: *Conhecimento do inferno* (1980), *O esplendor de Portugal* (1997) and *O Meu nome é legião* (2007). In all these novels, the relationship between Portugal and Africa stands out, from the period immediately after the end of the Colonial War to the present day. The condition of the characters, respectively, a physician divided between the "hell" of the war and the psychiatric hospital, a family torn apart by African conflicts in the years of the civil war in Angola and residents of the slums of the present periphery of Lisbon, makes possible a diachronic reading of the marginality and abandonment that, at the same time and in different ways, reaches the heirs of the problematic relation between metropolis and colony, reduced to the condition of tramps, outsiders or other marginal figures. In the study of the reiteracy and the manners in which these characters are constructed, of the discourses produced by them and about them and the situations of extreme violence that they experience, the goal is to reveal the connection points between the three novels and the analysis of the development and consolidation of António Lobo Antunes writing, recurrences and thematic developments, as well as the maturation of his narrative and discursive strategies. The axes of this analysis are: a) The relationship between the concepts of character and person; b) the historicity of their fictional production, which today presents a resounding portrait of Portugal in the last decades and c) in this diachronic view, the relation of this *corpus* of research with the concepts of postmodernism, postcolonialism and hypercontemporality, which can contribute with the studies on the relation between literature and society.

Keywords: Portuguese Literature. Contemporary Literature. António Lobo Antunes. Identity. Marginal Characters.

.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. <i>OUTSIDERS</i>, VAGABUNDOS E OUTRAS FIGURAS MARGINAIS: EM BUSCA DE UMA CONCEITUAÇÃO.....	18
1.1 O pós-modernismo e a escrita da personagem de António Lobo Antunes.....	30
2. “OS PSQUIATRAS SÃO MALUCOS SEM GRAÇA”: LOUCURA E PSQUIATRIA COMO ARQUÉTIPOS DO DESVIO E DA REGRA.....	41
2.1 Aspectos imagéticos e poéticos da escrita antuniana.....	63
3. QUE ESPLENDOR É ESSE?: O INFERNO DO REGRESSO PROSSEGUE COM NOVAS MÁSCARAS.....	77
3.1 Carlos.....	88
3.2 Rui	98
3.3 Entre restos e fantasmas.....	103
3.4 Clarisse.....	109
4. DELINQUÊNCIA, INCOMUNICABILIDADE E ABANDONO: A HERANÇA DA GUERRA ÀS MARGENS DE LISBOA.....	120
4.1 Gusmão.....	127
4.2 A velha prostituta branca e o “Gordo”.....	132
4.3 O padrasto e a mãe do “Miúdo”.....	135
4.4 “Um casal de homens”.....	138
4.5 A mãe do “Miúdo”, a irmã do “Hiena” e as figueiras bravas.....	140
4.6 O “marido” da irmã do “Hiena”.....	144
4.7 O dono do armazém.....	146
4.8 Um dos menores e sua mãe morta.....	147
4.9 A mestiça e os homens brancos.....	149
4.10 Os menores e “o silêncio do mundo”.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS.....	162

INTRODUÇÃO

*o que me diz respeito é a onda que nasce em África aumentando
devagar
(não preta, branca)
até chegar à gente cobrindo-nos os pés, os tornozelos, o peito,
trepando peito acima a ocultar-nos a cara e permanecendo que
tempos parada sobre a gente como um lençol final.*
(ANTUNES, 2007a, p. 186).

A epígrafe que descortina este trabalho resume uma das questões mais fundamentais e norteadoras para o estudo da obra do escritor português António Lobo Antunes: a guerra colonial e seus desdobramentos. Na vasta fortuna crítica existente sobre António Lobo Antunes, são inúmeros os trabalhos que, direta ou indiretamente, tratam deste tema em sua produção romanesca. Nas palavras do autor: “[...] foi em África [...] onde aprendi a existência dos outros” (SILVA, 2008, p. 585). Consabidamente, a participação como médico combatente em Angola, entre janeiro de 1971 e abril de 1973, resulta num inesgotável manancial literário, seja para os três primeiros romances, marcadamente autobiográficos, seja para a totalidade de sua literatura.

Um dos eixos de análise que pretendemos desenvolver considera a existência de um registro crítico e diacrônico da herança colonial ao longo de sua obra romanesca, por linhas ficcionais intensamente ligadas ao real, uma vez que as experiências vividas pelo autor e o contexto histórico e social a ele relacionados compõem seu universo literário com traços testemunhais que nos leva a concordar que “há, assim, nestes romances, uma travessia do tempo, um envolvimento na história que, mais do que reflectir sobre ela, nos dá a experiência do lugar e do acto que a faz” (SEIXO, 2002, p. 501).

Pode-se encontrar, nas páginas escritas por António Lobo Antunes, desde as terríveis imagens da guerra, passando pelos momentos igualmente ou ainda mais dolorosos do regresso, até a problemática situação de inchaço das grandes cidades, onde grassa a desigualdade e a violência. Nesta visada diacrônica, destaca-se sobremaneira a questão identitária, cujo impacto do fim do império português em África, da guerra colonial e seus complexos desdobramentos, trouxe uma infinidade de novas demandas

para sua compreensão. Neste sentido, e a fim de tornar viável a discussão aqui proposta, o *corpus* de pesquisa constituiu-se de três obras, cujo intervalo de publicação possibilitou a percepção de três momentos bastante distintos e significativos para os objetivos deste estudo: *O conhecimento do inferno* (1980), *O esplendor de Portugal* (1997) e *O Meu nome é Legião* (2007). Do conjunto destes romances, o recorte analítico é a relação entre Portugal e África, desde o período imediatamente posterior ao fim da guerra colonial aos dias atuais. Além do próprio viés de análise, declarações como a de Agripina Carriço Vieira (2011, p. 382) sustentam a seleção desta tríade: “[...] podemos afirmar que *O meu nome é Legião*, o seu novo romance, retoma e desenvolve aspectos já enunciados em *Conhecimento do inferno*, de 1980”. Ou ainda de Maria Alzira Seixo (2011, p. 389), ao tratar da totalidade de sua produção romanesca:

mais que uma evolução a três tempos, há um movimento em espiral que os engloba a todos, e faz, por exemplo, com que *Conhecimento do inferno* seja o livro-súmula que contém, em embrião ou já especificados, temas, modos, processos e obsessões que surgem em toda obra.

A perspectiva de análise escolhida privilegia o estudo da *personagem*. Ainda que, conforme pretendemos mostrar no seu desenvolvimento, esta categoria apresente fronteiras fluidas com instâncias narrativas como narrador, autor, da mesma forma com que não pode ser dissociada dos demais aspectos, como tempo, espaço e modalidades discursivas. Da condição das personagens de cada romance destacamos, respectivamente: combatentes regressados com o fim da guerra; famílias de ex-colonos expulsas daquilo que entendiam como sendo “suas terras” em solo africano, sua relação com o povos nativos nos anos da guerra civil em Angola, e, por fim, moradores marginalizados da atual periferia de Lisboa. Estas personagens, como ora defendemos, apresentam diferentes figurações da exclusão e do abandono que atingem, contemporaneamente, e de múltiplas formas, (ex)colonizadores e (ex)colonizados.

As palavras do próprio autor, em entrevista de Sara Belo Luis (2008, p. 566-567), corroboram a relevância de nosso objetivo: “Sempre me comoveu ver o desamparo em que as pessoas vivem. Acho que esta dimensão nunca foi suficientemente notada nos meus livros. Vivemos num certo desamparo, numa certa desprotecção”.

No estudo de algumas características comuns e da maneira como são construídas e apresentadas suas personagens, dos discursos produzidos por elas e sobre elas e das

situações de extrema violência que as mesmas vivenciam, buscou-se deslindar os pontos de conexão entre os três romances e analisar o desenvolvimento da escrita antuniana, as recorrências e os desdobramentos temáticos, bem como suas estratégias narrativas e discursivas a fim de valorizar, não só os inexoráveis arrojados estéticos, mas também a *historicidade* de sua produção ficcional, que apresenta hoje um contundente retrato de Portugal das últimas décadas, mas que também pode iluminar a reflexão sobre a relação entre literatura e sociedade em tempos pós-modernos, pós-coloniais e hipercontemporâneos, categorias elencadas como norteadoras deste trabalho. Enquanto perspectiva teórico-metodológica, portanto, a análise sócio histórica do romance desenvolve-se paralelamente ao estudo das estratégias discursivas e estruturas textuais do autor, buscando assim, servindo-nos das palavras de Paula Gândara (2008, p. 5):

Um espaço capaz de ultrapassar o próprio texto ou que deve mesmo ultrapassar o próprio texto e possibilitar a necessária reflexão, ela sim, balizada por uma perspectiva histórica, social, política e inter, ou intra-textual, já que os textos de Lobo Antunes não só se podem ler em blocos de um continuum temático como obviamente só fazem sentido quando o leitor estabelece todas as possíveis pontes entre os planos discursivos das várias personagens.

Os planos discursivos mencionados por Gândara, bem como as possíveis pontes entre as instâncias narrativas, resultam numa densa teia de relações humanas e sociais que, na obra de António Lobo Antunes, é marcada pela incomunicabilidade, solidão, ausência, frustração e, para o que constitui o nosso viés de análise, exclusão e marginalidade. Chamado por Manuel Helpert (2011, p. 228) de “psiquiatra social”, António Lobo Antunes é um ficcionista com os olhos voltados para o real: “Se as coisas não forem procuradas no real, não me interessam. Por exemplo, as casas dos meus romances têm realmente que existir” (GOMES, 1993, p. 139). A incidência de referências trazidas do real se desdobra em uma escrita em que se verifica “um nítido excesso de percepções da vida” (ALVES, 2001, p. 21) que emerge, num registro polifônico, dos inúmeros relatos de suas personagens.

Metodologicamente, nesta perspectiva diacrônica de análise, não seria possível, nos limites propostos para este trabalho, o estudo de todas as personagens dos romances de António Lobo Antunes. Julgamos, no entanto, por sua localização cronológica e suas especificidades temáticas, ser possível, na leitura dos três romances ora escolhidos, a verificação dos processos evolutivos de sua escrita, bem como a recorrência, ainda que de múltiplas maneiras, não só da visibilidade que traz a situações e personagens

marginais, mas também a uma dimensão discursiva que coloca em evidência características existenciais que protagonizam o mundo atual.

Parte-se, por conseguinte, de uma primeira constatação: há, na obra do autor, uma galeria significativa de personagens relegadas à condição de vagabundos, *outsiders* ou outras figuras marginais. A análise do *corpus* selecionado será precedida, portanto, pela elucidação conceitual destes termos, a fim de se construir um arcabouço teórico consistente e sistematizado, com base no referencial bibliográfico escolhido.

O primeiro capítulo tem início com o conceito de *outsider*. Já consagrado nas ciências sociais e nos estudos literários e passível de ser atribuído tanto a autores quanto a personagens da literatura mundial, constitui nosso ponto de partida. Os sociólogos Norbert Elias (1994) e Howard Becker (2008), e o escritor e filósofo Colin Wilson (1956), são alguns dos autores que desenvolveram estudos exemplares sobre o tema. A crítica de Wilson à mediocridade e à alienação social em ascensão ao longo do século XX, verifica-se em enunciados como: “Nossa civilização burguesa é baseada na personalidade. É seu principal valor”. (WILSON, 1956, p. 60, tradução nossa).¹ Neste sentido, o *outsider* seria um filho da modernidade. Na incessante busca de si mesmo frente à dessintonia provocada pelo meio social crescentemente inóspito, o grande problema do *outsider* é a autorrealização frustrada. Tal frustração é recorrente na literatura contemporânea como um todo, mas encontra um lugar específico, com cores e motivos próprios, na literatura portuguesa e com destaque na obra de António Lobo Antunes.

O conceito de *outsider* não é, todavia, unívoco. A compreensão de cada um dos teóricos supramencionados guarda suas diferenças, mas todas partem das relações existentes entre os indivíduos e a sociedade em que estão inseridos. A principal diferenciação refere-se ao vetor de definição da condição *outsider*, ou seja, é o indivíduo que se define como um *outsider*, ou o meio em que está inserido o define como tal?

Distinguir as diferentes nuances do *outsider* e outras figuras marginais implica, necessariamente, acionar conceitos como dentro/fora, margem/centro, nós/outros. Enfim, não é possível negligenciar a dimensão relacional inexorável de tal campo semântico. Destarte, nação, Estado, sociedade e família constituem espaços físicos ou simbólicos em que a dialética do pertencimento (des)constrói, com complexidade

¹ “Our bourgeois civilization is based on personality. It is our chief value”.(WILSON, 1956, p. 60).

crecente, seus emaranhados sociais indúcteis. No caso dos romances em questão, estas instituições consagradas são postas em xeque com “uma ternura anti-ingênuas que funciona como sal nas feridas nacionais” (ALVES, 2001, p. 20). Toda e qualquer estima por esses lugares fracassados ou negados, parece sofrer, sob o efeito catalisador de memórias traumáticas, um processo de transformação em dor, cinismo e abjeção. É esta a resposta destas personagens a uma ontológica “necessidade de estima” que está intimamente relacionada “ao olhar dos outros” (FOUCAULT, 2003, p. 480).

Distribuídos entre aqueles que nunca tiveram, ou que tiveram mas perderam, personagens transitam erroneamente por realidades marginais, ruminando suas dores. Paulo Castilho, comentando o romance *Os cus de Judas* (1979), afirma: “o protagonista de Lobo Antunes é um homem que nunca teve nada e acabou, mesmo assim, por perder tudo.” (CASTILHO, 2011, p. 32). Protagonismos anônimos de subjetividades fragmentadas em cenários de incertezas. Esta é uma das formas com que, a princípio, pode-se arriscar uma imagem que resumiria, se é que isso é possível, o rico e desafiador terreno literário diante do qual ora nos colocamos, onde evidencia-se sobremaneira a importância do meio e dos eventos traumáticos, verdadeiros elementos definidores das características destas mesmas personagens.

A forma como as subjetividades emergem nos romances de António Lobo Antunes, a quase inexistência de fronteiras entre categorias como autor, narrador e personagem, apontou também a relevância para uma distinção importante entre personagem e pessoa, conforme nos propõe Michel Zérafra (1974; 2010). Além de ajudar a reconhecer e assumir os diálogos sociológicos e literários desta pesquisa, assumidamente um estudo transdisciplinar, este autor auxilia no árduo desafio de dar conta de instâncias cujos limites são fluidos e instáveis no romance contemporâneo. Ainda que os escritos de Zérafra (2010) versem sobre um período anterior à obra de António Lobo Antunes, oferecem panorama profundamente esclarecedor sobre o romance ao longo do século XX.

O conceito de *outsider* abre espaço para a apresentação do conceito de *vagabundo*, segundo escreve Zygmunt Bauman (1998). Nomeadamente empregado na análise do último romance do nosso *corpus*, este conceito se aplica com destaque no estudo da exclusão e da violência, já nos anos 2000. Para usarmos um conceito de Edward M. Forster (1998), as “vozes verbais” que se manifestam – ou são caladas – no romance *O meu nome é Legião*. Para usarmos uma expressão existente neste romance, os *vagabundos* fazem parte das “massas indecisas” (ANTUNES, 2007, p. 50) que

carregam características específicas de narratividade e violência, conforme pretende-se mostrar na análise.

A dimensão relacional destes conceitos, uma vez que a condição marginal sempre se define em relação a outro(s), trouxe a necessidade de articulação de teorias distintas, mas não distantes, que possibilitassem uma discussão que almeja ser, como dito acima, consistente e sistematizada. Neste sentido também, e no que se refere à questão das identidades, não se pode descurar do caso específico português. Em nosso estudo, pensamos o *outsider* e as demais figurações da marginalidade em consonância com a ideia de que ocorre uma “conformação identitária complexa, com traços de colonizador e colonizado” (SANTOS, p. 23). Com Boaventura de Sousa Santos, caminhamos do entendimento de um “colonialismo subalterno”, em direção a um “pós-colonialismo situado” (SANTOS, p. 29).

No segundo capítulo, tem-se por objetivo a análise do primeiro romance do nosso *corpus*. No início da carreira literária de António Lobo Antunes, a loucura e a psiquiatria, constituíam temas, ao mesmo tempo autobiográficos e ficcionais. Cabe lembrar que, durante algum tempo, o autor conciliou as carreiras de médico psiquiatra e escritor, e esta combinação, pode-se dizer, atravessa, com diferentes níveis de intensidade, toda sua produção literária. Por conseguinte, no presente estudo, loucura e psiquiatria constituem formas arquetípicas do desvio e da regra. É o que procuraremos demonstrar com base nos estudos de Michel Foucault sobre *A História da Loucura na Idade Clássica* (1972). Esta compreensão germinal da loucura enquanto motivo de exclusão ou de internamento é um dos fatores que justificam a escolha do romance *Conhecimento do inferno* como o primeiro de nosso *corpus*, mesmo sabendo-se que já em *Memória de elefante*, de 1979, seu primeiro romance publicado, havia uma forte crítica à psiquiatria. As palavras do próprio romancista corroboram esta abordagem processual e o ímpeto de se buscar uma leitura de caris diacrônico que norteiam o presente estudo: “*Conhecimento do inferno*, que é provavelmente o mais fraco de todos, é onde começam a aparecer, ainda que timidamente, todos os processos que depois comecei a tentar desenvolver nos livros a seguir” (VIEGAS, 2008, p. 282).

O terceiro capítulo deste estudo tem por foco *O esplendor de Portugal*, de 1997. Entrelaçando tempos e espaços, este romance a quatro vozes apresenta relatos memorialísticos de uma família destroçada ao longo do processo de desterritorialização das colônias em África. Os relatos memorialísticos, apresentados como monólogos interiores, trazem à cena, já com outros níveis de intensidade e complexidade, questões

que demandam uma sensibilidade pós-colonial. As situações de exploração e violência compõem uma elegia cantada pelo colonizador (SEIXO, 2002) em uma obra que, de modo irônico e até mesmo satírico, tem por título um dos versos do hino nacional português, que constitui, inclusive, sua epígrafe. Neste ponto, é preciso mencionar a distinção entre dois tipos textuais pertencentes ao gênero lírico, a elegia e a ode, no que se refere aos sentimentos, aos estados d'alma que cada um geralmente expressa. Assim, pode-se dizer, que a existência deste grande lamento das personagens descortina um viés crítico e praticamente denunciatório que o autor adota frente à relação entre Portugal e suas (ex)colônias.

Partindo de um núcleo doméstico para alcançar o retrato de um país em destruição pelos conflitos da guerra civil em Angola, este romance traz uma complexa rede de relações de abandono, opressão, exclusão e discriminação, num fundo histórico bem definido. Não há heróis ou vilões, mas sim um processo de individualização e desumanização que acompanha uma nova configuração social a partir dos restos deixados pela experiência colonial.

Na sequência, o capítulo dedicado à análise de *O meu nome é legião*, de 2007, traz a configuração mais atual da herança colonial, dentro de nosso *corpus*. A história dos menores infratores, na maioria mestiços, a cometer crimes pelas ruas e cercanias de Lisboa, oferece o retrato mais contemporâneo da solidão, da marginalidade e da exclusão, compartilhado por narradores e personagens negros, brancos e mestiços. O estudo salienta a intertextualidade estabelecida entre as obras romanescas *Capitães da areia*, de Jorge Amado (1937) e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes (1941) que têm por tema crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social. Escrito já nos anos 2000, este romance é analisado à luz de novos conceitos, voltados à compreensão das dinâmicas sociais do tempo coevo, em sua relação com a estética literária emergente nas primeiras décadas deste século.

Trata-se, em suma, de um caminho de leitura que considera uma sensibilidade pós-colonial articulada com uma estética pós-modernista – e, mais recentemente, hipercontemporânea – presentes, pode-se afirmar, na quase totalidade da obra de António Lobo Antunes, com foco neste trabalho em: a) uma obra de fundo autobiográfico, que se constrói com base em uma viagem que relembra os horrores da guerra e do sofrimento do regresso, coincidindo com a primeira fase de sua literatura; b) um romance sobre uma família dilacerada nos terríveis anos de independência de Angola, protagonizado por “personagens de cenas do fim do colonialismo” (SEIXO,

2005, p. 506); c) um romance que apresenta os novos e complexos desenhos citadinos da metrópole, em que margens físicas e simbólicas demandam atenção, ao mesmo tempo em que representam as consequências de um problemático desdobramento histórico e social da herança colonial.

Na conclusão, almeja-se contribuir para o reconhecimento do lugar ocupado por António Lobo Antunes em relação ao romance português contemporâneo, nomeadamente em relação aos temas tratados no primeiro capítulo: a relação entre romance, indivíduo e sociedade. A hipótese ora defendida é que dar voz aos silenciados e visibilidade aos invisíveis da história, constitui um veio central de sua produção romanesca e que, pelas linhas ficcionais, o autor segue desenvolvendo um registro carregado de historicidade, em que se evidencia uma perspectiva diacrônica da herança do império e da guerra colonial.

Reside, portanto, numa equação entre o estético e o sociológico, de que já tratava Bakhtin (1976) ao falar de uma “poética sociológica”, ou da relação entre “romance e sociedade” de que trata Michel Zéaffa, um dos principais enfoques metodológicos desta pesquisa. Damos início, assim, a este humilde desafio de arriscar uma leitura sobre a monumental obra de António Lobo Antunes, com foco na condição marginal, *outsider*, de suas personagens, apoiando-nos em três pontos estratégicos, os romances constitutivos de nosso *corpus*.

1. *OUTSIDERS*, VAGABUNDOS E OUTRAS FIGURAS MARGINAIS: EM BUSCA DE UMA CONCEITUAÇÃO.

O universo temático das obras publicadas de António Lobo Antunes tem início com sua experiência de vinte e sete meses como médico combatente em Angola, período em que desenvolverá significativamente sua escrita, bem como um olhar extremamente crítico sobre a guerra da qual participava. Toda esta experiência consta de um rico registro, organizado pelas filhas do autor, Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes, que reúne cartas do escritor à sua mulher entre os meses de janeiro de 1971 a janeiro de 1973. A correspondência exhibe, reiteradamente, o desejo de proximidade e de aconchego familiar. Contudo, a riqueza de informações contida nas missivas, faz delas um verdadeiro documento sobre os anos finais da guerra colonial, ao mesmo tempo em que já se anunciam nas mesmas o estilo da escrita e as preferências literárias. Quando comenta sobre o romance que estava a escrever, ainda enquanto combatente em Angola, vê-se o delineamento de um projeto literário que caracterizará a totalidade da produção romanesca de Lobo Antunes: “Eu queria que fosse uma espécie de História Natural dos Portugueses, corrosiva, sarcástica, chamativa, caricatural, cruel e terrível, uma crónica da morte lisboeta” (ANTUNES, 2005, p. 161).

Obviamente, além de compartilhar críticas literárias, transmitir orientações de fundo prático e orçamentário como mudanças de domicílio, cuidados com a gravidez e declarar, de modo bastante diverso e poético, seu amor e desejo por Maria José, Lobo Antunes desvela seus questionamentos mais introspectivos sobre a situação vivida entre os aquartelamentos em Angola, como no desabafo: “É isto que a guerra faz de nós: uns insectos lutando pela própria sobrevivência num frenesim de patas e de antenas” (ANTUNES, 2005, p. 106). Ou ainda:

Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível – e trágico. [...] O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se dia a dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui. (ANTUNES, 2005, p. 161).

O amadurecimento do homem e do escritor buscará, a partir de então, a realização de um mergulho “ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (ANTUNES, 2002b, p. 111) e uma sequencial investigação capaz de problematizar os

“silêncios” da história oficial, num movimento a contrapelo sobre as últimas seis décadas em Portugal.

Outro dado imprescindível no estudo dessas obras, principalmente dos dois primeiros romances deste *corpus*, é a viagem, já que esta configura motivo e estrutura no primeiro, pano de fundo predominante no segundo e, também, será causa implícita no terceiro, ao considerarmos seu sentido ampliado, que subjaz a todo processo migratório. Nas viagens é que se ocorre o encontro dos diferentes, onde identidades se veem confrontadas e o exercício da alteridade se faz indispensável. Segundo Maria Alzira Seixo (2002, p. 507) a viagem reverte-se em “um motivo literário transtextual para a reflexão ficcional sobre o lugar e a sua posição oscilante, lugar conformado de uma posição no mundo e de um revestimento cultural de que o indivíduo se apropria [ou não] por inerência de origem e/ou criação”. A inserção alternativa feita nesta citação, abre espaço para a perspectiva de análise presentemente proposta, e que se refere ao estudo do *outsider* e outras figurações da marginalidade.

O estilo de vida e de escrita do autor, de acordo com o que conta em várias de suas entrevistas (ARNAUT, 2008; 2011b), autoriza-nos a considerá-lo, com base na forma como Colin Wilson (1956) conceitua o termo, um *outsider*. Para este autor inglês, o *Outsider* é um homem “que vê demais e muito profundamente [...], é um homem que despertou para o caos” (WILSON, 1956, p. 15, tradução nossa)². Mais uma vez, para António Lobo Antunes, a viagem, neste caso a ida para Angola na condição de médico combatente, será o acontecimento decisivo na constituição de um olhar mais amplo e profundo sobre um conjunto de temas que parecem compor um “caos” particular que, iterativamente, seus romances irão retomar. Discutindo autores e personagens, Wilson afirma que o *outsider* se trata, quase sempre, de um derrotado pela vida que “não tem nada e não merece nada” (WILSON, 1956, p. 70), mas que busca incessantemente retomar o controle de sua existência. Pensemos, mais uma vez, na condição do narrador autobiográfico de *Os cus de Judas* (1979), e nas palavras do autor em entrevista a José Jorge Letria, “Um escritor é sempre a voz da que está latente nas pessoas”³ cujo título, na perspectiva de análise ora traçada não é de somenos importância:

No regresso, não t[í]nhamos lugar, não pertencíamos a nada. Trazíamos connosco uma grande insegurança interior. Daí toda a onda de divórcios, de nevroses de guerra. Tudo devido ao facto de não se

² “*sees too deep and too much [...] is a man who has awakened to chaos*” (WILSON, 1956, p. 15).

³ ARNAUT, Ana Paula. Entrevista com António Lobo Antunes 1979-2007: as confissões do trapeiro. Coimbra: Edições Almedina, 2008, p. 29-35.

ter raízes em parte alguma [...] esse terrível flutuar entre duas águas sem pertencer a nenhuma delas” (LETRIA, 2008, p. 32).

Neste breve excerto, encontra-se já uma perspectiva convergente com a condição acima mencionada de se ser “um derrotado pela vida”. A questão identitária, portanto, carregada de uma “grande insegurança interior”, será um dos elementos definidores da dimensão discursiva que desenvolver-se-á, a partir da experiência do autor, para seu narrador de cariz autobiográfico e, posteriormente para suas personagens, sendo que, quase sempre, a retomada do controle da existência não acontece, ou resumir-se-á a uma contemplação inerte de uma trajetória infeliz, vivida por “almas vazias, sofridas e coxas” (ARNAUT, 2012, p. 18).

Configura-se, assim, algo essencial nos horizontes do presente estudo a relação entre vida e literatura. Segundo Colin Wilson (1956, p.70, tradução nossa): “A questão do *outsider* é essencialmente uma questão de vida. [...] a análise dos escritores é necessária, pois o objetivo do escritor é autoexpressão, e eles nos ajudaram a definir claramente e cientificamente os problemas do *Outsider*”.⁴ Sublinhe-se, ainda, o quanto a supramencionada “questão de vida”, no que se refere à literatura de Lobo Antunes, anuncia-se também no título do texto de Maria Alzira Seixo (2011, p. 251): “Na ficção de António Lobo Antunes. Escrever a experiência ou experienciar a escrita?”⁵. A potencial aporia sugerida neste título, especialmente quando lemos que a guerra colonial, a revolução dos cravos e o exercício da medicina constituem “três tipos de temática circunstancial determinante” (SEIXO, 2011, p. 252) na obra do autor, resolver-se-ia, segundo a autora, da seguinte forma:

[...] não é exatamente a sua experiência que o escritor escreve; é, preferencialmente, uma experiência de linguagem que se constitui (delinear um universo, erigir personagens, construir frases, pressentir ritmos, escrever um romance) e, na sua constituição, evoca um repositório de emoções, conhecimentos, aprendizagem e decepção que se reequacionam na vida do texto. (SEIXO, 2011, p. 255).

É importante lembrar, no entanto, que a mencionada experiência de linguagem está impregnada de uma “visão de mundo”, definida por Zéaffa (1974, p. 63-64) como “um pensamento mediador de que o escritor é penetrado, sem que ele lhe seja por esse

⁴ “The outsider problem is essentially a living problem [...] analysis of writers has been necessary, for the writer's business is self-expression, and they have helped us towards clear and scientific definition of the outsider's problems” (WILSON, 1956, p. 70).

facto ‘pessoal’”. Antecedendo a relação autor empírico e sua obra, a questão das condições de escrita, especialmente quando falamos de Lobo Antunes, não pode ser ignorada: “Tendo observado o mundo e a si mesmo, o romancista pensa o mundo e se pensa [...] [,] nenhuma técnica, nenhuma forma é puramente operatória; os meios de expressão utilizados pelo romancista, significam, encarnam, representam, são seu pensamento” (ZÉRAFFA, 2010, p. 10). Ao discutir a relação entre romance e sociedade, o autor diz ainda:

A tarefa do romancista foi preparada, por um lado, por um dado conjunto de relações sociais concretas e, por outro, por determinado estatuto ideológico que cobre essas relações. [...] Uma estrutura romanesca, nos seus aspectos mais nitidamente estéticos, tem como primeiro autor o complexo histórico, social, psicológico, ideológico, de que o escritor é testemunha. (ZÉRAFFA, 1974, p. 64).

A tarefa do romancista António Lobo Antunes, considerando o “complexo histórico, social, psicológico e ideológico” por ele vivido, resultou no testemunho de um *inferno* enquanto “um lugar específico, vivenciado no interior do indivíduo [...] [que] analogicamente, alarga-se a outros lugares” (SEIXO, 2010, p. 19), e desdobrar-se-á numa extensa galeria de personagens. Servindo-se ainda da citação acima, pode-se afirmar que o “conjunto de relações sociais concretas” e o “estatuto ideológico” das mesmas faz com que o autor e a grande maioria de suas personagens possam ser vistas como que compartilhando o mesmo espaço de uma condição *outsider*. Nessa linha de pensamento, a constatação do real e a produção literária estariam, portanto, condicionadas a uma visão da existência humana. Noção esta que Zérafra designa como *pessoa* e que permite pensar, em conjunto o autor e sua obra: “o homem e sua presença no mundo tal como o romancista os percebe em primeiro lugar e depois os concebe” (ZÉRAFFA, 2010, p. 10).

Vale lembrar que o universo sobre o qual Colin Wilson se debruça é, especificamente, o literário, enquanto, outros teóricos presentes neste trabalho, aplicam o conceito de *outsider* eminentemente no sentido sociológico. O estudo de Wilson tem como proposta a análise de diferentes personagens e de autores significativos no que se refere a esta condição. A partir da associação entre o posicionamento filosófico e as práticas de sociabilidade dos autores e de seus personagens, uma visão niilista do mundo e um universo *à margem* são revelados.

⁵ ARNAUT. Ana Paula. António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer. Coimbra: Edições Almedina, 2011, p. 251-255.

Podemos identificar, em relação a este olhar niilista, um conjunto de escritores dos quais a experiência, os temas e motivos literários predominantes em suas obras e até mesmo o estilo de escrita de seus romances, apresentam traços de afinidade e até mesmo influência sobre a escrita de nosso autor. O aspecto discursivo, a visão de mundo e as recorrências temáticas de António Lobo Antunes vão ao encontro de uma linhagem literária da qual fazem parte nomes como Fiódor Dostoievsky⁶, James Joyce, Ernest Hemingway, Herman Hesse, Willian Faulkner e Céline, destacando-se estes dois últimos autores, os quais Lobo Antunes confessa terem influência direta em sua obra.

Seguindo por este caminho, a maneira como são construídas as personagens antunianas apresenta um misto de piedade e repugnância, um profundo lamento sobre a miserável condição humana, que Wilson aponta, por exemplo, como característica de muitos dos seres ficcionais de Dostoiévski. Outro aspecto relevante é que os temas da guerra, do combatente retornado, carregado de ressentimentos e traumas, são também recorrências temáticas – bem como posições biográficas – de Ernest Hemingway (1899-1961), de Henri Barbusse (1873-1931), ambos escritores de guerra. Barbusse, inclusive, recebe atenção especial no estudo de Colin Wilson, constituindo um paradigma do *outsider*, especialmente pelo que apresenta em um de seus romances mais famosos, e que, coincidentemente, recebe o nome de “*L’enfer*” (1908). Nele, um narrador solitário reserva um quarto em uma pensão em Paris. Por acaso ele encontra um buraco em sua parede, através do qual ele pode ver a sala adjacente e seus habitantes. Do outro lado, ele observa o adultério, o lesbianismo, o roubo, o incesto, o proselitismo cruel e a morte, que lhe servirão de base para uma profunda reflexão filosófica. Outro romance importante na carreira de Barbusse, bem como para a discussão que ora nos ocupa, é *Le Feu: journal d'une escouade*, de 1916. Trata-se de uma ficção sobre a experiência do autor como combatente na Primeira Guerra Mundial. Proposta narrativa que, em relação à guerra colonial, foi desenvolvida também por António Lobo Antunes no romance *Os cus de Judas*, de 1979. Não julgamos ser apenas coincidência despicienda o fato de ambos os autores terem livros que associam o mundo que ficcionalizam a um inferno, nem ambos terem escrito sobre suas experiências de guerra, mas sim a existência de linhas existencialistas convergentes.

⁶ “nós poderíamos arriscar uma generalização, e dizer que o tema do *Outsider* era uma das preocupações centrais de Dostoievsky, e que, enquanto ele amadurecia enquanto artista, seu *Outsider* tendia a crescer em estatura.” (WILSON, 1956, p. 167, tradução nossa).

Herman Hesse (1877-1962) também é um autor que traz em sua obra o desenvolvimento de várias personagens *outsiders*. A seguinte descrição da personagem Harry Haller, em *O lobo da estepe*, de 1927, sumariza eficientemente as características do *outsider*:

Convenci-me de que Haller era um gênio do sofrimento; que ele, no sentido das várias acepções de Nietzsche, havia forjado dentro de si uma capacidade de sofrimento genial, ilimitada e terrível. Também me apercebi que a base de seu pessimismo não era o desprezo do mundo, mas antes o desprezo de si mesmo, pois, podendo falar em indulgência e impiedosamente das instituições e das pessoas, nunca se excluía a si próprio; era sempre o primeiro a quem dirigia suas setas, o primeiro a quem odiava e desprezava. (HESSE, 2000, p. 20).

Várias personagens do escritor americano Ernest Hemingway (1899-1961) buscam formas de fugir da realidade. Procuram diferentes maneiras de “embriaguez”, no sentido baudelairiano do termo, e em sua obra, o soldado que retorna da guerra e não reencontra seu lugar de pertencimento é também tema e fundo autobiográfico. A recorrência desse tipo de personagem, acaba por delinear uma categoria específica do *outsider* à qual entendemos pertencer o narrador da primeira fase literária de Lobo Antunes, da qual faz parte o romance *Conhecimento do inferno*, exatamente pela intensidade com que o autobiográfico é constitutivo das narrativas do *ciclo de aprendizagem*. Nos romances seguintes, as personagens, ainda que compartilhem com os narradores-protagonistas do primeiro ciclo uma condição de “seres flutuantes e sem rumo” (ARNAUT, 2012, p. 152), vão trazer novas visões de mundo, ainda que sempre conectadas com a *pessoa* do autor. Neste sentido, no que toca à relação existente entre autor e personagens, é relevante:

Chamar a atenção para um nível de contaminação que julgamos existir sempre entre quem escreve e o que escreve. [...] a verdade é que, se no caso dos romances do ciclo de aprendizagem [...] a tarefa se encontra relativamente facilitada, tendo em linha de conta o confessado (ou reconhecível) autobiografismo neles presentes, no que respeita aos romances posteriores as assunções identificativas são dificultadas pelo sistemático uso da polifonia (correspondente, de modo inevitável, a várias visões de mundo). (ARNAUT, 2012, p. 128).

A presença de todos os autores e obras acima apresentados, deve-se, em suma, ao que consideramos compor um horizonte temático, filosófico e discursivo compartilhado com o romancista português de que ora nos ocupamos. Inclusive, se

Colin Wilson afirma, por exemplo, que Dostoiévsky era um intelectual *outsider*, entendemos que o mesmo pode ser dito sobre António Lobo Antunes.

Cabe destacar, todavia, que tratar do *outsider* é falar, antes de tudo, da relação indivíduo/sociedade. Para elucidar esta questão é necessário entender minimamente as transformações de tal relação, ainda que superficialmente, dentro da tradição do romance ocidental para chegarmos com maior clareza às especificidades do romance português contemporâneo e à obra de António Lobo Antunes. Segundo Zérafra (1974, p. 138), “o único mito no qual o homem pode e deve acreditar é o da sociedade e a única realidade que ele pode e deve conceber é a das relações sociais”. Contudo, Lobo Antunes subverte qualquer ideia de coesão social. Desmascarando instituições sociais que, paradoxalmente, aparecem como modelos de felicidade perdida ou nunca alcançada, cuja hipocrisia esconde formas opressoras de distinção e controle social. Segundo Norbert Elias (1994, p. 69):

[...] é possível que tenhamos tão pouca capacidade de suportar histórias que aniquilaram a vida e o sentido, e de diminuir o sofrimento que os seres humanos nos causam uns aos outros justamente por não nos dispormos a abrir mão das falsas fantasias com que tradicionalmente enfeitamos nossa existência.

Como modelos fundamentais para esta oposição entre indivíduo e sociedade, Zérafra propõe ainda outra distinção entre estatutos contrários para a personagem, as obras Balzac e Stendhal. Segundo Zérafra, se em Balzac a sociedade constitui uma totalidade à qual o indivíduo procura se integrar, o herói stendhaliano, algo como um antepassado do *outsider*, “vê o mundo de Balzac, mas o seu caráter, vasto demais para esse mundo, vai fazer dele um fora-da-lei” (ZÉRAFFA, 1974, p. 145).

Segundo Wilson (1956), uma característica fundamental do *outsider* é sua incapacidade de aceitar a forma como os seres humanos vivem em sociedade. “[..] de fato, é que ele é o homem que sabe que está doente em uma civilização que não se sabe doente. Certos *outsiders* [...] vão mesmo mais longe e declaram que é a própria natureza humana que está doente, e que o *outsider* é aquele que encara este desagradável fato”. (WILSON, 1956, p. 20, tradução nossa).⁷

A personagem *outsider*, enquanto produto da modernidade, nasce quase que simultaneamente com o gênero romanesco. Desde o “herói medíocre” conforme o

⁷ [...] “in fact, is that he is the one man who knows he is sick in a civilization that doesn’t know it is sick. Certain Outsiders [...] go even further and declare that it is human nature that is sick, and the Outsider is the man who faces that unpleasant fact [...].”

conceitua György Lukács, distanciado das formas épicas, coloca-se uma oposição entre indivíduo e sociedade cujos sentido e densidade vão se mostrar bastante flutuantes ao longo da história. Se concordarmos com a assertiva de que “o romance do século XX apresenta quase sempre heróis que levam a peito não fugir do mundo, mas dele se subtrair: preferem realizar secretamente a integridade da sua pessoa a subscrever-se às convenções e aos estereótipos sociais” (ZÉRAFFA, 1974, p. 97), com relação aos séculos XVIII e XIX, a forma como os indivíduos viam e se relacionavam com o real era, por motivos hoje bastante óbvios, muito diferente. Se no século XIX, “o *outsider* tem seu próprio espaço no Ordem da Sociedade, como um sonhador implacável, [...] ‘um sonhador de outros mundos’” (WILSON, 1956, p. 48-49, tradução nossa), o século XX alterará profundamente o sentido da palavra *realidade* e revelará a necessidade de colocar o *outsider* em seu próprio ambiente, ou seja, à margem.

No século XIX, Dostoievski construía personagens imbuídas de um desejo de “afundar garras de ferro na vida, agarrá-la mais do que a burguesia indiferente, construir, avançar apesar do abismo” (WILSON, 1956, p. 181, tradução nossa). De fato, podemos ver como um traço dos romances marcadamente filosóficos, uma crítica à sociedade burguesa que “rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a simples relações monetárias” (MARX, ENGELS, 2016, p. 04). Quanto à relação do *outsider* com a burguesia, Wilson afirma ainda:

Sem ele [o *outsider*] o burguês não poderia existir. A vitalidade dos membros ordinários da sociedade é dependente de seus *outsiders*. Muitos *outsiders* se unificam, percebem-se como poetas ou santos. Outros permanecem tragicamente divididos e improdutivos, mas mesmo eles fornecem a energia d’alma para a sociedade, é a sua força que purifica o pensamento e evita que o mundo burguês se afunde sob seu próprio peso. (WILSON, 1956, p. 59, tradução nossa⁸).

Os *outsiders* dos romances de Lobo Antunes trazem também, ainda que indiretamente, aquilo que podemos entender como uma crítica à sociedade burguesa. Suas personagens são contextualizadas em uma era pós-industrial, contexto no qual o peso do Estado e da lógica de produção capitalista, em tempos de globalização, participam da formação da própria autoimagem. Há ainda, obviamente, as condições históricas do fim do império português em África, dos anos de ditadura salazarista e o

⁸ “Without him the bourgeois could not exist. The vitality of the ordinary members of society is dependent on its Outsiders. Many Outsiders unify themselves, realize themselves as poets or saints. Others remain tragically divided and unproductive, but even they supply sou-energy to society; it is their strenuousness that purifies thought and prevents the bourgeois world from foundering under its own dead-weight.”

que se desenvolveu a partir da revolução de 1974. Segundo Norbert Elias (1994, p. 68), “há boas razões para crer que o modo de vida específico dos Estados nacionais industrializados está ligado a tipos muito específicos de imagem do homem e de autoconsciência individual que claramente diferem dos de outros grupos sociais [...]”.

Em busca de uma gênese conceitual, a compreensão do *outsider* do século XIX anuncia já muito do mal-estar que habitará as subjetividades da modernidade e da pós-modernidade, marcadas pelo individualismo e pela solidão:

Quanto mais avançamos para os tempos modernos do romance [...], mais o Eu se torna o polo maior do romanesco. [...] Ressalta com efeito das obras de Proust ou de Virgínia Woolf, de Thomas Mann ou de Dos Passos, que o ‘individualismo’ da personagem ou do narrador se liga ao fato de não serem mais indivíduos – membros de um grupo: o seu apego ao Eu como único valor humano autêntico prova que são personagens que já não tem como autor a sociedade balzaquiana, em que o indivíduo era para o social o que a palavra é na frase. (ZÉRAFFA, 1974, p.43).

Ao mesmo tempo em que o *Eu* ganha em importância frente ao contexto em que ele está inserido, fazendo com que, o universo psicológico seja um espaço cada vez mais privilegiado para a escritura do romance, realizando um movimento que salta dos grandes fenômenos sociais para individualidades que, ainda assim, vivem e possibilitam a exposição de muitos daqueles fenômenos, testemunha-se uma complexidade crescente deste mesmo universo psicológico, agente e produto dos acontecimentos catastróficos sem precedentes do século XX. Esta complexidade, carregando as insígnias da incerteza e da impermanência, vão solicitar rigores cada vez maiores na análise dos perfis psicológicos das personagens.

O *outsider* não está certo sobre quem ele é. Ele encontrou um “Eu”, mas não é seu verdadeiro “Eu”. Sua principal questão é encontrar um caminho de volta a si mesmo. [...] É como nós, provisoriamente, definimos seu objetivo. Mas não é uma questão simples, como certos romancistas modernos de sucesso fazem parecer no seu tratamento ficcionalizado do *outsider*. Exige análise psicológica detalhada; uma exatidão de linguagem que não tem precedentes na literatura moderna [...] É um tema cheio de armadilhas para seu entendimento. (WILSON, 1956, p. 147, tradução nossa).

Partindo-se da consideração de António Lobo Antunes como um autor *outsider*, e seguindo-se com o entendimento de que sua escrita se desenvolve a partir de um primeiro momento eminentemente autobiográfico, constata-se que a supramencionada busca por um verdadeiro “Eu” desdobrar-se-á em suas inúmeras personagens

outsiders. Esta afirmação sugere qualidades polissêmicas para o termo. A dimensão relacional intrínseca a este conceito, bem como às noções de dentro/fora, centro/margem, eu/outro, remete-nos a uma relação que está na base da própria produção romanesca, a já mencionada relação indivíduo e sociedade.

De acordo com Norbert Elias (1994, p. 121), a separação entre indivíduo e sociedade, entre uma interioridade do primeiro e uma exterioridade do segundo, enquanto uma “estrutura mental que a sociedade oferece”, constitui um problema, uma limitação epistemológica. Obviamente, estas noções participam de questões sobre identidade e memória, tão fulcrais nos romances do autor, e sem as quais a própria condição *outsider* não poderia ser proposta enquanto tema de estudo. Em discussão semelhante, mas com foco na relação entre romance e sociedade, Michel Zérafra (1974) afirma que a sociedade, nos romances, sempre se expressa através dos indivíduos: “é sempre o individual que toma e dá a medida do social no romance (ZÉRAFFA, 1974, p.41). Ainda que esteja no campo que Elias chama de “individualistas”, Zérafra também parece ser contrário à polarização: “é errôneo pois tomar o romance como campo de oposição de dois polos – o do social e do individual. [...] O par indivíduo-sociedade corresponde a um período marcado por visões de mundo cada vez mais positivistas e deterministas” (ZÉRAFFA, 1974, p. 43).

Segundo Howard Becker (2008, p. 22): “O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal”. É o que podemos dizer, por exemplo, sobre a personagem Rui, filho epilético de Isilda, ou de Margarida, personagem de *Conhecimento do inferno*, ex-interna do hospital Miguel Bombarda. A epilepsia de Rui, *per se*, ou o histórico de internação psiquiátrica de Margarida, não seriam motivos para seu entendimento enquanto figuras marginais se, de acordo com o que se extrai da leitura dos romances, a sociedade em que vivem não as rotulasse e agisse em relação a elas com base na estigmatização de seu comportamento como *desviante*. Sobre os menores infratores de *O meu nome é legião*, da mesma forma, ganha centralidade no romance a condição marginal e criminosa das personagens através da dimensão discursiva iniciada com um relato policial que define, para estas personagens, um *status* desviante:

O *status* de desviante (dependendo do tipo de desvio) é esse tipo de *status* principal [...] a identificação desviante torna-se dominante. [...] O comportamento é uma consequência da reação pública ao desvio, não um efeito das qualidades inerentes ao ato desviante (BECKER, 2008 p. 44-45).

Como pensar, por conseguinte, as personagens de nosso *corpus*, a partir destas noções de normalidade e desvio? Qual seria, então, o tipo específico de *outsider* que predominaria nas personagens de cada romance? O narrador protagonista de *Conhecimento do inferno* pode ser considerado alguém que “escolheu” tal condição? Quem, no romance *O esplendor de Portugal*, pode ser entendido como aquele que aparentemente optou por “ser” um *outsider*? Tome-se como exemplo o seu primeiro narrador, Carlos, que se muda, de modo compulsório, para um bairro da Ajuda, nas proximidades de Lisboa com sua mulher Lena, com quem mantém uma ambígua relação de dependência e repulsa. Expulsa a irmã Clarisse e interna o irmão com problemas mentais, sequer abre os envelopes com as cartas enviadas pela mãe. Em que medida a personagem tem consciência dessa incapacidade de comunicação e a indecidibilidade em relação ao outro? E com que intensidade o julgamento alheio pesa sobre ele, na construção da culpa que sente em relação à família e à sua própria identidade?

Colin Wilson (1956), na já mencionada relação de similitude entre autores como Herman Hesse, Ernest Hemingway, Henri Barbusse, Henry James e seus respectivos protagonistas, reconhece traços *outsiders* passíveis de serem atribuídos tanto ao autor quanto a suas personagens. Suas obras eram laboratórios para a investigação da vida humana. Em síntese, sua questão era “O que devemos fazer com nossas vidas?”. Sabe-se que muito caminho já foi percorrido no sentido de libertar a obra de seu autor, mas até onde isso é possível em se tratando de António Lobo Antunes? Nomeadamente, a dimensão autobiográfica ocupa os três primeiros romances, contudo, o quanto desta perspectiva marginal não é comungada pelo autor e a maioria de suas personagens? O soldado que regressa da guerra e não consegue reencontrar seu lugar de pertencimento é um motivo literário bastante explorado na literatura ocidental, mas, na obra de António Lobo Antunes, tal motivo é ponto de partida para uma discussão existencialista muito mais ampla.

Um traço recorrente do *outsider* é a sensação de que tudo é irreal (WILSON, 1956). Noção que está já na primeira página, em toda a descrição inicial da paisagem vista ao longo da viagem vivida pelo narrador-protagonista de *Conhecimento do inferno*, revelando uma “sensibilidade turística postiça” (SEIXO, 2010, p. 28). O conspecto que denuncia esta qualidade falsa do real, com uma intencionalidade disfórica, sugere ressentimento e descrença em relação a paisagem de uma terra que falhara no recebimento dos seus combatentes, ao fim da guerra:

O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem: estendem conscienciosamente as toalhas na serradura da areia, protegem-se com óculos escuros do sol de papel, passeiam encantados no palco da Albufeira em que funcionários públicos, disfarçados de hippies de carnaval, lhes impingem, acocorados no chão, colares marroquinos fabricados em segredo pela junta de turismo, e acabam por acordar ao fim da tarde em esplanadas postiças, onde servem bebidas inventadas em copos que não existem [...] Depois do Alentejo, evaporado na paisagem horizontal como manteiga numa fatia queimada, as chaminés que se diriam construídas de cola e paus por asilados habilidosos, e as ondas se diluem sem ruído na praia no crochet manso da espuma. (ANTUNES, 2004, p. 13).

Ou mesmo a incrédula descrição que Isilda faz, ao chegar em Luanda, durante a guerra civil em Angola, no romance *O esplendor de Portugal*:

não pode ser Luanda porque nunca estive aqui copiada de Luanda até na ilha em frente, no palácio do Governo, na fortaleza que não é a fortaleza de São Paulo é uma que eles copiaram e a gente olha de perto e percebe ser falsa, uma fortaleza como o duende de gesso no quintal que não há a lutar contra holandeses que não há também, canhões de cenário, muralhas de teatro, soldados de metralhadora a fingirem soldados, se empurramos com a mão, nem é preciso força, tudo aquilo cai num barulhinho oco e por trás madeira, pano, cabos, um tripé com uma lâmpada rodeada de bastidores. (ANTUNES, 2007, p. 371-372).

Estes trechos revelam esta condição de um mundo de simulacros que se exhibe a quem “vê demais e mais profundamente” (WILSON, 1956, p. 39). A antinomia que acompanha este processo é que tal capacidade de ver mais e mais profundamente, resulta em uma sensação de irreal, capaz de aprisionar o *outsider*: “O senso de irrealidade do *Outsider* corta sua liberdade pela raiz. É tão impossível exercer a liberdade num mundo irreal quanto pular enquanto você está caindo” (WILSON, 1956, p. 39, tradução nossa).⁹ A impossibilidade de interromper a queda, bem como escapar ileso da realidade não são opções para as personagens antunianas, uma vez que a memória constitui sua grande clausura, onde impera a impossibilidade de comunicação e de amor. Há, segundo Maria Alzira Seixo (2011, p. 296), uma “problemática dos afectos” transversal a toda a obra de António Lobo Antunes e que está diretamente relacionada à condição de marginalidade e de solidão. É como se, ao longo de sua carreira literária, a condição de “um incrédulo nostálgico de uma ligação a qualquer

⁹ “*The Outsider’s sense of unreality cuts off his freedom at the root. It is as impossible to exercise freedom in an unreal world as it is to jump while you are falling.*” (WILSON, 1956, p. 39).

coisa [...], [em busca de] uma consciência apaziguada na relação com o passado recente” (SEIXO, 2011, p. 296), se desdobrasse sobre suas personagens.

O ímpeto de ação nos romances de António Lobo Antunes é frequentemente substituído por uma espécie de prostração na qual a descrição de cenas que transitam entre traumas e saudades, vividos pelo narrador-protagonista de *Conhecimento do inferno*, pelas personagens da família de Isilda, de *O esplendor de Portugal*, ou pelas personagens de *O Meu nome é legião*, configura-se a única possibilidade. Em todos estes contextos, observa-se uma tendência das personagens e do desenvolvimento romanesco para o pensar e o lembrar, em detrimento do agir. Se esta tendência pode ser considerada uma herança do romance psicológico, pode ser entendida também, segundo Wilson, como uma verdadeira moral *outsider*, na qual, “o homem que pensa demais é suscetível de ir a uma exaustão extrema, onde o mundo se torna um sombrio paradigma de ideias”¹⁰ (WILSON, 1956, p. 179, tradução nossa). Uma condição marginal, híbrida e ambivalente, frequentemente desprovida de laços afetivos e assombrada pela incerteza e pela desilusão de muitas das personagens de sua carreira literária é um dos dados que apontam a sintonia de seus romances com o contexto pós-moderno e pós-colonial. Na pós-modernidade, é frequente que qualquer ímpeto de superação submerja diante de desilusões e incertezas. No horizonte deste estudo, enquanto contextualização histórica relativa ao pós-moderno, “a marginalidade de consideráveis contingentes da população num regime de absoluta miséria, entre as experiências catastróficas do século XX, confrontaram a consciência moderna com um niilismo radical” (FERNANDES, 2011, p. 18)

1.1 O pós-moderno e a escrita da personagem de António Lobo Antunes.

Carlos Reis (2005) aponta três tendências da escrita antuniana que autorizam considerar sua obra como pós-modernista. Dentre elas, mencionamos, por ora, o ceticismo e o sarcasmo “com que o escritor olha o Portugal do fim do século XX e suas fragilidades post-coloniais [...], [e] a tendência para refletir sobre a escrita, sobre a instituição literária e sobre seus mecanismos de legitimação” (REIS, 2005, p. 305). A intertextualidade, a auto-reflexividade, a paródia, a polifonia, a metalinguagem e a metaficção historiográfica, constitutivas do “sócio-código” pós-modernista (ARNAUT,

¹⁰ “[...] the man who thinks too much is likely to go to exhausted extremes where the world becomes shadowy paradigm of ideas.” (WILSON, 1956, p. 179).

2002), são estratégias narrativas que acompanham a evolução da escrita do autor, tanto no sentido do arrojo da linguagem literária como no sentido de apresentar uma literatura que atenda a esta fragilidade pós-colonial acima mencionada, ao mesmo tempo em que empreende um movimento revisionista da história.

Sabemos que na literatura pós-modernista, muitas das tipologias construídas ao longo da história do romance têm limites e definições transgredidos, usados de modo paródico e a *personagem* sofre um descentramento, assim como o sujeito pós-moderno (HALL, 2004). Muitas vezes, como no presente caso, são apresentadas como *voyeurs* nostálgicos, solitários e melancólicos de suas próprias histórias. Como afirma Zérafra (1974, p.52): “degrau a degrau, a arte romanesca opera uma redução da *pessoa* e afrouxa os laços que os homens podem ter entre si”. Aspectos convergentes com a insegurança, a incerteza e a fragmentação do sujeito pós-moderno, recorrentes nos romances de António Lobo Antunes dilucidam sua relação com a escrita pós-modernista. Segundo Ana Paula Arnaut (2012, p. 148):

A verdade é que o tópico da dissociação e da fragmentação do sujeito, logo, do seu descentramento e da incerteza ôntica e ontológica é, seguramente, um dos motes obsessivamente glosados na ficção antuniana, em particular, e na ficção post-modernista, em geral.

Na tradição dos estudos literários, podemos afirmar como consensual a importância da personagem enquanto categoria central da narrativa. Sua relevância nas epopeias é transmitida para as narrativas romanescas e para os textos dramáticos. Ao longo da história da literatura, diferentes conceitos, teorias e ferramentas de análise foram desenvolvidos a fim de dar o devido valor a esta categoria narrativa. Pretende-se, assim, aplicar algumas dessas ferramentas teórico-críticas, ligadas aos conceitos de pós-modernismo e hipercontemporâneo (ARNAUT, 2019) ao *corpus* analisado, a fim de auxiliar na reflexão acerca das personagens em questão. Conforme lembra Beth Brait (1993, p. 68):

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos às linhas mestras que deflagram esse processo, no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pelo analista.

O que ora procuramos, por conseguinte, é uma perspectiva de análise em que o instrumental teórico-metodológico utilizado, neste caso propositalmente diversificado,

considerando-se a complexidade da escrita antuniana, seja posto a serviço do *corpus* selecionado, procurando assim evitar o perigoso movimento contrário de enquadrar arbitrariamente o objeto no referencial teórico selecionado. No entanto, como premissa metodológica básica, traceja-se um breve percurso histórico sobre o conceito de personagem a fim de fornecer condições mínimas para a análise dos exemplos apresentados.

Nos estudos de György Lukács (2009), a personagem é fortemente submetida às estruturas sociais e o romance está profundamente ligado a uma concepção burguesa de mundo. De fato, “os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa. Por outro lado, é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas de modo mais típico e adequado” (LUKÁCS, 2009, p. 193).

O romance atravessa o século XIX confirmando “sua predominância como forma de expressão típica da consciência burguesa na literatura” (LUKÁCS, 2009, p.194) e, ao longo do século XX, sofre profundas transformações. Com a valorização de noções como individualidade, subjetividade e autoria, abria-se caminho para um mergulho ainda mais intenso no interior, no nível das realidades psicológicas dos próprios escritores, que também pensavam os limites do romanesco e viam na memória e nos aspectos psíquicos um campo fértil para a escritura da narrativa. Os estudos literários tradicionalmente destacam, nesse sentido, autores como Marcel Proust, Virgínia Wolf, Thomas Mann e James Joyce, que trouxeram a necessidade de considerarmos um tempo psicológico no estudo de suas obras. Contudo, ainda que este tempo psicológico e o universo interior ocupem, de modo crescente, o gênero romanesco, as questões sociais, destacadas na produção de autores como Émile Zola e Honoré de Balzac, prosseguirão no século XX, mas com uma visão que privilegiará as subjetividades em crise, em decorrência principalmente dos grandes conflitos mundiais que marcarão esse século.

No começo do século XX também eclodem as vanguardas modernistas que vão modificar profundamente as bases da arte, levando ao paroxismo o questionamento do seu sentido, de suas formas e de sua relação com o mundo. Estas vanguardas vão libertar a arte de sua finalidade de representação do real e abrirão espaço para a experimentação dos limites da linguagem, seja na música, na pintura, no teatro ou nas artes plásticas, sempre conduzidas por um ideal libertário. Fortemente inserida num contexto disruptivo, a personagem traz, geralmente, uma condição social, representando

um sujeito coletivo em que a denúncia de injustiças e desigualdades de um mundo crescentemente urbano e industrializado, alia-se à explosão de novas formas e usos artísticos.

Considerando-se as divergências teóricas quanto ao pós-moderno em diferentes países e com base em diferentes datações, que remontam, inclusive, à discussão sobre datas e acontecimentos relativos também à definição conceitual e periodológica da Modernidade, adotaremos aqui a perspectiva que aponta a segunda metade do século XX para o seu surgimento, sendo que, no universo da literatura portuguesa, o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, publicado em 1968, representa um marco inicial. Segundo Ana Paula Arnaut (2002, p. 17):

O Delfim apresentar-se-á, pois, como o primeiro romance português onde, por vezes em filigrana, confluem as principais linguagens estéticas que, na esteira do Post-Modernismo norte-americano, irão nortear o futuro do Post-Modernismo nacional.

Em relação ainda aos conceitos de pós-modernidade e de pós-modernismo, a autora esclarece também que o primeiro se refere a um “macro-paradigma sócio político-cultural, em que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como micro-paradigma estético-literário” (ARNAUT, 2002, p. 67). Sobre o termo “pós-moderno”, Ana Paula Arnaut (2002) e Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011), registram sua inauguração em Joseph Arnold Tornbee (1889-1975):

O termo “pós-moderno” foi cunhado na década de 1950 pelo historiador inglês Joseph Arnold Tornbee (1889-1975) para designar o período iniciado nas últimas décadas do século XIX, quando, segundo ele, começava uma idade de anarquia, um tempo de problemas, com sintomas de desintegração e destruição da Idade Moderna pelo colapso da visão racionalista de mundo e pela substituição da classe média burguesa por uma sociedade de massa. (FERNANDES, 2011, p. 16).

Com base no exposto, podemos afirmar que o pós-moderno desenvolve suas características ao longo das significativas transformações de ordem econômica, social, cultural e política que atravessam o século XX. Assim, ratificando-se a ressalva de que “um consenso internacional sobre o que se deve entender por Post-Modernismo afigura-se-nos tarefa praticamente impossível” (ARNAUT, 2002, p. 24), voltemos à questão da personagem.

É válido dizer que, nos romances escritos sob esta égide, há uma mudança significativa na forma como as personagens são apresentadas, em procedimentos que ganharão ainda maior complexidade no hipercontemporâneo, exigindo-se um esforço de (re)construção a partir de uma estrutura desafiadoramente fragmentária, como explica o extenso, mas esclarecedor, excerto abaixo:

o que sobressai é o facto de o ‘arco’ que se traça das personagens passar a ser conseguido, essencialmente, a partir de referências não tão extensas e pormenorizadas. Com efeito, as informações conducentes à caracterização dos seres que povoam as narrativas são, agora, disseminadas, se não estilhaçadas, ao longo da narrativa, numa prática que, exigindo uma participação mais ativa do leitor, seguramente desestabiliza a sua relação com o mundo da ficção, levando-o, não a voluntariamente suspender a descrença no que lhe é dado a ler, mas, antes, a voluntariamente suspender a crença na realidade dos universos apresentados. Por outras palavras, se uma prática tradicional de composição da personagem implica que ela surja praticamente acabada, completa, através de listas mais ou menos longas de atributos que fazem corresponder o real do texto ao real do mundo extratextual, no caso do romance post-modernista o leitor deve vestir a pele de um detetive para tentar fazer sentido dos fragmentos que lhe vão sendo apresentados. (ARNAUT, 2016, p. 17-18)

Na construção textual, a personagem sempre chegará ao leitor de modo indireto, apresentada, por exemplo, em relação à uma paisagem, um episódio, um espaço, sejam eles reais, imaginários ou memorialísticos. Anatol Rosenfeld menciona a relação entre a personagem e os “contextos objectuais” (ROSENFELD, 2000, p. 16). Os objetos, construindo contextos e ambientações, enquanto signos no horizonte específico do texto, têm a capacidade de criar imagens que não estão explicitadas no texto, mas que “projetadas por intermédio de orações têm certa tendência a se constituírem como uma ‘realidade’” (ROSENFELD, 2000, p. 16) que emerge da obra literária. Na obra de Lobo Antunes, os objetos assumem grande importância, pelo uso metafórico e metonímico com que são frequentemente empregados, mas também porque os personagens, quase sempre, “sofrem” ações que estes objetos insinuam, tangencialmente:

Desde sempre o assaltara a impressão de que as coisas o espiavam, as cadeiras, os móveis, os cálices irónicos no aparador, o seu próprio rosto nas fotografias antigas a acusá-lo de uma falta qualquer de que não lograva aperceber-se, que as coisas o espiavam com a severidade de sobranceiras das suas volutas, a tosse reprovadora dos estalos de madeira [...]. (ANTUNES, 2004, p. 45-46).

Nas inesgotáveis descrições que compõem boa parte de sua produção romanesca, as personagens têm sua condição marginal reforçada por seu caráter passivo e contemplativo. O espaço e os objetos são fundamentais para a narrativa de Lobo Antunes e mesmo para que o leitor construa a imagem de suas personagens. Esta combinação reforça o poder do contexto sobre a personagem e delinea ambientes muitas vezes destituídos de saída, em que se destacam estados e memórias em detrimento da ação.

Cada uma de suas personagens é construída com base em imagens, palavras, ações e objetos que se repetem ao longo dos romances enquanto índices, com os quais, dentro da já conhecida subversão da linearidade narrativa do autor, é possível ao leitor compor um mosaico, um *puzzle* do qual tais personagens emergem. Pode-se dizer que, “a sua composição [...] não resulta já de uma técnica canónica, em que o retrato físico e psicológico dos seres é dado de corpo inteiro, isto é, de uma forma espessa com contornos definidos” (ARNAUT, 2019, p. 35-36). Esta forma de escrita permite que se reconheça o caráter indicial da literatura de António Lobo Antunes. Neste sentido, afirma também Donaldo Schüller (2000, p. 54): “Os índices remetem ao caráter das personagens, à atmosfera, dizem respeito ao significado, em contraste com as funções, que se restringem ao desenrolar dos significados”. Reside, de fato, na análise da construção de personagens, subjetividades e suas relações na tessitura de “atmosfera” romanesca antuniana, o nosso foco analítico predominante. E, no que se refere a incidência das imagens e seu diálogo com o cinema: “pela visualidade, os índices lembram recursos da narrativa cinematográfica. As funções, quando acontecem, mostram-se enfraquecidas.” (SCHÜLER, 2000, p. 54).

O recurso a índices tem íntima relação com uma certa opacidade do romance pós-modernista, destacando-se aqueles cujo cerne é composto por evocações e traumas, dando à memória um espaço de destaque. Nos romances ora estudados, cenas, objetos e situações constituem índices que remetem principalmente a momentos de infância muito presentes, tanto para o narrador personagem quanto para as demais personagens. Estes índices emergem em pontos em que a memória e a imaginação ficcional se encontram. Em um trabalho anterior, recorreremos ao estudo de Paul Ricoeur, *A História, a memória, o esquecimento* (2007) para falarmos das “linhas de transferência entre a imaginação e a memória”¹¹ como um dos aspectos de maior interesse na análise do romance *Os cus de*

¹¹ Dissertação de mestrado intitulada “Tempo, memória e identidade em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. Também sob orientação de Maria Lúcia Outeiro Fernandes, defendida em 2015.

judas (1979), obra que antecede a publicação de *Conhecimento do inferno* e que tem também forte teor autobiográfico.

Quando se trata de António Lobo Antunes, a supramencionada opacidade também alcança a separação entre o vivido e o imaginado pelo escritor, especialmente ao falarmos do romance *Conhecimento do Inferno*. Inclusive, é próprio do romance pós-modernista essa superação de noções dicotômicas, o que torna quase impossível sua classificação em categorias canônicas. Sobre a personagem no romance pós-modernista, afirma ainda Ana Paula Arnaut (2016, p. 18):

se uma prática tradicional de composição da personagem implica que ela surja praticamente acabada, completa, através de listas mais ou menos longas de atributos que fazem corresponder o real do texto ao real do mundo extratextual, no caso do romance post-modernista o leitor deve vestir a pele de um detetive para tentar fazer sentido dos fragmentos que lhe vão sendo apresentados. Estes, dependendo dos autores, podem surgir mais ou menos fundidos e confundidos, de acordo com o nível de entropia causado não só por diversos graus de ausência de narratividade, mas principalmente, pelo recurso a estratégias de polifonia (e a outras, como diferentes tipos de letra – caso de Lobo Antunes –, ou uso peculiar da pontuação – caso também de José Saramago) que, tantas vezes, impedem o leitor de estabelecer correspondências absolutamente certas e exatas entre o que se diz (direta ou indiretamente) e sobre quem se diz.

Em trabalhos que antecedem as discussões sobre o pós-moderno na literatura, o romancista e teórico literário britânico Edward Morgan Forster (1879-1970), imortalizado pela célebre classificação de personagens em *plana* e *redonda*, expunha, em 1927, com a publicação de *Aspectos do romance*, uma complexidade crescente acerca do entendimento da personagem, de sua centralidade na literatura e em relação com o real: “hoje nossos problemas são mais acadêmicos. Preocupamo-nos com as personagens em relação a outros aspectos do romance: ao enredo, à moral, às demais personagens, à atmosfera etc. Elas terão que adaptar-se a outros requisitos de seu criador” (FORSTER, 1998, p. 63). Certamente, Forster sequer poderia supor os desdobramentos e as demandas que adviriam, por exemplo, após a o fim da segunda guerra mundial, ou aos movimentos sociais das minorias, que trariam um novo sentido, muitas vezes coletivo, testemunhal, reivindicativo, entre outros, para a noção de personagem.

Uma contribuição de Forster para nosso horizonte reflexivo refere-se ao entendimento das personagens como “massas verbais”¹² (FORSTER, 1998, p. 44), com as quais o autor teria, enquanto um de seus objetivos, a descrição de si mesmo. Esse processo, evidentemente conta com a capacidade criativa do autor, bem como com o nível de relação que possui com pessoas reais, com a memória e também de acordo com seu “temperamento”. Destaca ainda que, “sendo o romancista um ser humano, há uma afinidade entre ele e seu assunto, o que não acontece em muitas outras formas de arte” (FORSTER, 1998, p. 44). Essa noção de *massas verbais* é especialmente útil, no presente trabalho, quando pensamos a obra de António Lobo Antunes como um *continuum*, em que imagens, temas e personagens aparecem iterativamente em mais de um romance sem que se perca, contudo, o posicionamento discursivo do autor acerca dos temas que lhe são caros e, numa espécie de atualização conceitual, possamos encontrar dentro do último romance a ideia de “massas indecisas” (ANTUNES, 2007a, p. 50).

Como apontamos anteriormente, os romances de nosso *corpus*, bem como a quase totalidade da obra de António Lobo Antunes, trazem personagens que vivem processos violentos no que se refere às noções de identidade e pertencimento, nomeadamente a identidade nacional. Ex-combatentes, famílias de colonos desterritorializados e nativos emigrados das ex-colônias do antigo império português sobrevivendo na ex-metrópole, sofrem com o enfrentamento de uma nova realidade em que são nítidos o descaso político e social e mesmo a irresponsabilidade no trato com todos os atingidos por essa experiência, após o fim da guerra colonial.

Estas personagens podem ser entendidas também a partir de seu desarraigamento em relação a seus lugares de pertença. Sobre personagens desarraigadas, escreve Donaldo Schüler (2000, p. 45-46):

Sem apoio no grupo e na tradição, peculiar ao herói épico, a personagem do romance, rompidos os elos com o passado e com a circunstância imediata, anda em busca do que se perdeu. [...] Vivendo na confluência de dois mundos que se excluem, não sabe decidir-se por nenhum deles. [...] Desprovido de raízes, o herói romanescos

¹² Segundo Forster: “O romancista [...] arranja uma porção de massas verbais, descrevendo *grosso modo* a si mesmo (*grosso modo*, as sutilezas virão mais tarde), dá-lhes nomes e sexos, determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente. Essas massas verbais são suas personagens. Elas não chegam frias à sua mente, podendo ser criadas em delirante excitação. Sua natureza, no entanto, está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos do seu trabalho. (FORSTER, 1998, p. 44).

respira a atmosfera da perplexidade. Chegamos à antítese do herói épico, que tinha objetivos claros e sabia o que fazer para alcançá-los.

Desarraigadas, vivendo uma realidade em que a noção baumaniana de liquidez resume a impermanência e a incerteza, típicas do tempo em que vivemos, as personagens destes romances, que compreendem um período de aproximadamente cinco décadas de “uma epopeia ao contrário” (RIBEIRO, 2004, p. 200), contam-nos não somente sobre uma realidade portuguesa, mas de uma condição lamentável e globalmente compartilhada e presente em muito da literatura contemporânea.

No entanto, há que se considerar a especificidade do caso português. A questão do *outsider*, bem como de qualquer discussão sobre identidades marginais, no caso de Portugal e suas colônias, demanda o reconhecimento de um lugar singular, se comparado aos demais países europeus que se lançaram na corrida pela expansão colonial. Na história do colonialismo, a condição de um país semiperiférico (SANTOS, 2003), fez com que Portugal alcançasse somente um colonialismo subalterno. Boaventura de Souza Santos (2003, p. 25), no texto “Entre Próspero e Calibam¹³: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade”, afirma que o colonialismo português é subalterno em relação à “norma” representada pelo colonialismo britânico:

enquanto o Império Britânico assentou num equilíbrio dinâmico entre colonialismo e capitalismo, o Português assentou num desequilíbrio, igualmente dinâmico entre um excesso de colonialismo e um *déficit* de capitalismo. [...]. O colonizador português tem um problema de auto-representação algo semelhante ao do colonizado pelo colonialismo britânico. [...] A especificidade do colonialismo português assenta basicamente em razões de economia política — a sua condição semiperiférica —, o que não significa que esta tenha se manifestado apenas no plano econômico. Ao contrário, manifestou-se igualmente nos planos social, político, jurídico, cultural, no plano das práticas cotidianas de convivência e sobrevivência, de opressão e resistência, de proximidade e distância, no plano dos discursos e narrativas, do senso comum e dos outros saberes, das emoções e afetos, dos sentimentos e ideologias.

As consequências dessa condição periférica em vários níveis, possibilita a Boaventura de Sousa Santos (2003) a proposição do que chama de sub-hipótese, e que se refere a um modo muito específico com o qual a relação colonial afetou social,

¹³ Personagens da peça *A tempestade* (1611), de William Shakespeare. Thomaz Bonnici (2000, p. 23) esclarece: “A relação entre Próspero e Calibã (sic) é considerada o paradigma das relações centro-margem ou a realidade pós-colonial. Enquanto a dominação da realidade, a linguagem, a arrogância e a posse do território alheio executadas por Próspero são metáforas do domínio colonizador, a submissão forçada, o castigo, a rebeldia e o uso da linguagem para amaldiçoar pertencem ao colonizado Calibã.”

política e culturalmente as colônias, mas também a metrópole. A existência de um poder apenas aparente, advindo da ausência de um Estado Colonial, combinada com a miscigenação, uma “exceção portuguesa no colonialismo europeu” (SANTOS, 2003, p. 39-40), produziram um tipo de relação marcada por ambivalências e hibridações, em um nível distinto do de outros colonialismos:

A penetração sexual convertida em penetração territorial e interpenetração racial deu origem a significantes flutuantes que sufragaram, com o mesmo grau de cristalização, estereótipos contrários consoante a origem e a intenção da enunciação. Sufragaram o racismo sem raça, ou um racismo mais "puro" do que a sua base racial. Sufragaram também o sexismo sob o pretexto do antiracismo. Por essa razão, a cama sexista e inter-racial pôde ser a unidade de base da administração imperial e a democracia racial pôde ser exibida como um troféu anti-racista sustentado pelas mãos brancas, pardas e negras do racismo e do sexismo. (SANTOS, 2003, p. 27-28).

É o que põe em pauta a questão feminina (e feminista) e sua inelutável importância para o pós-colonialismo que, geralmente, situa de um mesmo lado, o patriarcalismo, a metrópole e o colonizador e, do lado oposto, o feminino/feminismo, a colônia e o colonizado. Assim, na dominação física e simbólica do colonizador, “se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada” (BONNICI, 2000, p. 16). Se a miscigenação constituiu uma exceção portuguesa entre os colonialismos, segundo Ana Paula Arnaut (2012, p. 91, grifo da autora), “não diluiu de forma absoluta a tensão racial, isto é, a forma como o branco vê o outro”. Especialmente nos romances *O esplendor de Portugal* e *O meu nome é Legião*, as tensões raciais impregnam as representações do feminino, de forma que mesmo as vozes das mulheres impõem uma (auto)desqualificação em que as questões de gênero e raça se misturam, participando de um processo mais amplo de (con) fusão identitária pós-colonial sobre o qual, afirma Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 27):

Ao contrário do pós-colonialismo anglo-saxão, não há um outro: há dois que nem se juntam nem se separam, apenas interferem no impacto de cada um deles na identidade do colonizador e do colonizado. O outro-outro (o colonizado) e o outro-próprio (o colonizador ele próprio colonizado) disputam na identidade do colonizador a demarcação das margens de alteridade, mas nesse caso a alteridade está, por assim dizer, dos dois lados da margem.

A identidade portuguesa é marcada, segundo Santos (2003) por um jogo de espelhos, no qual Próspero e Calibam se confundem. Ao mesmo tempo em que alcançam a condição um tanto postiça de Próspero em suas colônias, são também o

Calibam de outros países europeus. Essa condição, historicamente construída de um “Próspero calibanizado” (SANTOS, 2003, p. 34), resulta em uma indecidibilidade e num regime de “interidentidades” a que ficam relegados (ex)colonizador e (ex) coloniazado:

Originalmente mestiço, calibanizado em casa pelos estrangeiros que o visitavam, cafrealizado nas suas colônias, semicalibanizado nas colônias e ex-colônias das potências europeias por onde andou, como pôde esse Próspero ser colonizador e colonizar prosperamente? E será possível ser consistentemente pós-colonial em relação a um colonizador tão desconcertante e exasperantemente desclassificado e incompetente? (SANTOS, 2003, p. 41).

A partir do exposto, ficam esclarecidos alguns liames que conectam a identidade portuguesa ao nosso viés de pesquisa. Ao mesmo tempo algoz e vítima de uma dialética que envolve estranhamento e desejo, repulsa e atração, cujo vetor é geralmente direcionado aos povos colonizados, o Próspero português encontra-se entre margens. Esta percepção se desnuda na produção ficcional de António Lobo Antunes, em que, desde os primeiros romances pode-se constatar como, no encontro entre o autobiográfico, o testemunhal e o ficcional, cicatrizes identitárias situadas no cruzamento da experiência pessoal do autor com a história de um país e suas (ex)colônias desdobram-se em personagens que são “sujeitos flutuantes e sem rumo” (ARNAUT, 2012, p. 152).

2. “OS PSIQUIATRAS SÃO MALUCOS SEM GRAÇA”: LOUCURA E PSIQUIATRIA COMO ARQUÉTIPOS DO DESVIO E DA REGRA.

Em 1980, António Lobo Antunes publica *Conhecimento do inferno*, seu terceiro romance, finalizando uma trilogia na qual a experiência da guerra e do retorno se faz presente num registro em que conteúdos autobiográficos, com forte pendor testemunhal, não se repetirão com a mesma intensidade nas obras posteriores.

Apoiando-se em uma narrativa de viagem que compreende o regresso de Algarve para Lisboa ao fim das férias, o narrador descreve inúmeras paisagens, capazes de acionar diversos acontecimentos e situações que impregnam sua memória, expandido, assim, o sentido do trajeto para o de uma viagem memorialística. Ao mesmo tempo, se a memória pode ser tomada como vértice comum da história e do testemunho, o relato de uma experiência pessoal pode ou não ser revelador de uma situação histórica, principalmente num momento em que a ciência da história já leva em consideração a dimensão autoral, subjetiva dos registros historiográficos? Em um trabalho anterior,¹⁴ com base nos estudos de Jacques Le Goff (1996), Paul Ricoeur (2007) e Marcio Seligmann-Silva (2009; 2001), destacamos a importância da historicidade dos romances de António Lobo Antunes e do teor testemunhal dos mesmos, especialmente no que se refere à identidade. Muito do que se oculta nas páginas de uma história oficial, emerge de suas páginas romanescas. Sobre a incontestável imbricação destes conceitos, nomeadamente em relação aos romances pertencentes ao ciclo de aprendizagem, afirma Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 264):

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.

¹⁴ Dissertação de Mestrado: “Tempo, memória e identidade em *os cus de Judas*, de António Lobo Antunes”, defendida em 2015. Sob orientação da profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP/FCLAR.

Desse encontro entre o pessoal, o geracional, o histórico e o identitário, a perspectivação sobre o tempo vivido resulta em uma “renovada dinâmica de predominância temática” (ARNAUT, 2012, p. 21). A fim de situarmos nosso *corpus* no conjunto da obra romanesca antuniana, faz-se necessário algum esclarecimento sobre uma delimitação em ciclos, proposta pelo autor e desenvolvida pelos pesquisadores, e bastante presente ao longo de sua fortuna crítica. Ainda que haja, segundo Ana Paula Arnaut (2012, p. 18) “o reconhecimento inequívoco da manutenção de certas linhas temáticas”, algumas predominâncias e escolhas por parte do autor, ligadas, inclusive, à maturação, ao processo evolutivo de sua escrita, permitem esses agrupamentos.

Por ocasião do lançamento do seu décimo romance, *A morte de Carlos Gardel* (1994), em entrevista concedida a Rodrigues da Silva (2008, p.214) , o autor responde se o novo romance seria “também um discurso do medo e da solidão, um discurso sobre a dificuldade de amar”. Nessa resposta, Lobo Antunes fala sobre a existência dos ciclos:

Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com “Memória de Elefante”, “Os cus de Judas” e “Conhecimento do Inferno”; um segundo, das epopéias, com “Explicação dos Pássaros”, “Fado Alexandrino”, “Auto dos Danados” e “as Naus”, em que o país é o personagem principal; agora o terceiro, “Tratado das paixões da alma”, “A Ordem Natural das Coisas” e “A Morte de Carlos Gardel”, uma mistura dos dois ciclos anteriores, e que eu chamaria a Trilogia de Benfica. De certa maneira, o fim desta trilogia engrena na “Memória de Elefante”, pelo que o ciclo está fechado. (SILVA, 2008, p. 214-215).

Sobre o primeiro ciclo, o de aprendizagem, que Maria Alzira Seixo (2002, p. 67) define como “um tríptico de arranque, [...] de escrita quase compulsiva, [...] de imposição vocacional inelutável”, encontramos os romances de maior presença autobiográfica, revelando uma necessidade de “reduplicação de parcelas de sua própria vida” (ARNAUT, 2011a, p.82). Apresentam-se também, nesse ciclo, algumas das marcantes características de estilo que propiciarão críticas controversas. Ana Paula Arnaut (2011a, p. 75) menciona, neste sentido, “o que se vê como o culto excessivo de um certo barroquismo linguístico”, ou ainda, a forte presença das imagens, a relação com a linguagem cinematográfica e o desafio proposto em seu encadeamento narrativo de ações e digressões. Concordamos com suas palavras quando, em relação ao conjunto da obra, afirma que “o que de negativo se aponta na técnica narrativa de António Lobo Antunes [...] constitui, hoje, um dos maiores fascínios da prosa antuniana.” (ARNAUT, 2011a, p. 75).

Além dos três mencionados pelo autor na citação acima, outros três agrupamentos são possíveis em relação aos romances que publicou posteriormente, o ciclo sobre o poder, cronologicamente constituído pelos romances *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999) e, com considerável distanciamento temático, o romance *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000). Esse distanciamento temático em relação aos demais, segundo Ana Paula Arnaut (2011a; 2012) torna possível o início de um novo ciclo, o das contra-epopeias líricas, de que também participam as obras *Que falei quando tudo arde?* (2000), *Eu hei de amar uma pedra* (2004), *Ontem não te vi em Babilônia* (2006) e *O meu nome é Legião* (2007). O romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, lançado em 2003, por sua aproximação temática, a despeito da ordem cronológica de publicação, deve ser integrado ao ciclo anterior, uma vez que, mesmo contextualizado em África, em um período posterior ao processo de descolonização, discorre sobre exercícios clandestinos de poder e violência no tráfico de diamantes, por agentes portugueses.

Sobre o ciclo das contra-epopeias líricas, elucida Ana Paula Arnaut (2012, p. 22):

O que sobremaneira chama a nossa atenção e exige o prefixo é o facto de, ao contrário do que acontece na epopeia, não se celebrar nenhuma acção grandiosa de heróis não menos grandiosos, ou, de acordo com a mistura genológica proposta, não se celebrar, no limite, nenhum íntimo acontecimento, nenhum íntimo pensamento sublime e elevado. Ao invés, as personagens são pessoas singularmente comuns (e não superiores), por vezes pessoas singularmente grotescas e/ou sórdidas, ou, outras vezes, como também sucede em romances de outros ciclos, pessoas singularmente grotescas e/ou cómicas, ensombradas pela incapacidade de fugir a presentes sem futuro ou a passados sem presente.

Além das características estabelecedoras de forte contraposição ao gênero épico, sobressaem, no ciclo em questão, uma tendência intimista e uma verve poética que permite a sua associação ao gênero lírico. Lirismo e intimismo serão também, de modo mais conspícuo, qualidades predominantes do sexto e último agrupamento¹⁵: o ciclo do silêncio. O romance *O arquipélago da insônia* (2008), inicia este ciclo, de que fazem parte os romances *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sôbolos rios de vão* (2010), em que retoma a intensidade autobiográfica, similar ao primeiro

¹⁵ Até a publicação de *As mulheres de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino* (2012), Ana Paula Arnaut (2012, p. 23) propunha “a hipótese de podermos começar a delinear um sexto ciclo romanesco”.

ciclo¹⁶ e *Comissão das lágrimas* (2011). Parece-nos estar em aberto a inclusão, neste ciclo, bem como a proposição de qualquer outro agrupamento para os romances *Não é meia noite quem quer* (2012), *Caminho como uma casa em chamas* (2014), *Da natureza dos deuses* (2015), *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera* (2016), *Até Que as Pedras Se Tornem Mais Leves Que a Água* (2017), *A última porta antes da noite* (2018) e *A outra margem do mar* (2019).

A despeito da existência desses ciclos, que possibilitam certa organização no que se refere às diferentes fases da produção romanesca do autor, há que se levar sempre em conta a possibilidade de pensá-la em sua totalidade e continuidade. Em entrevista a João Paulo Cotrim (2008, p. 475), diz Lobo Antunes sobre seus romances: “Tenho a sensação que formam um contínuo. [...] Tinha a sensação de que estava a fazer várias obras sem ter consciência de que era um tecido contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até à minha morte, certamente.” Essa continuidade se apoia, por exemplo, nas temáticas que, obsessiva e reiteradamente, sempre retornam num novo romance. No diálogo que se estabelece entre as obras, garantindo “a permanente presença de intertextualidades homoautorais” (ARNAUT, 2011a. p. 84), em que motivos, personagens e situações transitam pelos romances, desenhando um rizomatoso tecido subjacente aos mesmos, resultando, enfim em “um livro subterraneamente ramificado” (ARNAUT, 2012, p. 35).

Essa compreensão contribui, igualmente, para que seja relativizada a distinção, de que ora também nos servimos, entre obras de fundo mais ou menos autobiográfico, uma vez que acontecimentos, espaços, discursos, visão de mundo, entre outros aspectos, são compartilhados pelo autor e suas personagens, como declara o próprio autor a Rodrigues da Silva (2008, p. 2011) em entrevista sobre *A morte de Carlos Gardel* (1994): “a maior complexidade (aparente) dos meus livros tem a ver com o tentar exprimir cada vez mais profundamente o que sinto e o que sou através das personagens. Tu conheces-me e percebes como eu sou profundamente eu nesta gente toda”. E que se comprovará posteriormente em entrevista a João Paulo Cotrim (2008, p. 476), por

¹⁶ “Embora o autor negue que o livro seja autobiográfico, salta à vista que ‘*Sôbolos rios que vão*’ é talvez dos romances que mais se aproximam da sua própria experiência, pelo menos desde a trilogia inicial (*Memória de Elefante*, *Os cus de Judas*, *Conhecimento do inferno*). Só que, em vez da Guerra em Angola, ou do trabalho como psiquiatra, o que nesta obra se retrata é a luta contra uma doença mortal, um cancro que devora o protagonista por dentro, levantando-lhe do corpo o ‘Pássaro do seu medo’ – situação similar à que o autor viveu em 2007. Aliás, as datas que balizam o romance, que evolui, dia a dia, de 21 de março a 4 de abril, coincidem com as datas em que António Lobo Antunes esteve internado para remover cirurgicamente um cancro no intestino. (SILVA, José Mário. “O novo romance é uma celebração da vida”. In. ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011b. p. 475-476).

ocasião do lançamento de “*Eu hei de amar uma pedra*” (2004): “Durante algum tempo, diziam que eram romances polifônicos, mas não é verdade, aquilo é uma única voz que vem desde o primeiro livro e que vai ganhando mais ramificações, porque, entretanto, também vai aprendendo com os outros escritos”.

Uma vez traçado este breve panorama sobre os ciclos, e realizadas algumas considerações iniciais sobre a relação entre autor e personagem, voltamos ao primeiro ciclo. Parece consensual uma quase irrealizável separação entre autor e narrador nos romances *Memória de elefante*, *Os cus de Judas*, ambos de 1979, e *Conhecimento do Inferno*, de 1980, o que os torna “uma espécie de autobiografia camuflada” (D’ANGELO, 2014, p. 23). Além disso, não se pode desconsiderar o curto espaço de tempo entre as três primeiras publicações, que não será, também, muito diferente no que se refere aos romances posteriores, especialmente se considerarmos o caráter compulsivo de sua escrita, algo reconhecido pelo próprio Lobo Antunes. A proximidade entre essas publicações o vivido pelo autor e a sua ficção corroboram a necessidade de produzir uma literatura que, ao mesmo tempo, testemunhasse os horrores da guerra colonial, da qual participou como médico combatente ao longo de vinte e sete meses e problematizasse o choque sofrido por aqueles que regressaram da guerra. Acerca dos três primeiros romances, afirma o autor:

[...] havia três temas que me interessava tratar. Era o tema da guerra de África, vivido por mim de uma maneira muito forte. Era o tema do hospital psiquiátrico como universo concentracionário, quer dizer, como exemplo de uma coisa mais vasta, servindo-me de uma realidade que eu conhecia bem mas que não estava na minha cabeça. O que estava na minha cabeça era a ideia de que o hospital psiquiátrico servisse de exemplo de uma realidade esquizofrênica [...]. O terceiro tema era, não o amor, mas a incapacidade de amar, a solidão. (VENTURA, 2008, p. 43, grifo nosso).

Sublinhamos, na citação acima, o alcance simbólico do hospital psiquiátrico enquanto algo que o transcende. A forma como o romancista vê a realidade é impossível de ser apreendida pela consciência, em sua totalidade. Esta percepção “esquizofrênica” converge com a sensação de um mundo irreal que Colin Wilson (1956) afirma perseguir o *outsider*. Além disso, de modos diferentes, os três temas elencados por Lobo Antunes se conectam, obliquamente, a um sentido mais amplo de liberdade, que Wilson põe em pauta com relação ao *outsider*, uma vez que, ser forçado a participar de uma guerra ou sofrer com a solidão, podem ser lidos como ausência de liberdade.

De saída, portanto, percebe-se uma perspectiva de escrita que converge com a forma como é descrito o *outsider*. António Lobo Antunes anuncia, ao longo da entrevista que concede a Mário Ventura (2008), a intenção de ter a guerra, o hospital e “a não relação de amor”, algo que ele bem conhecia, como temas norteadores de sua escrita. Intenção que se confirmará a cada romance publicado. O que cabe ressaltar, para o que neste momento nos interessa, é a capacidade de partir do real, do vivido, para desenvolver uma literatura de tamanha envergadura.

Paulatinamente, no desenvolvimento de sua carreira literária, o autor português abandonava o exercício da psiquiatria. Sua relação tensa e problemática com esta especialidade médica transbordava em seus romances, desde o início, mas reside no *Conhecimento do inferno* o maior ataque àquilo que o narrador-personagem vai chamar de “sinistra organização concentracionária da loucura, a pesada e hedionda burocratização da angústia” (ANTUNES, 2006, p. 185). Dado fundamental para o entendimento desta obra é o fato de o Hospital Miguel Bombarda realmente existir e, tanto o autor do romance quanto o narrador do mesmo, trabalharem nele. Em outra entrevista, concedida ao jornalista José Jorge Letria (2008, p. 34), para o jornal *O diário* [de Lisboa], em julho de 1980, por ocasião do lançamento do romance, o autor diz ainda:

O livro [...] é uma tentativa de desmontagem da vida e funcionamento dos hospitais psiquiátricos. De desmontagem da psiquiatria como gerador da distância e não aproximação das pessoas. O conceito de louco tem muito de social. As famílias, por exemplo, têm sempre necessidade de um maluco [...]. Esta é uma sociedade de bodes expiatórios na qual o psiquiatra funciona um pouco como tratador de malucos, do mesmo modo que no jardim zoológico há o tratador que dá cenoura aos animais.

Convivem, neste romance, visões da loucura pertencentes a diferentes momentos históricos. A maneira como se pensa a loucura e se tratam os doentes articula-se com outros anacronismos e permanências que obliteram qualquer movimento evolutivo da nação que perdeu tardiamente seu império. No segundo capítulo se lê: “O Hospital Miguel Bombarda, ex-convento, ex-colégio militar, ex-Manicómio Rilhafoles do Marechal Saldanha, é um velho edifício decrepito perto do campo de Santana” (ANTUNES, 2004, p. 32). Depreende-se deste resumo histórico sobre o hospital, uma sucessão de espaços disciplinares concentracionários: “a disciplina, segundo a genealogia foucaultiana, diz respeito tanto a uma modalidade de poder que se

caracteriza por medir, corrigir, hierarquizar, quanto torna possível um saber sobre o indivíduo” (PINHO, 1998, p. 189). No excerto do romance supracitado, fazem-se presentes grandes instituições de controle social e de disciplinamento da sociedade ocidental: a igreja, a escola, a prisão, a fábrica e o manicômio, segundo Foucault (2001). Essas instituições, segundo Foucault, vão atuar na construção de corpos dóceis e produtivos. Por essa razão, na presente pesquisa, a obra *História da Loucura*, deste filósofo francês, configura uma importante referência teórica. A preocupação metodológica deste procedimento deve-se à necessidade de se ler a questão da loucura sob a luz de uma obra fundamental sobre este tema, de forma a elucidar as mudanças ocorridas em sua apreensão filosófica, histórica e discursiva. Michel Foucault (2001) registra como a sociedade ocidental, no caminho que vem da Idade Clássica para a modernidade, e nos horizontes da burguesia, servindo-se do pensamento positivista, modifica sua visão e suas práticas sobre a loucura e todo o amplo espectro de desvios sociais associados a ela através de séculos:

[...] a *História da loucura* estabelece uma ruptura [...] importante e cheia de consequências: antes da Revolução Francesa, antes de Pinel e Esquirol, não havia propriamente hospital psiquiátrico, uma instituição terapêutica própria para os loucos considerados como doentes mentais. O “Hospital Geral”, criado por Luís XIV em 1656, marco do grande enclausuramento clássico, não é uma instituição médica; é uma instituição assistencial situada entre a polícia e a justiça [...] que nada tem a ver com as questões da essência da loucura e de recuperação do louco, e sim com a exclusão de indivíduos considerados perigosos porque sociais. (MACHADO, 2005, p. 17).

A loucura é transformada em objeto, sob uma vigilância que abandonou os longos anos do internamento e impõe agora um novo modelo “onde tudo o que há de estranho no homem seria sufocado e reduzido ao silêncio” (FOUCAULT, 2003, p. 428). A este poder da psiquiatria e dos hospitais psiquiátricos, o narrador de *Conhecimento do inferno* afirma:

É preciso fazer alguma coisa e não percebiam que a única coisa a fazer era destruir o hospital, os muros leprosos, os claustros, os clubes, a horta, a sinistra *organização concentracionária da loucura*, a pesada e hedionda *burocratização da angústia*, e começar do princípio, noutra local, de uma outra forma, a combater o sofrimento, a ansiedade, a depressão, a mania (ANTUNES, 2006, p. 181, grifo nosso).

Tal ataque à psiquiatria e o desejo de “destruir o hospital” podem ser melhor compreendidos, recorrendo-se aos dados históricos da obra de Foucault: “O que se chama de prática psiquiátrica é uma certa tática moral contemporânea do fim do século

XVIII, conservada nos ritos da vida asilar e recoberta pelos mitos do positivismo”. (FOUCAULT, 2003, p. 501).

Conhecimento do Inferno apresenta uma estruturação espaço-temporal e combina dois tipos textuais que seriam, a princípio, antagônicos, uma vez que articula uma narrativa de viagem com um diário de asilo. Constituindo-se enquanto uma espécie de *road movie*, o que se destaca no romance, para além das estratégias de escrita utilizadas na descrição das paisagens por um narrador protagonista em trânsito, é o trabalho com a memória:

a viagem é o símbolo de um deslocamento profundo do indivíduo em direção ao passado, à memória, aos interstícios da lembrança, como quem busca iluminar uma paisagem interior sobre a qual o tempo, a amargura, o horror e o sofrimento projetaram uma zona de sombras que torna indistintos, vagos e nebulosos os eventos e os episódios que marcaram a experiência do personagem. (SCHEEL, 2009, p. 173).

Uma vez que se articulam uma narrativa de viagem e um diário de asilo, uma vez que a porção mais traumática destes eventos e episódios marcantes, acessados pelos lugares percorridos, esteja predominantemente ligada ao espaço do hospital e às memórias da guerra, o sentido da viagem se desdobra ainda mais, pois, segundo Maria Alzira Seixo, (2010, p. 28):

Trata-se [...] de um percurso da vigília à letargia, do movimento à paragem, do nascimento à morte – uma viagem (no espaço e na imaginação), uma vida (numa axial deambulação da memória), e o que se revela ser afinal, em termos pessoais e sociais (no plano profissional, no plano político, e também no plano literário), uma verdadeira descida aos infernos.

Nessa “descida aos infernos”, um dos aspectos mais diretamente afetados e colocados em questão nos romances de Lobo Antunes é a identidade. E, cabe lembrar, a noção de identidade tem a memória como um de seus fundamentos. Muitas das práticas psiquiátricas resultam em severas intervenções que afetam diretamente, tanto uma como a outra. No romance, lê-se que a identidade se trata de: “Um luxo que os asilados se não podem consentir porque os amputamos do passado e do futuro e os reduzimos, por meio de injeções, de electrochoques, de comas de insulina, a bichos obedientes de expressões trituradas pelo desinteresse e pelo medo” (ANTUNES, 2006, p. 138). Percebe-se, portanto, uma redução da dimensão humana dos internados. Tal redução se desdobra em procedimentos médicos e também discursivos que vão possibilitar generalizações sobre

comportamentos tidos como desviantes e que serão entendidos como loucura. Condutas médicas capazes de diluir identidades, como se depreende do trecho a seguir:

E eu lembrei-me do Joaquim Carlos, do Lourenço, do Valdemiro, do D. Manuel, a cirandarem pelos corredores do manicómio de pupilas apagadas como lâmpadas fundidas, obedientes e submissos. As suas visões grandiosas, os seus fantásticos projectos, a constelação dos seus sonhos, reduziam-se a um magro presente de paredes manchadas de humidade e bolor, devorando a madeira dos caixilhos com as mandíbulas pardas e moles. (ANTUNES, 2004, p. 133).

Na *História da loucura*, Michel Foucault (2001) analisa os usos e sentidos desta na organização social e econômica das principais nações europeias. De modo geral, a paisagem social tinha que ter ocultadas todas as mazelas que marcavam especialmente os séculos XVIII e XIX, e que se resumem à formação da sociedade burguesa. Em um movimento aparentemente paradoxal, enquanto sofria uma especialização médica, que iria categorizar os diferentes aspectos e manifestações daquilo que até então era genericamente tratado como desatino, uma vaga noção de loucura seria substituída por um grande catálogo de doenças mentais. Desse modo, discursos continuariam produzindo generalizações ao redor do *outro*, que continuaria sofrendo com a clausura ou a discriminação.

Num determinado momento da história das instituições psiquiátricas e dos procedimentos de cura, as celas e as correntes são trocadas por formas de exclusão, em que a dimensão discursiva - em outras palavras, a dizibilidade, a produção de um *saber* sobre o outro - cumpre um papel central. Nas relações do convívio social, “essa indiferença e o mutismo de todos o aprisionam no uso restrito de uma liberdade vazia; [...] a coação física é substituída por uma liberdade que a todo o momento é limitada pela solidão” (FOUCAULT, p. 490). No romance *Conhecimento do Inferno*, o internamento e a exclusão alternam-se na construção de espaços de pertencimento e marginalização. O caráter anacrônico dos asilos, dos hospitais psiquiátricos, corrobora sua condição de *locus horrendus*, ao mesmo tempo em que existe uma culpabilidade que impregna o discurso de seu narrador, de modo a construir aquilo que entendemos ser traço marcante e recorrente de várias personagens antunianas que estão à margem da sociedade e para quem a imagem do louco vale como estigma, síntese ou paroxismo. Dessa forma, portanto, as palavras de Foucault apontam uma transformação ocorrida do século XVIII para o século XIX que fundam alguns elementos que possibilitam esta

relação entre a figuração do louco e as personagens marginais que estudamos na obra de António Lobo Antunes:

Prisioneiro de nada além de si mesmo, o doente é apanhado num relacionamento consigo mesmo que pertence à esfera da falta, e num não-relacionamento com os outros que é da esfera da vergonha. [...] A culpabilidade se desloca para o interior; [...] os outros não passam para ele, agora, de um limite que recua incessantemente à medida que ele avança” (FOUCAULT, p. 490).

A necessidade socialmente colocada “por uma espécie de sujeito absoluto” (FOUCAULT, p. 455), de uma normalidade entendida como razão e moral, põe fora de suas “estruturas de proteção” não somente o louco, mas todos os indivíduos marginalizados por instituições sociais que definiam historicamente os padrões normativos.

Radicalização de um processo de dominação, a psiquiatria tem condições antecedentes [...], suas condições históricas e possibilidade, suas “fundações secretas”, são mais institucionais do que teóricas. [...] A psicologização da loucura é fundamentalmente o resultado de um processo de humanização dos regimes punitivos. [...] Isto é, foi menos o exame médico que individualizou o louco, constituindo-o como doente mental, do que a organização, o funcionamento e a transformação das instituições de reclusão. (MACHADO, 2005, p. 19).

A passagem acima revela quanto os discursos médicos trazem, no seu cerne, a representação de uma “consciência pública” que tem poder sobre a condição psicológica e/ou psiquiátrica dos pacientes. Na obra de Lobo Antunes, a dessintonia, a impossibilidade de comunicação e realização das personagens diante desta consciência, representada pelas estruturas sociais, pelas instituições que fundamentam uma suposta realização pessoal, como a família, um casamento feliz ou a realização profissional, configura motivo maior de mal-estar e sensação de não pertencimento. O hospital e o internamento na Idade Clássica, bem como a psicologia, a partir do século XX, produzem um *saber* sobre os internos. A própria instituição cria a imagem de seus pacientes, bem como de uma “ordem social” que precisa, a qualquer custo ser inculcada nos doentes psiquiátricos: “[...] é a exatidão de uma ordem social, imposta do exterior e, se preciso, pela coação, que pode trazer progressivamente os maníacos de volta à luz da verdade”. (FOUCAULT, 2003, p. 328). Na obra de António Lobo Antunes, tal exatidão da *ordem* se apresenta como o algoz dos sonhos, das memórias e do futuro, de antemão, frustrado.

O narrador antuniano, no característico jogo narrativo com as demais personagens, tem um discurso do qual emerge o sentimento de falta de uma vida feliz, dentro de uma ordem que, no entanto, é quase sempre tratada com sarcasmo. Constitui aquilo que se ataca por sua inverdade e hipocrisia, mas é também um modelo almejado, já que nunca alcançado de fato. Seu artificialismo é denunciado já no primeiro parágrafo deste romance. O narrador-personagem, num jogo intra/extra-diegético¹⁷, reúne, ainda no trajeto entre o Algarve, Albufeira e Armação da Pêra, uma série de adjetivos que acusam, num registro fortemente poético, toda a artificialidade de um real percebido de forma muito ressentida: um mar de cartão a enganar ingleses sob um sol de papel; esplanadas postiças; copos que não existem e bonecos de açúcar de bolo de noiva. Estas são algumas das inúmeras imagens apresentadas como simulacros que compõem o cenário em que entra a primeira das personagens *outsiders* do romance, o próprio narrador.

No primeiro capítulo do romance, encontra-se também a referência às primeiras personagens que a memória, evocada pela paisagem, traz dos tempos de menino:

os malucos [...], ternos, humildes, indignados, esbracejantes malucos da infância [que] principiavam a desfilar um a um pelas trevas, numa procissão ao mesmo tempo miserável e sumptuosa de palhaços pobres *iluminados de viés* pelo foco oblíquo da memória. (ANTUNES, 2004, p. 17, grifo nosso).

Para os objetivos do presente estudo, é deveras significativa a generalização destes personagens como malucos, bem como sua apresentação em uma “procissão ao mesmo tempo miserável e sumptuosa de palhaços pobres iluminados de viés pelo foco oblíquo da memória”, pois já se insinua aqui a complexa relação entre a loucura e a exclusão social, um dos pontos basilares da perspectiva que nos move, bem como a carnavalização irônica de cenas cotidianas que marcará, não só este romance, mas um posicionamento discursivo recorrente na literatura antuniana. Ao mesmo tempo em que esta condição de “iluminados de viés”, contribui para intensificar o caráter ex-cêntrico de sua condição. São elencados ainda:

[...] os malucos de Benfica, o senhor idoso que abria de repente a gabardine à porta da escola a exhibir o trapo do sexo, o bêbado Florentino sentado no passeio, à chuva, numa postura grandiosa, a insultar as pernas rápidas das pessoas [...], o sineiro que tocava o

¹⁷ As posições intra e extra diegética referem-se à participação (intra), ou não participação (extra) do narrador na narrativa. Na narrativa antuniana este “jogo” constitui uma de suas principais características de estilo.

Papagaio Loiro durante a Elevação da missa ao meio-dia, [...], a mulher que guardava as hóstias em casa numa caixinha na esperança de reconstituir um dia o corpo inteiro de Deus, os malucos de Benfica que à noite se reuniam em matilha como os cães vadios [...] (ANTUNES, 2004, p. 17).

Nas lembranças da infância, povoadas por diferentes “malucos”, é que o narrador protagonista deste romance se decide por “morar entre homens distorcidos” (ANTUNES, 2004, p. 18). A descrição de personagens outsiders prossegue, com nuances beckettianas e artaudianas de “um sujeito composto, de paletó e óculos, a ler revistas de mecânica quântica na mata de Monsanto dentro de um carrinho de bebé enferrujado (ANTUNES, 2004, p. 17-18). Ou ainda,

o rapaz magrinho carregado de gaiolas de grilos [;] o tipo mascarado de sinaleiro de carnaval a orientar numa esquina o trânsito, [...] [;] as duas manas solteiras [...], trotando em redor das carretas como pássaros trôpegos, prestes a erguerem-se acima das árvores no cambaleante rebuliço de anjos cansados. (ANTUNES, 2004, p. 18).

Na citação acima, pode-se constatar a recorrência de personagens tipo, evocados pela memória da infância do narrador, cuja ausência de nomes próprios vincula-se, ao mesmo tempo, ao caráter difuso da dimensão memorialística e à já mencionada carnavalização. Elementos que se combinam em uma poética que terá, como uma de suas características, uma estética literária impregnada de elementos cinematográficos.

No romance, a loucura e a psiquiatria têm, portanto, sua genealogia em imagens extraídas dos tempos da infância, a partir de uma oposição significativa com o Natal¹⁸, Em visitas a uma casa de saúde na periferia de Lisboa, diz-nos o narrador: “O natal era para ele adolescentes disformes que se babavam em bancos de pau abrindo e fechando terríveis bocas sem dentes” [...] (ANTUNES, 2004, p. 19). Desta forma, imagens da loucura e do ambiente manicomial são inseridos em gradação na narrativa. Ao espaço descrito como um “cenário de cartão para férias inventadas” (ANTUNES, 2004, p. 21), alia-se uma complexa e desafiadora alternância temporal que, também de modo gradativo, atravessará toda a produção romanesca de António Lobo Antunes.

Vários tempos dividem o primeiro capítulo: o presente da narrativa é atravessado por diferentes momentos do passado, trazidos por uma memória traumática. As lembranças do tempo vivido na guerra, as paisagens de África, misturam-se com as

¹⁸ Lembramos que o Natal é um motivo e uma coordenada espaço-temporal recorrente na literatura de Lobo Antunes, constituindo, inclusive, um dos eixos temporais do segundo romance de nosso *corpus* de pesquisa, *O esplendor de Portugal*.

luzes de uma cidade inóspita. Uma lógica dual se revela, uma vez que tudo o que remete ao contexto angolano é caracterizado como um real em que se destacam a natureza e a ancestralidade, cuja essência se apresenta oposta aos artificialismos da metrópole, da qual Lisboa, com todas as suas controvérsias da vida moderna, tornou-se uma cidade onde a noite não existe:

– A noite em Lisboa é uma noite inventada – disse eu – uma noite a fingir. Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir, a gente, as avenidas, as casas, os restaurantes, as lojas, a amizade, o desinteresse, a raiva. Só o medo e a miséria são autênticos, o medo e a miséria dos homens e dos cães (ANTUNES, 2004, p. 25).

Ainda neste capítulo, a forma como a personagem António Miúdo Catolo é recebida numa hospedagem em Lisboa, numa viagem que resulta de uma suposta premiação, é paradigmática da condição de exclusão e marginalidade que ora nos ocupa. Trancafiado no próprio quarto pela dona da pensão, que justifica sua ação dizendo ser, “para o palerma do preto não desertar por aí a embebedar-se e a fazer asneiras” (ANTUNES, 2004, p. 24), a personagem se vê imobilizada diante da diferença e da hostilidade do lugar. A descrição da cena pelo narrador, “Catolo ficou, intimidado e hirto, entre o guarda-vestidos e a cama, apoiado ao lavatório de esmalte, de tripé na atitude petrificada dos retratos” (ANTUNES, 2004, p. 24), soma-se à imagem de seu olhar pela janela, esperando a noite que não vinha, uma vez que, diferentemente de África, na cidade, a luz do dia é substituída pelas luzes noturnas, inóspitas, portanto, para alguém cuja diferença temporal dos dias se dá em sintonia com uma natureza ainda não tão fortemente transformada.

Logo no início do romance, portanto, anunciam-se alguns dos artifícios narrativos importantes na obra: o jogo entre as posições extra e intra-diegética do narrador; a relação entre os lugares geográficos e a memória e o uso recorrente de descrições num registro com ecos cinematográficos, que funcionam no sentido de revelar o avesso das coisas (SEIXO, 2011). Contudo, o espaço, como categoria narrativa, a despeito de toda a centralidade da memória enquanto substrato romanescos, constitui um aspecto estruturante fundamental e deveras eficiente quando se coloca em questão noções complementares como identidade e pertencimento. Segundo Maria Alzira Seixo (2002, p.73):

Cada capítulo de CI centra-se, muito objectivamente, num ponto geográfico preciso da viagem, e dele derrapa metaforicamente (já que

a viagem em si própria não sofre qualquer acidente) para os transcurso da memória ou das obsessões existenciais do narrador.

A partir destas derrapagens metafóricas, através dos inúmeros “lugares de memória” (NORA, 1993)¹⁹ acionados pelos pontos geográficos percorridos ao longo da viagem, a rememoração do passado emerge como o único “lugar” em que a busca da própria identidade pode ser feita. Reiteramos a importância de boa parte da narrativa acontecer no hospital, espaço infernal em que a condição marginal atinge seu paroxismo, uma vez que os papéis de médico e paciente se confundem e, num ápice surrealista, os pacientes passam a “voar”, numa imagem extremamente eficiente, e que perpassa a obra do autor, no sentido de mostrar a ausência de um chão que lhes pertença, “e a indicação analógica do voo com a loucura, em ambiente especular vertiginoso, liga em definitivo a simbologia dos pássaros com a libertação pelo sonho face ao infinito do mar” (SEIXO, 2002, p. 78).

No segundo capítulo, na descrição dos espaços, até chegar à descrição histórica do que foi o Hospital Miguel Bombarda, após uma sequência de parágrafos iniciados por “tenho saudades do mar”, o narrador protagonista traz de sua memória da infância, “um destes maravilhosos e miseráveis circos ambulantes”²⁰ (ANTUNES, 2004, p. 30), produtos de gosto questionável das lojas de artesanato e, para o que mais interessa neste estudo, as pessoas descritas como cadáveres excluídos pelo futuro. Igualmente curiosa e significativa é a referência à personagem Alice, de Lewis Carroll, e a queda vertiginosa que, no presente caso, conectam os contextos do bar *Harry's* e do Hospital. O emprego iterativo da expressão “tenho saudades do mar”, simultaneamente poética e confessional, que reitera a centralidade da memória, sugere um tempo em espiral do qual assomam imagens da casa, do circo da infância, do mar em Carcavelos. O parágrafo em que se descrevem as características e o passado do hospital, entretecidas com cenas vividas na guerra colonial, é definitivo no sentido de estabelecer as linhas de continuidade que vão ligar as duas experiências traumáticas fundadoras, por assim dizer, de toda a produção romanesca do autor: a experiência de guerra e o exercício da psiquiatria. Em Albufeira, no *Harry's*, o encontro com figuras do passado, parece algo

¹⁹ Segundo Pierre Nora (1993, p. 21), “Os lugares da memória pertencem a dois domínios, que a tornam interessante, mas também complexa: simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração. São lugares com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica.”

bastante desconcertante para o narrador que, de súbito, abre espaço para uma reflexão metalinguística sobre a escrita romanesca:

[...] sentia-se, por agora, completamente exausto de lutar: queria apenas voltar pra casa, fechar a porta à chave sobre o andar sem ninguém, instalar-se à secretária e completar o romance que escrevia, narrativa de guerra desordenada e febril, queria apreender a pouco e pouco o isolamento, [...]. Lembrava-se de ter lido que Charlie Chaplin falava da necessidade, ao terminar um filme, de sacudir a árvore de modo que os ramos supérfluos, os frutos supérfluos tombassem e permanecesse apenas, por assim dizer, a nudez essencial, e da profundidade com que esta ideia se gravara, desde sempre, dentro de si, obrigando-o a repensar constantemente a sua vida, os livros que compusera ou projectava compor, os planos que de contínuo lhe ferviam na cabeça, contraditórios e veementes, as pessoas que o procuravam para viajar com ele nas difíceis águas da análise. (ANTUNES, 2004, p. 34).

Além da não separação entre o autobiográfico e o ficcional, neste entrelaçamento constante de tempos e espaços, mesclam-se imagens do hospital, de África, do ingresso na tropa e da admissão no Miguel Bombarda. O caminho que a narrativa parece percorrer até este momento vai de uma já mencionada descrição dual dos contextos português e africano, no sentido de delinear dois espaços de pertencimento – em cujo espaço intermediário, vão vagar as personagens do romance – até a constatação de uma divisão social, mediada pelas pinturas e cores, neste capítulo, onde o aspecto burguês de um “verde domesticado [...] [e] um leve tom avermelhado, quase róseo, [...], [opõem-se a] amarelos violentos, roxos trágicos, castanhos de sangue coagulado numa ferida aberta de operários cansados” (ANTUNES, 2004, p. 27).

No espaço nitidamente definido do pátio do hospital, “uma chuva imperiosa, implorativa de pijamas” (ANTUNES, 2004, p. 37) dos internos, é comparada pelo narrador aos seus momentos iniciais na tropa. É também a primeira imagem de um *outsider* coletivo a aparecer no romance: “E dir-se-ia que novos seres estranhos surgiam constantemente na sua direção, num cortejo apressado de gárgulas” (ANTUNES, 2004, p. 39). O romance apresenta, assim, por meio desta e de outras imagens bakhtinianamente carnalizadas, uma situação que atravessa séculos de história: “de um lado e de outro, responde-se à crise com o internamento” (FOUCAULT, p. 402). O fracasso da até então metrópole em acolher seus ex-colonos e ex-combatentes encontra,

²⁰ O circo também se revelará um tema recorrente na produção literária do autor. Da qual destacamos, por exemplo, seu quarto romance, *Explicação dos pássaros*, de 1981.

na imagem do hospital e do internamento, eficiente metáfora que exhibe a incapacidade ou o artificialismo, compartilhados pela psiquiatria e pelo país. No hospital,

Eis-me no reino das flores de plástico, verificou acariciando com o polegar as orgulhosas pétalas postiças, no meio dos sentimentos de plástico, do afecto de plástico dos médicos, porque nos médicos quase só o horror é genuíno, o horror, o pânico do sofrimento, da amargura, da morte. [...] Talvez seja por isto, calculou, que põem flores de plástico nas jarras, porque as flores de plástico são como os bichos empalhados: assistem numa indiferença absoluta ao espectáculo da dor: nunca conheci nenhuma flor de plástico que se comovesse diante de um cadáver. (ANTUNES, 2004, p. 39-40).

As descrições de paisagens e objetos como simulacros são uma constante na obra de António Lobo Antunes, nomeadamente em *Conhecimento do inferno*, em que se lê, na primeira linha do romance, que “o mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro” (ANTUNES, 2004, p. 14). As flores e o inferno fazem parte, segundo Maria Alzira Seixo (2010), de “eixos de significação constantes” na obra de António Lobo Antunes. São temas que, inclusive, constituem a primeira parte de *As flores do inferno e Jardins suspensos*, livro da autora, de 2010, apontado como o segundo volume de *Os romances de António Lobo Antunes*, de 2008. Nesta obra, enquanto o *inferno*, fruto de traumas, frustrações e carências, resulta em “um lugar específico, vivenciado no interior do indivíduo” (SEIXO, 2010, p. 19), as flores pertencem a “uma atmosfera radicada na paisagem, urbana e natural, na qual se destacam seres inanimados, animais domésticos e, sobretudo, a vegetação, desta emergindo árvores e plantas, presentes em quase todas as suas páginas” (SEIXO, 2010, p. 17). As flores de plástico são, segundo Seixo (2010, p. 34), “imagens de uma ausência com pretensões a corpo presente”, definição que converge completamente com a forma como Jean Baudrillard conceituou simulação e simulacros. Se, num primeiro momento, compreende-se que “simular é fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 09), a forma como os simulacros aparecem no romance de António Lobo Antunes, corroboram a maneira como Baudrillard discute a diferença entre representação e simulação. Em suas palavras: “enquanto que a representação tenta absorver a simulação, interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). Esta desestabilização sofrida pela noção de representação, tão condizente com a escrita de muitos autores modernistas e pós-modernistas, encontra, na literatura antuniana, alcances estruturais, discursivos e temáticos. O complexo entrecruzamento

espaçiotemporal, provocado majoritariamente pelas incursões memorialísticas, diluem noções como linearidade e sequencialidade cronológica. A visão da paisagem e dos objetos circundantes como construções postizas articula descrença e um tom denunciatório, ou seja, o real revela-se tão enganoso que sua descrição só pode ser feita enquanto simulação. Neste sentido, em *Conhecimento do inferno*, como demonstra Maria Alzira Seixo (2010), as flores de plástico têm uma dimensão simbólica fundamental e atingem o paroxismo desta artificialidade, se entendidas como a materialização de simulacros, estratégia usada até então, pelo narrador, na descrição da paisagem natural.

Para o narrador, e no tempo presente da diegese, trata-se do retorno de uma viagem de férias e, “se particularidade há, nesta viagem, ela é de facto a do retorno, indesejado para o narrador, [...], na medida em que se vai regressar a uma atividade em que se descrê, num meio que se rejeita” (SEIXO, 2002, p.72), mas traz também, na forma de uma extensão metafórica, o sentimento de incerteza de muitos com o fim da guerra colonial, com seus inúmeros traumas e com o estigma da impossibilidade de um retorno plenamente realizado.

Já para o fim do romance, conta-se a história de Margarida, personagem que trabalhava num salão de cabeleireiro e que, após tentar “refazer o milagre das rosas transformando as tesouras em espanadores” (ANTUNES, 2004, p. 228), fora internada no Hospital Miguel Bombarda. Num dos momentos mais cômicos do romance, Margarida sai do hospital e deseja regressar a suas atividades no salão. Uma antítese eficiente é estabelecida quando o salão se encontra, à sua chegada, povoado de personagens tipicamente burgueses, possíveis *estabelecidos*, para usarmos a expressão de Norbert Elias (2000): “a viúva de um tenente [...] [;] a proprietária de uma charutaria [...] [;] duas catequistas [...] [e] “uma mulher idosa, de madeixas exuberantes, apertando contra o peito um cão minúsculo que já possuía uma lápide com retrato, à espera, no cemitério do Jardim Zoológico” (ANTUNES, 2004, p. 228-229). Estes personagens, descritos em toda sua ridícula condição pequeno-burguesa, de uma suposta normalidade, escondem-se covardemente ao supor uma grande ameaça na chegada de Margarida. Nova antítese é proposta quando, à cômica e extensa descrição do terror sentido pelos personagens, sucede-se um triste parágrafo sobre a chegada de Margarida ao salão:

Ninguém a esperava no cabeleireiro vazio. A Margarida olhou as mesas tombadas, os vidros quebrados, os espelhos ocos como as noites sem termo no hospital, os objetos abandonados ao acaso pelo

chão. Nenhum sorriso pairava na sala como uma flor esquecida que a aguardasse. Os secadores alinhavam-se contra a parede à laia dos capacetes de uma expedição estelar interrompida, rolos e ganchos espalhavam-se em desordem no soalho. Os cabides das batas balouçavam no armário aberto. (ANTUNES, 2004, p. 235-236).

Novamente se destaca no excerto acima a força expressiva da descrição enquanto recurso narrativo na literatura antuniana. Vê-se uma cenarização em que o silêncio e o descaso são usados para excluir covardemente uma personagem que reúne a condição feminina e o estigma da loucura. Segundo Seixo (2002, p. 88):

O episódio de Margarida, destacado assim para o final do romance justamente quando o narrador sai de Lisboa, não é apenas um belíssimo texto sobre a expressão feminina, a loucura e sua relação com o mundo dito normal; é uma espécie de alegoria do regresso, que dá conta também do regresso dos militares de África e de sua inadaptação como de uma outra forma de loucura.

Associam-se, portanto, neste romance, as noções de normal e patológico com um dentro/fora identitário, que vão possibilitar o entendimento dos regressados enquanto *outsiders*, no sentido que Howard Becker atribui ao termo. Para além dos combatentes que regressaram da guerra colonial, o motivo do “retorno” desenvolver-se-á em diversas obras posteriores, das quais, provavelmente, o romance *As naus* (1988) seja o mais ousado, uma vez que coloca como retornados, na condição de cidadãos comuns, vagabundos e marginalizados, grandes figuras da história de Portugal, num romance em que se tem uma “reversão parodística da situação pós-colonial à época dos descobrimentos e da instalação do colonialismo, homologando-se entre si as várias fases históricas nos termos expressivos de um burlesco literário” (SEIXO, 2002, p. 319). Estratégias importantes para a problematização da história oficial e dos mitos fundadores da nação, como a ironia, a já mencionada carnavalização, aliadas a um discurso sarcástico e cínico, são utilizadas neste romance, resultando num efeito parodístico singular na produção romanesca do autor.

Se ora buscamos uma gênese discursiva que impregna os exercícios de estigmatização e exclusão, primeiramente da psiquiatria e, posteriormente, da sociedade contemporânea que o romance *Conhecimento do inferno* denuncia, o estudo de Foucault sobre a loucura pode contribuir um pouco mais com a presente análise. Um pressuposto que nos serve de base é de que há uma estreita conexão entre o internamento e demais procedimentos adotados face à loucura – e tudo aquilo que era entendido como tal – na Era Clássica, e uma construção discursiva que se desdobrará historicamente em

mecanismos de exclusão e marginalização. António Lobo Antunes evidencia o quanto a psiquiatria ainda reproduz práticas e procedimentos discursivos que podem remontar ao século XVII através de passagens como: “ria-me de pensar que éramos os modernos, os sofisticados polícias de agora, e também um pouco os padres, os confessores e o Santo Ofício de agora”. (ANTUNES, 2004, p. 107). Segundo Foucault (2003, p. 79), “o internamento seria a eliminação espontânea dos a-sociais”. Portanto, na busca de uma genealogia da exclusão e da construção social destas figuras marginais, partimos da noção de que “o louco foi absorvido numa massa indiferenciada” (FOUCAULT, 2003, p. 121) para defender que, neste romance de António Lobo Antunes ocorre, como numa inversão vetorial, a analogia de uma grande *massa indiferenciada* com a loucura, que acomete o próprio médico narrador. O filósofo francês e o escritor português parecem convergir no seguinte pensamento: “gostamos de pensar que velhas crenças ou apreensões, próprias do mundo burguês, fecham os alienados numa definição de loucura que os assimila confusamente aos criminosos ou a *toda uma classe misturada de a-sociais*” (FOUCAULT, 2003, p. 118, grifo nosso).

Já em *Os cus de Judas*, encontramos a expressão “dolorosa aprendizagem da agonia” (ANTUNES, 2003, p. 43), que se tornará o título do capítulo dedicado a este romance no livro de Maria Alzira Seixo (2002). Em uma dimensão filosófica e histórica mais ampla, lemos em Foucault que: “nós os modernos, começamos a nos dar conta de que, sob a loucura, sob a neurose, sob o crime, sob as inaptações sociais, corre uma espécie de *experiência comum da angústia*” (FOUCAULT, 2003, p. 108).

A *aprendizagem* mencionada em um romance tornar-se-á *conhecimento* no romance subsequente, sempre impregnados de experiências angustiantes. Tais experiências, vividas e testemunhadas na escrita ficcional de Lobo Antunes, têm seguramente uma dimensão ontológica, que se expande do substrato empírico, autobiográfico, para uma evidenciação histórica e uma reflexão sobre a condição humana, algo que já se anuncia nos termos *memória, aprendizagem e conhecimento*, respectivamente relacionados aos três romances do chamado ciclo de aprendizagem. O movimento pendular, que ora realizamos, busca os elementos fundadores desta condição nos primórdios da prática psiquiátrica relatados por Michel Foucault e a forma como tal especialidade médica trata seus internos a partir da escrita antuniana e como que, na sua dimensão discursiva, constrói a condição marginal de muitos personagens desta literatura. Por conseguinte, citamos novamente Foucault (2003, p. 102, grifo nosso):

Estranha superfície, a que comporta as medidas do internamento. *Doentes venéreos, devassos, dissipadores, homossexuais, blasfemadores, alquimistas, libertinos*: toda uma população matizada se vê, repentinamente, na segunda metade do século XVII, rejeitada para além de uma linha de divisão e reclusa em asilos que se tornarão em um ou dois séculos, os campos fechados da loucura.

Esta noção de campos fechados da loucura, encontra ecos significativos no romance de Lobo Antunes, principalmente mediante a referência a um lugar e a um momento histórico arquetípicos no que se refere, não somente ao internamento, mas ao extermínio do *outro*:

Estou em Auschwitz, pensou, estou em Auschwitz, fardado de SS, a escutar o discurso de boas-vindas do comandante do campo enquanto os judeus rodam lá fora na própria miséria e na própria fome, estou bem barbeado, bem engraxado, bem alimentado, bem vestido, pronto a cumprir o meu ofício de guarda, pertenço a raça superior dos carcereiros, dos capadores, dos polícias, dos prefeitos de colégio e das madrastras das histórias de crianças, e em vez de revoltarem contra mim as pessoas aceitam-me com consideração porque a Psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas e é necessário que existam prisões a fim de se possuir a ilusão imbecil de ser livre. (ANTUNES, 2004, p. 42-43).

Novamente, o cinismo com que o narrador-personagem trata a psiquiatria alia-se à descrição de papéis sociais típicos do poder discricionário, concentracionário e pretensiosamente saudáveis. A oposição entre saúde e doença, limpeza e abjeção, segue estabelecendo contrastes que atravessam os tempos, os quais se entrecruzam na narrativa, sempre num tom denunciatório: “[...] verifiquei o nó da gravata com os dedos, abotoei o casaco e recebi a papelada do primeiro doente tal como, antes, aceitara uma espingarda em Maфра, na carreira de tiro, para aprender eficientemente a matar” (ANTUNES, 2004, p. 58). As oposições se multiplicam, obtendo por resultado situações de forte apelo dramático, como a que lemos em um diálogo com outra personagem marginal, um antigo paciente que vendia pratos de estanho que lembra ao narrador: “que as crianças e os animais se afastam do asilo como se afastam da morte empurrados por um misterioso receio, a recusa da agonia, da putrefacção, dos sentimentos fúnebres e mórbidos que os habitam” (ANTUNES, 2004, p. 70).

Conhecimento do Inferno é o romance que, segundo Maria Alzira Seixo (2011, p. 311), “ilumina toda a sua obra posterior, de grande riqueza e inovação”, e avança no seu políptico narrativo sobre as consequências da guerra colonial. Finalizando o ciclo de aprendizagem, como já destacamos, eminentemente de base autobiográfica, a autora

associa-o a uma noite iniciática que marca a transição do ciclo de aprendizagem para uma produção ficcional mais autônoma, ou seja, capaz de dar voz à galeria de personagens iniciada com a personagem Rui S., de *Explicação dos pássaros*, de 1981. É muito curiosa, inclusive a aparição de uma personagem no último capítulo de *Conhecimento do inferno* com o nome de Rui. Esta personagem, “um homem vestido com um casaco enorme, de expressão apatetada e membros desarticulados como os dos bonecos” (ANTUNES, 2004, p. 239), constitui a última aparição de uma figura marginal, neste caso, explicitamente ligada à loucura. Sua condição marginal se expressa inclusive na dimensão espacial da cena apresentada: “princiava a correr à volta do cimento agitando os membros e as mangas gigantescas, assobiado e aplaudido pelas pessoas que se riam de troça umas para as outras, e os encorajavam com exclamações, apupos, gritos [...] – Anda Rui. Depressa Rui” (ANTUNES, 2004, p. 239). Seguindo nesta sugestão de que existem elementos, índices que estabelecem conexões entre os romances,

É certo que este médico-narrador, que vem dos dois primeiros livros, narra ainda aqui a sua experiência, mas sublinha agora um regresso traumático [...] provocado, mais do que pelo horror vivido na guerra em África, pelo confronto da sua lembrança com a realidade cruel que, sob a capa do progresso democrático, se lhe depara em Portugal.[...] Os monstros de Lobo Antunes soltam-se durante esta noite iniciática, que na manifestação teratológica (o banquete de antropofagia, a cena de castração) ou deficiente (em doentes do hospital psiquiátrico) quer no crime, em louco externos, como o homem delicado com ar doce que matou a família a machadada. Impressionante é a animalidade insuspeita que, na guerra, ganha a todos, levando-os a cometer atrocidades [...]. E, alternando, a miséria do ser presente, na doença, e as recordações pavorosas da guerra, em registos que vão do burlesco humorístico ao fantástico ameaçador. (SEIXO, 2011, p.312).

Esta “noite iniciática” que *Conhecimento do inferno* representa em sua obra, e que liberta “loucos externos”, encontra também correspondência diegética no romance, uma vez que a viagem termina com a chegada à casa do pai e o narrador-protagonista se vê coberto como que por um sudário, por mulheres e homens “anónimos que cruzam os séculos para nos fitarem [...] com uma altiva indiferença intemporal e triste.” (ANTUNES, 2004, p. 250). Parece mesmo uma enunciação simbólica da transição de uma escrita de registro autobiográfico realizada nos três primeiros romances para um novo mergulho, agora no universo da criação de personagens, em que estes loucos externos vão inaugurar um universo polifônico e ainda mais fragmentado sem, contudo, desligar-se do mundo vivido e denunciado por António Lobo Antunes, mas, ao

contrário, levará às últimas consequências a afirmação de Michel Zérafra (1974, p.80): “que o papel específico e insubstituível da literatura é levar o leitor a tomar consciência da artificialidade da linguagem, para lhe fazer precisamente perceber a realidade como tal”.

Nas palavras finais do romance, a ideia do retorno se desdobra num pedido de socorro, ainda que não enunciado, com o refúgio na casa do pai. A chegada ao amanhecer é mais um sinal de incerteza do que de esperança no futuro:

A loucura fala a linguagem do grande retorno: não o retorno épico das longas odisséias, no percurso indefinido dos mil caminhos do real, mas o retorno lírico por uma fulguração instantânea que, amadurecendo de repente a tempestade da realização, ilumina-a e tranquiliza-a na origem reencontrada [...] o ponto último de sua queda é sua primeira manhã [...] que nela o fim é recomeço. (FOUCAULT, p. 511).

Como afirmamos algures²¹, o narrador protagonista dos três primeiros romances pode ser lido como “um Ulisses sem Ítaca para regressar”. Este regresso, grandioso por seu significado histórico e pelo grande contingente humano atingido cruelmente pela guerra, constituindo uma epopeia às avessas, impregnada de um aspecto doente e desolador, vincula-se ao tema da loucura enquanto matriz geradora dos absurdos que a herança da guerra ainda iria produzir.

Um homem de boa saúde, afirma Colin Wilson (1956), muito provavelmente não parecerá com um *Outsider*, mas isso se deve ao fato de que o homem de boa saúde está pensando em outras coisas e não dá atenção a incertezas que, uma vez vistas, como na famosa alegoria da caverna platônica, não permite que se veja o mundo da mesma forma. Tais características podem ser associadas tanto ao autor, António Lobo Antunes, quanto a suas personagens. De todos eles, depreende-se que “[...] o *Outsider* é um homem que acordou para o caos” (WILSON, 1956, p. 15, tradução nossa²²). O narrador que conta a história de uma nação doente, repleta de personagens redundantes, marginais, que assume para si, sua condição de doente é certamente o nosso primeiro e mais importe *outsider*.

Passemos agora à discussão de alguns aspectos estéticos importantes da escrita romanesca de Lobo Antunes, especialmente no que se refere à forte incidência das

²¹ “Tempo, memória e identidade em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes”. – *Dissertação de mestrado defendida em 2015*.

²² “[...]. *The Outsider is a man Who has awakened to chaos*” (WILSON, 1956, p. 15).

imagens, que neste romance alcançam, como procuramos demonstrar a seguir, uma riquíssima dimensão poética, em diálogo com outras linguagens artísticas contemporâneas, nomeadamente o cinema, com seus procedimentos básicos de filmagem e montagem, trazendo novos sentidos para as noções de fragmentação e não linearidade.

2.1 Aspectos imagéticos e poéticos da escrita antuniana

O uso intenso de imagens na escrita de António Lobo Antunes constitui uma de suas principais características. Associadas à descrição memorialística, enquanto tipo textual predominante em sua produção romanesca, imagens carregadas de força poética e sentido metafórico compõem peças de um *puzzle* narrativo que, amiúde, seus leitores precisam montar. Características surrealistas e impressionistas contribuem para o forte efeito sinestésico de sua literatura. A presença marcante da descrição alia-se à “representação indirecta das coisas [e] à impossibilidade de um dizer pleno e unívoco” (SEIXO, 2010, p.45). Como no excerto que segue:

A madrugada conferia aos edifícios um tom de papel pardo, de arestas descarnadas e agudas como ossos, os telhados, mais escuros, assemelhavam-se a crostas de ferida por sarar, o cubo da garagem aumentava de volume como se alguém, do interior, o assoprasse, assoprasse os objectos inúteis que jaziam lá dentro, colchões esventrados, bicicletas estragadas, móveis coxos, teias de aranha, lixo e pó [...]. (ANTUNES, 2004, p.244).

A descrição acima, de uma paisagem em que se destacam objetos em ruínas numa madrugada solitária, ganha um “excesso imagístico” (SEIXO, 2010, p.44) mediante o sinestésico que a acompanha, e cujo resultado é o registro poético em que se converte tal descrição. António Lobo Antunes já se declarou um poeta frustrado²³. Muitos dos seus escritos iniciais não publicados eram poesia. Na leitura de seus romances, no entanto, facilmente se percebe a força das imagens poéticas, que evoluirão ao longo de sua produção ficcional. A descrição, articulada à assumida valorização da

²³ “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, Introdução: dos trapos e do trapeiro).

dimensão figurativa e de um eu-lírico que rege sobremaneira seu narrador, permite ainda situar seus romances no contexto de uma narrativa poética:

No que concerne à caracterização da narrativa poética, sua ambiguidade estrutural derrama-se pelas bordas, inundando a crítica e a teoria literárias. Claro que isto está relacionado, em nosso tempo, à mistura dos gêneros literários e à quebra dos limites entre prosa e poesia. Está relacionado também à estrutura fundamental do romance, que desde o Romantismo alemão é tido como um subgênero impuro, capaz de tudo conter e abarcar. Entretanto, a conceituação de narrativa poética, *lyrical novel* ou *écrit poétique*, parece dizer mais sobre a poesia como elemento fundador e estruturante do romance do que propriamente sobre uma forma nova, radical e diferente de narrativa. Novamente, é uma questão de GRAU: a chamada narrativa poética é um tipo de romance que leva ao paroxismo a aproximação com a poesia lírica, ao mesmo tempo em que borra os elementos constituintes fundamentais da própria narrativa (PIRES, 2006, p. 69).

São inúmeros ao longo de sua obra a apresentação do real em momentos que mesclam elementos surrealistas, oníricos, que nos surpreendem com imagens cuja capacidade de síntese é muito própria da poesia, como no seguinte trecho:

Nos chalés desertos, de janelas cegas como órbitas mortas, fantasmas de senhoras velhas espreitavam das cortinas, apertando contra o peito o rápido coração metálico das agulhas de crochet, prestes a uma hemorragia de naperons. Na minha infância antediluviana senhoras carecas jogavam solenemente xadrez nas mesas de café, com um vinco pensativo na testa tão fundo como uma prega de virilha. Os faróis arrancavam brutalmente da sombra portões fechados como caretas de polícia preenchendo uma multa. E o céu aclarava-se mais do lado da manhã, redondo e cor-de-rosa como nádegas nuas de banhista. (ANTUNES, 2004, p.223).

Destaca-se no excerto acima o uso frequente da comparação que, ao lado de outras figuras de linguagem e recursos estilísticos de escrita, como metáforas, hipálages, elipses e oximoros, faz emergir a qualidade poética de sua narrativa. Como no trecho a seguir, do romance *Os cus de Judas*, de 1979, descrevendo o desejo do narrador pela mulher com que dialoga é metaforizado com grande intensidade poética: “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).

Antônio Lobo Antunes se declara leitor fiel de Willian Faulkner e Louis-Ferdinand Céline. A influência destes autores sobre seu estilo é notória, especialmente no que se refere ao fluxo de consciência. Márcio Scheel (2009), ao estudar o romance *Conhecimento do inferno*, defende o reconhecimento da obra como um romance lírico

ou uma narrativa poética e, trabalhando com Freedman (1966) e Tadié (1978), considera o fluxo de consciência como técnica fundamental desse tipo de narrativa:

De acordo com Freedman, um dos elementos caracterizadores do romance lírico – que o teórico francês Jean Yves Tadié chama de narrativa poética – é justamente o fluxo de consciência [...]. O romance de António Lobo Antunes extrai da investigação caleidoscópica das profundezas do ser, da miserável e dolorosa condição do ser, um lirismo duro e cortante, que eleva a narrativa a uma dimensão poético-reflexiva que prescinde da lógica ou da ordem romanesca tradicional, calcada nos princípios do objetivismo descritivo realista, e elege o fluxo de consciência como recurso estilístico central [...]. (SCHEEL, 2009, p.176).

Na escrita de António Lobo Antunes, o fluxo de consciência alia-se a um cuidadoso processo de elaboração imagética e de verdadeiros projetos de escrita que, segundo o próprio autor são cuidadosamente elaborados: “Andei quase um ano com o primeiro capítulo às voltas. Havia uma tentativa de procurar uma escrita que parecesse fácil sem o ser. Não sei se consigo acontece, mas a mim acontece-me muito andar que tempos à procura da puta da primeira frase.” (VENTURA, 2008, p. 41).

Entre abjeções, fluxos de consciência, metaforização discursiva e exaustivas elaborações imagéticas, António Lobo Antunes contribui contemporaneamente para aquilo que, já nos anos 1960, afirmava Fernando Mendonça (1966, p. 87), seria um dos principais traços da própria literatura portuguesa: “Uma espinha dorsal essencialmente lírica”. Na produção artística contemporânea, da qual obviamente participa a literatura, este lirismo tende a acompanhar o tempo vivido, relacionando-se, de diferentes formas com temas, eventos, correntes estéticas e recursos tecnológicos que testemunha e que constrói. Neste sentido, no efusivo uso de imagens acima mencionado, existe uma indiscutível presença do cinema na obra de António Lobo Antunes.

Para seu entendimento, é necessário dispensar algumas linhas a fim de apresentar, ainda que minimamente, certos elementos próprios ao específico cinematográfico a fim de elucidar a linha comparativa que ora se apresenta.

António Lobo Antunes, reconhecendo-se como um escritor que participa de uma transição de gerações, constata também uma mudança de paradigma relativa à formação do escritor contemporâneo, para quem a imagem tem forte impacto na construção de um pensamento sincrético:

Ainda tivemos uma formação lógico-discursiva – salienta – e depois passamos para uma formação visual que deu origem a um pensamento muito mais sincrético. Daí que o Fellini e o seu cinema me tenham influenciado muito. A geração anterior à nossa foi marcada pela

leitura de outros escritores. A nossa tem outro tipo de influência e talvez por isso esteja mais perto das pessoas. (LETRIA, 2008, p. 35).

Na contemporaneidade, afirma Cristina Robalo Cordeiro (1997, p.120, grifo da autora): “o romance já não reproduz o mundo, *cria* seu próprio mundo”. Esta afirmação apresenta inexorável ponto de convergência entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária, haja vista a crescente autonomização e experimentação destas linguagens na criação de mundos ficcionais. A história do romance, evidentemente muito mais longa do que a história do cinema, que conta pouco mais de um século, esteve vinculada, pela tradição aristotélica, à questão da *mimesis*. Da mesma forma, “a impressão de realidade do cinema” (XAVIER, 2008, p.18), desenvolver-se-á, a princípio, de um cinema preocupado com a linearidade diegética e com o “efeito de real”. No entanto, em pouco tempo, cederá espaço a um cinema dedicado à exploração de seus limites enquanto linguagem artística, e que constituirá uma arena de fortes embates ideológicos. Como afirma Ismail Xavier (2008, p. 13):

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas.

Se considerarmos estes “princípios mais gerais”, passíveis de transcender os limites do específico cinematográfico, como relacionados à oposição objetividade/subjetividade do discurso, ou à oposição linearidade/fragmentação narrativa, ou referindo-se à questão do par monofonia/polifonia das vozes narrativas, ou até mesmo à inviabilidade de discursos totalizantes, mais nítida se torna a convergência com novos paradigmas postos ao longo do século XX para a arte do romance:

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 constatação e desmoronamento da prática romanesca tradicional que reflectia a estabilidade de um mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa de leis rígidas de significações preconcebidas. [...] Estes romances instauram ainda um violento atentado aos protocolos tradicionais de leitura, desconcertando ou mesmo afastando quem não se disponha a um esforço continuado de atenção (de associação e decifração). (CORDEIRO, 1997, p. 111-112).

Nesta reiterada negação “de leis rígidas”, a intertextualidade, as trocas constantes entre a linguagem cinematográfica e a literatura, bem como entre outras

linguagens e suportes artísticos, produzem diferentes textos nos quais a ação se apresenta, em oposição à linearidade, solicitando a compreensão de sua *montagem*, termo este fundamental para a linguagem cinematográfica, que consideramos ser o grande contributo do cinema para a literatura contemporânea, na qual, muitas vezes, “a ação [...] apresenta-se [...] difusa e caótica, estendida por múltiplos vetores, composta pela *justaposição de instantes* e de *parcelas fragmentadas* da existência, sempre aberta à *multiplicidade complexa das vozes e dos olhares*” (CORDEIRO, 1997, p.120, grifo nosso).

Verifica-se uma forte convergência entre os aspectos do romance contemporâneo apontados acima e o discurso cinematográfico: “dois elementos tradicionais sempre considerados como fundadores da arte do cinema: a chamada ‘expressividade’ da câmera e a montagem” (XAVIER, 2009, p. 21). Esta pode ser diretamente associada à mencionada justaposição de instantes, e a multiplicidade complexa de vozes e olhares ao trabalho com a câmera, a filmagem.

Um procedimento fundamental da filmagem, o enquadramento, traz como pressuposto a necessidade do recorte que se faz de determinado espaço. Nem tudo pode ser “enquadrado” nos limites da câmera; contudo, “a visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço ‘fora da tela’” (XAVIER, 2009, p. 20). Tal limitação implica no reconhecimento imprescindível da escolha feita na definição da imagem captada, necessariamente fragmentária, bem como da participação efetiva do leitor/espectador na reconstrução do todo que transborda os limites da tela: “o espaço visado é um espaço extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro” (XAVIER, 2008, p.28).

Como um primeiro exemplo de como esta impossibilidade de revelar o todo está também na escrita literária, note-se como o parágrafo inicial do romance *Fado Alexandrino* parece ser construído inspirado na noção de montagem e de planos. Um plano “corresponde a cada tomada de cena, ou seja, é a extensão compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é o segmento contínuo de uma imagem” (XAVIER, 2009, p.27):

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

cima das nuvens. (d) Um pelotão de cadetes passou a correr, quase junto a eles, mastigando o cascalho da parada com as mandíbulas das botas enormes, esporeado por um furriel (e) cujos olhos vazios se assemelhavam aos de cães de louça dos aparadores. (ANTUNES, 2002a, p. 11).

A divisão acima, com base numa leitura inspirada pela noção de planos, nos oferece pelo menos mais cinco planos possíveis, associados às “cenas” descritas. O avião a assobiar dá conta de mostrar o que está fora da tela e a percepção de “olhos vazios semelhantes aos cães de louça” só seria possível num plano detalhe, ou *close up*. A dimensão sinestésica, manifesta numa leitura poética de traços surrealistas, de semáforos flutuando ao acaso ou botas enormes a mastigar o cascalho, sugere uma leitura do real num registro hiperbólico, só captável por uma câmara bem conduzida numa montagem elaborada.

No seu estudo sobre o romance *Explicação dos pássaros* (1981), Anabela Branco de Oliveira compara as estratégias narrativas do texto fílmico e do texto romanescos e evidencia o quanto o cinema se faz presente na obra de Lobo Antunes, especialmente no que se refere ao narrador:

Na flexibilidade do olhar, os narradores orientam os movimentos da câmara: olham em todas as direções e em diferentes velocidades, definem espaços que se cruzam, imagens que se misturam, distâncias ópticas que aumentam e diminuem. As experiências sintáticas adquirem o estatuto de experiências ópticas na indiscutível diferença entre o olhar humano e a câmara cinematográfica. O documento romanescos transmite experiências cinematográficas porque o olhar humano não tem profundidade de campo, não controla a lentidão ou aceleração de um movimento, não projecta a regularidade de uma panorâmica ou de um *travelling*, não enuncia *zooms* em direcções e velocidades variáveis e não define a sobreposição de imagens em *fondué enchaîné*. (OLIVEIRA, 2004, p. 10).

A literatura tradicional, ao contrário, assemelhar-se-ia, então, ao tipo de cinema pejorativamente chamado de “teatro filmado”. Neste tipo de filmagem, como o teatro, “o espectador tem um único ponto de vista frontal em relação à encenação” (XAVIER, 2008, p. 28). O carácter monofónico das literaturas tradicionais, portanto, também guardariam semelhanças com a ideia de que uma única perspectiva define o olhar de quem assiste ao texto fílmico ou lê o texto romanescos, para usarmos a conceituação de Anabela Branco de Oliveira (2004). A literatura de António Lobo Antunes, no entanto, traz em sua estrutura, nas referências, na forma como articula e apresenta as categorias

de tempo e espaço, bem como nas diferentes perspectivas do narrador, ora extradiegético ora intradieético, uma qualidade muito próxima à “montagem paralela”:

Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade que pode ser variável. (XAVIER, 2008, p. 29).

Na escrita de António Lobo Antunes, ações simultâneas embaralham os tempos da viagem real, feita do Algarve a Lisboa, com a viagem involuntária ao passado traumático, feita pelo narrador em *Conhecimento do inferno*. O trecho abaixo é exemplo de uma construção narrativa em que a viagem física é invadida por uma memória involuntária, traumática, cujas imagens assemelham-se a planos cinematográficos em uma montagem:

Deixou Albufeira a caminho de Messines e a cor de icterícia, a cor cancerosa, a cor amarela da terra trouxe-lhe à lembrança a do pátio do Hospital Miguel Bombarda, diante da primeira enfermaria de homens, visto da janela do gabinete dos médicos, com duas secretárias desconjuntadas frente a frente e um espelho sobre o lavatório cuja torneira pingava o argirol concentrado de uma lágrima eterna. A 1ª enfermaria de homens eram dezenas de internados a arrastarem as sapatilhas, como grilhetas, pelo corredor, colchões vazios, globos de vidro despolido, um velho acorçado no assoalho, de mãos nos bolsos, tentando morder quem passava num rosnar furibundo de cachorro de quinta, dos que à noite se insultam, de longe, em cruéis latidos de insônia. De tempos a tempos cabeças de feições desabitadas introduziam-se pela frincha da porta a espreitá-lo, movendo os beiços por barbear numa reza esquisita, que lhe chegava aos ouvidos num roçar confuso de penas. (ANTUNES, 2004, p. 48-49).

Este parágrafo, iniciado com a informação da partida de um lugar cujas cores são descritas de modo incomum, capazes de insinuar a presença de filtros de luz em uma câmera, desenvolve-se com a descrição de um cenário que define a focalização precisa de um pátio sem, contudo, deixar de percorrer o próprio espaço do observador: uma janela poeirenta, duas secretárias desconjuntadas, espelho e pia decadentes de que não se pode desconsiderar o gotejar da torneira, apresentado de modo poético na associação imagética com uma lágrima eterna. Mas é na descrição da própria enfermaria que a dinâmica espelhada ao uso de planos justapostos no cinema se torna mais evidente: internados arrastando sapatilhas; corredores com colchões vazios; a imagem de um velho acorçado, cujo detalhamento das ações se assemelha ao de um plano americano, e a ação reiterada de feições à espreita do movimento dos “beiços por barbear numa

reza esquisita”, só seriam, provavelmente, captados em plano-detalhe. Esta profusão de imagens, ou planos, tem como característica fundamental a apresentação fragmentária de uma situação ou lugar. Por conseguinte, assim como no cinema, a narração romanesca antuniana conta com um leitor que seja capaz de superar essa descontinuidade. Segundo Ismail Xavier, na montagem fílmica

A quebra na continuidade da percepção é justificada. A sequência de imagens, embora apresente descontinuidades flagrantes na passagem de um plano a outro, pode ser aceita como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a descontinuidade visual numa continuidade admitida em outro nível: o da narração. [...] A montagem paralela e a mudança do ponto de vista na apresentação de uma única cena constituíram duas alavancas básicas no desenvolvimento da chamada linguagem cinematográfica. (XAVIER, 2008, p. 30)

A montagem paralela, enquanto possível inspiração para a estrutura narrativa de António Lobo Antunes, é algo que se verifica ao longo de sua obra e já mereceu análise por parte de Anabela Branco de Oliveira (2004), que desenvolveu, ente outros estudos, uma análise dos paralelismos entre o romance *Explicação dos pássaros*, de 1981, e o filme *All that jazz – o espetáculo vai começar*, realizado por Bob Fosse e lançado em 1979. Se nos ativermos ao universo literário antuniano, contudo, veremos que algumas “cenas” se repetem, em montagens paralelas, em mais de um romance. A cena do “suicídio de um soldado, que, ao deitar-se, dá as boas-noites aos companheiros e se suicida com um tiro” (SEIXO, 2010, p. 55), está já em *Os cus de Judas*, de 1979, numa possível cena de amor que é invadida por este episódio traumático da guerra:

Estendido ao seu lado, junto ao seu perfil nu e imóvel de defunta, das coxas derramadas nos lençóis, do bosquezinho tocante, geométrico e frágil do púbis, dos pelos arruivados do púbis que a lâmpada torna nítidos e precisos como os ramos do choupo no crepúsculo, vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível [...]. (ANTUNES, 2003, p. 193).

Ou ainda na narração de duas situações simultâneas que ocorre no capítulo onze de *Conhecimento do inferno* com as personagens Hélder e Margarida, respectivamente um noivo que buscou refúgio no hospital e uma paciente que foge de lá e tenta voltar ao salão de beleza onde trabalhava. Duas cenas totalmente independentes, em espaços diferentes com personagens distintos, narradas de modo alternado, sem o uso de conectivos que explicitem a transição:

A Margarida subiu os degraus devagarinho: a dona Carmo, as colegas, as clientes, sorriam-lhe em uníssono no patamar.

– Nem o cachorrinho escapa – chiou a senhora do cão minúsculo tentando esconder aquela espécie de rato no decote [...].

– Servem o pequeno almoço na cama e tudo – insistiu o Hélder numa gargalhadinha feroz – O serviço social avança o bago?

– Isto sem ti não é a mesma coisa – declarou a dona Carmo para a Margarida [...]

– Vamos morrer aqui todas – berrou-lhe a vizinha no ouvido, vermelha do esforço de gritar.

– Por mim prefiro o Ritz – disse o Hélder. – O senhor doutor pode mandar preparar as minhas malas. (ANTUNES, 2004, p. 232).

Este trecho avança de modo alternado, e a narrativa à maneira de montagem paralela dá ênfase às posições contrárias das personagens Hélder e Margarida: enquanto esta almeja voltar ao mundo fora dos muros do hospital, integrando-se socialmente, e sofre o estigma que a internação no hospital psiquiátrico lhe deixou, aquele, que se fez de louco para conseguir abrigo e não se casar de modo forçado, deseja permanecer no hospital ou ir para um hotel de luxo, custeado pelo serviço social.

Em suma, a montagem se torna um princípio estrutural, um recurso narrativo que, consolidado como etapa fundamental da realização fílmica, passa a inspirar a produção romanesca contemporânea, conforme esclarece Anabela Branco de Oliveira (2004, p. 1):

A montagem redefine e evidencia todas as ligações exteriores ou interiores que existem na realidade, fílmica ou romanesca, dos diversos acontecimentos. [...] A montagem, na perspectiva de Eisenstein e após as primeiras experiências de Koulechov, define-se como um princípio estético, um método de escrita e composição. Na heterogeneidade, na multiplicidade, na descontinuidade e na fragmentação, só a montagem romanesca permite a consecução da obra e a realização narrativa. [...] A montagem paralela organiza uma disposição sintagmática dos elementos da intriga, estabelece relações diegéticas e semânticas entre diferentes linhas de ação e redefine, num mesmo tema, um conjunto de várias ações heterogêneas, possibilitando a captação e o encadeamento de múltiplas histórias.

No romance *Conhecimento do inferno*, este método de escrita e composição é um dos recursos usados pelo autor para articular, como dito anteriormente, os vários sentidos da *viagem* empreendida pelo narrador-personagem: a viagem física, a viagem pela memória e a viagem no sentido de uma busca ou reconstrução identitária valendo-se dos destroços da experiência da guerra colonial. O trauma pessoal da experiência de vinte e sete meses em Angola como médico combatente alia-se ao desejo de explicitar, de denunciar os horrores da guerra e do sofrimento dos retornados em um país que, ao que parece, não se preocupou com tal processo. A força das imagens, seu contraste e sua

própria qualidade disjuntiva, sugerem inspiração eisensteiniana em António Lobo Antunes, das quais destacamos o conceito de “montagem expressão”:

A montagem expressão eisensteiniana, é uma alavanca poderosa de associação, efeito de ruptura e choque intelectual para o espectador. Eisenstein define o seu valor como um processo de reflexão intelectual e ideológica, de “montagem de atrações”, valorizando o efeito psicológico, a ruptura com a continuidade e a homogeneidade diegética. (OLIVEIRA, 2008, p. 1183)

A descontinuidade narrativa, a qualidade fragmentária da escrita antuniana, valoriza, sobremaneira, a (re)incidência de imagens que se repetem não apenas em um mesmo romance, mas no conjunto de sua obra, constituindo, assim, uma verdadeira constelação imagética que caminha ao lado de temas e situações igualmente recorrentes. Ismail Xavier expõe também algumas informações fundamentais sobre Eisenstein capazes de demonstrar afinidades entre o cineasta e António Lobo Antunes. Dentre elas, a influência de James Joyce:

O modelo literário de James Joyce se mostra de fundamental importância para Eisenstein que nele vê um estimulante exemplo de “exposição de um processo mental” [...]. A ideia eisensteiniana de uma montagem que expõe o raciocínio ou o método de pensar está estreitamente ligada às suas convicções quanto à montagem, entendida num sentido mais amplo como paradigma – como operação por excelência – do processo do pensamento em geral. (XAVIER, 2008, p. 135-136).

Na evidenciação destes processos de pensamento realizada pela montagem fílmica, Eisenstein valoriza os chamados “monólogos interiores”. Tais monólogos são também constitutivos da subjetividade angustiada do protagonista de *Conhecimento do inferno*, bem como de praticamente toda a obra literária de António Lobo Antunes, e guardam íntima relação com o chamado fluxo de consciência que também é transversal à obra romanesca antuniana. Desde o romance de estreia, *Memória de elefante*, de 1979, mais do que “imitar o real”, a proposta do autor é um mergulho “ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (ANTUNES, 2002b, p. 111). A subjetividade do protagonista é, contudo, profundamente afetada pelos acontecimentos históricos de sua época, um registro, ainda que ficcional, da história de Portugal após a Revolução dos cravos.

É importante dizer que, na dimensão discursiva, “os planos cinematográficos cruzam-se com a voz autora do depoimento” (OLIVEIRA, 2008, p. 1183). Neste sentido, o plano tem íntima relação com a focalização e com a relação entre

objetividade e subjetividade narrativas. Numa escrita em que o narrador alterna, constantemente, sua posição entre intradieético e extradieético e em que os traumas se misturam num ambiente de dor e loucura, algumas imagens ganham “volume” e intensidade dramática. Percebe-se, no excerto a seguir, como a escrita nos sugere um percurso que vai de um plano conjunto que toma o espaço da sala do hospital para um *close up*, um plano-detalhe no qual o fragmento de uma perna ganha uma descrição e um significado singulares:

[...] o assistente instalava-se voltado para o público com a indulgência bondosa de um ministro num sarau de província, cruzava a perna e entre a meia e a calça reluzia um pedaço de carne peluda idêntica à gelatina dos polvos, à gelatina das gordas flores marinhas de Sesimbra, e sempre nesse momento, no exacto instante em que a sessão principiava, apetecia-me levantar-me latindo para morder aquele naco redondo de canela, a canela do Poder que oscilava como um pêndulo o sapato de verniz numa serenidade paciente.
– A acta – pedia a perna com inflexões de cônego. (ANTUNES, 2004, p. 81).

Todo o ambiente de uma reunião resume-se, através de uma sinédoque, à relação entre os olhos animalizados do narrador-personagem e a “canela do Poder”. Tal recorte contribui para uma ambientação manicomial, onde as posições de médico e paciente se confundem.

O uso reiterado de uma imagem, como o de um plano no cinema, também pode ser aqui verificado: “Descobri que a solidão, disse ele alto para si mesmo no carro vazio, a caminho da serra, é uma pistola de criança num saco de plástico na mão de uma mulher apavorada” (ANTUNES, 2004, p. 67). Tal período se torna um verdadeiro motivo literário de todo um capítulo do romance *Conhecimento do Inferno*. Com efeito, a referida imagem se apresenta como um plano que se repete ao longo de todo o capítulo quatro. Sua força impactante só é atingida se nos deixarmos levar por tudo o que não está descrito diretamente nela, mas que estaria “fora da tela”, já que “o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora do quadro” (XAVIER, 2008, p. 28). Muitas aproximações foram feitas até aqui, o que sugere quase um espelhamento da escrita romanesca contemporânea à linguagem cinematográfica; contudo, estes limites são muito controversos:

Na sua organização geral, o *espaço-tempo* construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto dos procedimentos usados para unir

uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] Esta aproximação, evidentemente, não pode ir além desta indicação de uma *semelhança de estrutura*. [...] Em ambos afirma-se a presença da seleção do *narrador*, que estabelece suas escolhas com relação a determinados critérios [...] O fato de um ser realizado através da mobilização de material linguístico e de outro ser concretizado com um tipo específico de *imagem*, introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. (XAVIER, 2008, p. 32-33, grifo nosso).

Na citação acima, sublinham-se alguns elementos de convergência na discussão entre literatura e cinema que ora se propõe: a forma como são articuladas e apresentadas ao espectador/leitor as categorias de espaço e tempo; as semelhanças estruturais; as escolhas referentes ao narrador e à focalização, e a imagem, que se constrói pela palavra escrita e pela imagem captada pela câmera. Entendemos, contudo, que a afirmação de que a aproximação restringe-se à semelhança de estrutura não dá conta da presença do cinema na literatura de António Lobo Antunes, que “caminha entre vozes e imagens: momentos, sequências, exemplos, percursos, citações, títulos e pedaços de texto fílmico” (OLIVEIRA, 2008, p. 1185).

A forma como situações, cenas e paisagens são construídas no seu romance é assumidamente influenciada pela linguagem fílmica, constitutiva de uma nova formação na qual a imagem ganha centralidade em detrimento do lógico discursivo tradicionalmente associado ao gênero romance.

Logo na primeira página do romance temos um discurso sobre a imagem, que se nos apresenta pela voz do narrador, cujo posicionamento ideológico intenta destruir qualquer “efeito de real” ilusório das paisagens, que têm uma nítida semelhança com as de uma câmera de cinema, além de apresentar este real como os bastidores de uma peça de teatro:

quase não conseguira sair do hotel surpreendido por aquela insólita mistificação de bastidores que toda a gente parecia tomar a sério, lubrificando-se de cremes fingidos sob um holofote cor de laranja. De noite, uma ventoinha ferrugenta expelia na sua direção o hálito doce e morno de um contra-regra diabético [...] Deitado na cama, abraçado à Luiza, via as cortinas agitarem-se na claridade fosforescente de uma aurora de celofane, e perguntava-se a si próprio, intrigado, se o amor que fazia não passava de um exercício frenético dedicado a um público inexistente. (ANTUNES, 2004, p. 13-14)

A forma como as paisagens são descritas não parece almejar sua descrição real, mas sim “desrealizá-las”, revelando toda a sua artificialidade. Ainda que poeticamente,

o ressentimento do narrador, decorrente de seus fracassos pessoais e do descaso de país, no seu regresso da guerra, impregna a descrição. Não há nada “naturalmente dado” no real que se mostra, tudo parece falso. E em que medida os princípios de um cinema revolucionário não teriam inspirado esta descrição?

O cinema revolucionário, ao destruir a ideia de representação, ao se negar a fornecer a imagem transparente, produz um conhecimento sobre ele mesmo, em primeiro lugar, como condição para a produção de uma realidade que englobe o filme. O essencial na nova proposta é desrealizar a imagem, evidenciá-la como peça de discurso; é desconstruir o sistema de regras da narração e da decupagem próprias ao cinema burguês. À mistificação da janela que se abre para o real (dado natural), é preciso responder com a materialidade da imagem/som, como signo produzido, e com o cinema-discurso capaz de modificar, não a sociedade diretamente, mas a relação das forças ideológicas. (XAVIER, 2008, p.158).

É possível constatar que muito do que acima se diz sobre o cinema pode ser aplicado à análise romanesca de António Lobo Antunes. As imagens que povoam seu romance não são “transparentes”, mas apresentam-se desrealizadas, resultantes de uma laboriosa exploração do território de enunciação romanesca.

Tentamos aqui contribuir para a elucidação das questões inicialmente propostas por Anabela Branco de Oliveira: “O cinema está na memória estética e no processo criativo de António Lobo Antunes? Ou, no jogo de espelhos, é reflectida (sic) a voz e a memória estética do leitor atento que estabelece os paralelismos inerentes à inevitável relação dialógica entre literatura e cinema?” (OLIVEIRA, 2008, p. 1185).

Em suma, a influência da linguagem cinematográfica, quanto à estruturação narrativa de António Lobo Antunes está intimamente relacionada com as descrições, em sua dimensão poética, e com a forte incidência do uso de imagens. A convergência entre sua escrita e o uso de imagens, tão próprio à linguagem fílmica, numa produção romanesca nada “transparente”, convoca o leitor à decifração e à reconstrução diegética que fazem seus romances tão instigantes.

O romance *Conhecimento do Inferno*, apesar de consabidamente ser considerado como parte de um ciclo inicial, o chamado *ciclo de aprendizagem*, traz, como já dissemos, vários elementos que se farão presentes ao longo de sua obra, como o recurso às imagens e à descrição, que se aliará a outros elementos narrativos, resultando numa estética literária ainda mais elaborada e desafiadora. Contudo, para além do estético, lembrando, com Bakhtin (1976, p. 3), que “o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social” e servindo-nos das palavras de Maria

Alzira Seixo (2002, p. 74) sobre um excerto deste romance, mas aplicando-as aqui ao nosso *corpus*, norteia-nos um sentimento de absurdo que se refere à construção e manutenção, quase sempre muito violenta, de pessoas excluídas, estigmatizadas, discriminadas que seus romances parecem denunciar. Neste sentido: “o sentimento de absurdo instala-se, nesta introdução à descida aos infernos [...] num ciclo que se não fecha, mas prossegue em abertura espiral incontornável. Nossa espiral passa, por conseguinte, para o próximo romance.

3. QUE ESPLENDOR É ESSE?: O INFERNO DO REGRESSO PROSSEGUE COM NOVAS MÁSCARAS.

“A tragédia africana numa evocação de dor a várias vozes, pavana a preto e branco para um continente ferido.” (MALDONADO, 2001, p. 197).

“A apoteose da independência transforma-se em maldição da independência”.
(FANON, 1968, p. 77)

Em 1997, António Lobo Antunes publica seu décimo segundo romance, *O esplendor de Portugal*. No percurso sugerido para o presente estudo, esta obra configura, segundo Seixo (2002), pelo menos até a publicação de seu livro *Os romances de António Lobo Antunes*, uma das quatro obras em que a questão colonial se torna mais evidente e sensível. As outras três obras em questão são *Os cus de Judas*, de 1979, *Fado Alexandrino*, de 1983, e *As naus*, de 1988. Segundo Seixo, *O esplendor de Portugal* é “decerto o mais total e incisivo destes romances, ao perspectivar esta matéria [a questão colonial], pelo menos se considerarmos a voz de queixa ou alheamento oriunda de África” (SEIXO, 2002, p. 319). Portanto, ainda que um dos planos da narrativa tenha por espaço a ex-metrópole, citando novamente Seixo (2002, p. 321): “o lugar primeiro é indubitavelmente o espaço africano”.

O título do romance, um verso de *A Portuguesa*²⁴, o Hino Nacional Português, bem como a epígrafe, composta de suas duas primeiras estrofes seguem, segundo Maria Alzira Seixo (2002, p. 320), uma “proposta de leitura irônica, [...] que esse esplendor de Portugal corresponde afinal precisamente à negrura e anulação da terra africana, que

²⁴ “Heróis do mar, nobre povo,
Nação valente, imortal,
Levantai hoje de novo
O esplendor de Portugal!
Entre as brumas da memória,
Ó Pátria, sente-se a voz
Dos teus egrégios avós,
Que há-de guiar-te à vitória!

Às armas, às armas!
Sobre a terra, sobre o mar,
Às armas, às armas!
Pela Pátria lutar!
Contra os canhões
marchar, marchar!”

Letra: Henrique Lopes Mendonça. Música: Alfredo Keil

avulta na grandeza aniquilada que o salazarismo implantou”. Nada esplendorosos, portanto, o processo de instalação das “províncias” no ultramar, da exploração colonial e de seu término. Perspectiva que se faz presente em vários romances do autor, constituindo um verdadeiro antidoto contra o esquecimento.

Uma diferença digna de destaque entre o romance *Conhecimento do Inferno* e *O esplendor* se dá em relação à viagem, motivo que aparece em ambos: enquanto no primeiro a viagem do narrador acontece no presente da narrativa, significando, na verdade um argumento para sentidos mais profundos da ideia de viagem, no segundo, a viagem que efetivamente divide a narrativa em dois planos, já aconteceu. Por outro lado, um ponto em comum entre os dois romances é a temática do regresso. Se em *Conhecimento do inferno*, temos uma narrativa que trata da questão dos retornados de guerra, dos ex-combatentes, em *O esplendor* tem-se como um dos temas a fuga de famílias de ex-colonos para a ex-metrópole, no processo de consolidação da independência de Angola, bem como um possível, mas irrealizado regresso de Carlos, esperado pela mãe Isilda, em solo africano. Em todos os casos, ecoam as consequências do período colonial e da guerra que lhe pôs fim.

Em *O Esplendor de Portugal* temos o típico entrelaçar de tempos e espaços, tão característico da escrita de Lobo Antunes. Como afirmamos anteriormente, este entrelaçamento se dá em uma estruturação romanescas cuidadosamente distribuída, mesmo quando, nos monólogos interiores que compõem a obra, predomina o fluxo de consciência. O romance é dividido em três partes, com dez capítulos cada. Em cada uma destas partes, os capítulos alternam as vozes narrativas de um dos filhos com a de Isilda. Sendo a primeira parte dedicada a Carlos, a segunda a Rui, o filho com problemas mentais, e a terceira à Clarisse. Estes capítulos são encabeçados por uma data. Aqueles que trazem as vozes dos filhos têm uma única data: 24 de dezembro de 1995. Os capítulos que trazem a voz narrativa de Isilda apresentam a seguinte evolução cronológica: na primeira parte, de agosto de 1987 até 11 de outubro de 1990; na segunda parte, de 24 de julho de 1978 a 26 de fevereiro de 1986, e na terceira parte, de 25 de março de 1991 a 24 de dezembro de 1995. A alternância só é interrompida nos dois últimos capítulos quando ambos apresentam a data de 24 de dezembro de 1995. Os dois planos narrativos não se cruzam, nem mesmo no encontro final das datas, uma vez que os filhos seguem suas vidas sem tomar conhecimento da morte da mãe.

Seja no romance anteriormente analisado, seja em *O esplendor de Portugal*, os usos do tempo primam por uma característica que Maria Alzira Seixo (1987, p. 235)

aponta como uma recorrência no romance português contemporâneo, uma “reelaboração do passado” que se deve ao

[...] peso dos tempos idos que oprime a consciência das personagens [...], esses tempos são conduzidos ao actual, revividos por uma regressão do espírito ou mantidos em conflito com o presente em que se processa [...]. esta posição perante o passado, pelo que representa de reestruturação de um tempo que pode ser exemplar em relação ao presente e decisivo na construção do futuro, parece-me uma das características com maior interesse no romance contemporâneo, nomeadamente no caso português.

O movimento temporal que sugerimos como adequando para nos referirmos aos romances de António Lobo Antunes seria o de uma espiral. As voltas incessantes sobre acontecimentos pertencentes aos referidos “tempos idos” que emergem, ora das evocações da infância, ora da memória traumática, configuram exercícios inglórios de superação. Seja na viagem que constitui o argumento de *Conhecimento do Inferno*, ou nos capítulos datados irregularmente de *O esplendor de Portugal*, ou ainda, na busca aos jovens infratores de *O Meu nome é legião*, o que emerge como o mais importante não é a narração sequenciada dos acontecimentos, mas um *estado*. Como mostramos em outro capítulo, os principais acontecimentos da narrativa, ao serem apresentados como relatos de memória, traumática ou não, cedem lugar à poeticidade da escrita e à descrição enquanto estratégia narrativa privilegiada. Em *O esplendor de Portugal*, temas, situações e acontecimentos funcionam como pontos nodais da narrativa, sendo retomados, às vezes, por outro narrador, de outra perspectiva, como se mostrará, nas lembranças da infância e na forma como veem a noite da véspera de natal, nas partes dedicadas a cada um dos filhos de Isilda. A estruturação de um tempo em espiral no romance *O esplendor de Portugal* se deve à supramencionada datação diferenciada dos capítulos narrados pelos filhos e aqueles narrados por Isilda, e à existência de um vórtice para esta espiral, representado pela morte de Isilda. Segundo Schüller (2000, p. 53),

Há uma tendência na ficção contemporânea de desdramatizar a narrativa. Nessa tendência, a ação, despreocupada em atingir o fim, privilegia a poeticidade do texto, organizando geometricamente o espaço romanesco. [...] O desprezo do fim está caracterizado pelos acontecimentos dispostos em espiral infinita, os quais, sem o movimento espiralado, vagariam dispersos. Recolhendo-os, a espiral demanda o fundamento inatingível numa das extremidades.

Ao fim deste romance, somente os diferentes tempos narrativos se encontram, mas não mais os membros da família dilacerada de ex-colonos. Da mesma forma com que no romance *Conhecimento do Inferno*, mesmo apresentando uma estruturação que sugere uma linearidade quanto às categorias de tempo e espaço, apresenta também um tempo em espiral, já que, o que mais importa são as memórias. Destacando-se, inclusive, que a viagem não se conclui, terminando o romance com a chegada do narrador à casa do pai.

Voltando às personagens, Carlos, Rui e Clarisse, “um mestiço, outro chalado, outra prostituta” (COSTA, 2011, p.192), filhos de Isilda, vivem num bairro periférico de Lisboa, enquanto a mãe, uma fazendeira que resiste em solo africano, apoia-se em ilusões, tentando sobreviver entre ruínas e ameaças. Após a partida para a metrópole, cessa toda e qualquer comunicação entre eles, a despeito das inúmeras cartas enviadas pela mãe, que Carlos nunca lê. Estas personagens, que parecem sintetizar metafórica e melancolicamente o próprio império desterritorializado de África, são lidas aqui resultado de processos de exclusão abandono, *outsiders* resultantes da triste relação entre Portugal e suas colônias, cujas consequências produzirão inúmeras outras figuras marginais.

A maneira com que o autor oferece a seus leitores um retrato do que foi “o desmontar amargamente lúcido do colonialismo” (COSTA, 2011, p.192), sustenta, predominantemente, a perspectiva frustrada do colonizador:

os que não engordarem o caju esquartejados nos trilhos e nos degraus das casas tornarão a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que nos não aceitam aqui para chegarmos a Lisboa onde nos não aceitam também [...] nós e os mulatos e os indianos e inclusive os pretos [...] que vieram connosco por submissão ou terror encafuados também em hotéis devolutos, hospitais sanatórios, armazéns, longe o bastante para os não desgostarmos com a nossa presença. (ANTUNES, 2007c, p. 265).

Se há, no entanto, uma irresponsabilidade histórica e social de Portugal em relação às suas ex-colônias, que o autor parece querer denunciar, sua escrita não a revela de forma direta e maniqueísta. O mencionado uso de descrições, em que imagens constituem “cenas”, como num filme, prossegue neste romance onde a polifonia que nele predomina faz com que o mesmo episódio seja contado de diferentes perspectivas. O discurso do colonizador, portanto, é acionado no sentido de apontar o absurdo do processo em si mesmo:

A reflexão sobre o outro e sobre a terra colonizada não é, pois, feita em termos doutrinários ou através de excursos teórico-ideológicos – mas, como nos romances de António Lobo Antunes em geral acontece, em termos de ficcionalização de uma experiência concreta e profunda da actuação humana em determinadas circunstâncias. (SEIXO, 2002, p. 352).

A tensão que atravessa o país em guerra civil, o esboroamento do império e da exploração colonial, bem como a relação entre (ex)colonos e (ex)colonizados, antes e após o fim da guerra colonial, encontra-se nos interstícios da família de Isilda. O pensamento colonizador, que cumpria seu longo percurso geracional, encontra, por exemplo, no discurso da mãe de Isilda em relação a Carlos: “– Desde quando se mistura um mestiço com brancos Isilda desde quando um mestiço come à mesa conosco?” (ANTUNES, 2007c, p. 199), a síntese da situação de exclusão, de fundo histórico que este romance representa nesta pesquisa. Lembremos que Maria Alzira Seixo (2002, p. 333) descreve como “uma trança de vozes inaudíveis”, o híbrido de vozes pós-coloniais²⁵ que Isilda significa. Há, em suma, neste romance: “o sentido da terra que ficou, com os que desajeitadamente ou ajeitadamente a povoaram chamando-lhe sua, e nela e com ela perecem, enquanto os filhos devolutos à pátria de cá aplicam neles o seu pensar estéril e sem movimento” (SEIXO, 2008, p.501). Nesta citação, anuncia-se o horizonte reflexivo das teorias pós-coloniais. A fim de trazer um pouco mais de luz a esta perspectiva, cabe empreender mais algumas linhas sobre esta questão.

Em capítulo dedicado ao esclarecimento da problemática pós-colonial e como ela constitui um “veio morfológicamente estruturante” dos romances de António Lobo Antunes, Maria Alzira Seixo (2002) afirma a existência de três questões que permanecem em aberto: a questão da periodização, de sua especificidade e de sua aceitação conceitual. Quanto à periodização, a perspectiva aceita por Seixo é de que sua determinação norteia-se “por um estatuto político de independência” (SEIXO, 2002, p. 503), não excluindo, no entanto, a consideração de movimentos retroativos e

²⁵ “A guerra, a luta contra quem se não quer destruir; o sofrimento, a morte, a separação da família e da terra natal; o alheamento progressivo em relação a uma natureza humana em que o indivíduo se reconhecia e que parece depois abandoná-lo irremissivelmente; a observação da outra terra que se ocupa, em atitude de estrangeiro fascínio e de gradual e afectiva adopção – são componentes da experiência colonial e da má consciência de parte dos portugueses combatentes em África, que fazem da obra de Lobo Antunes um lugar literário privilegiado dessa situação humana complexa e, do ponto de vista que nos interessa, para a consideração dos modos narrativos e da questionação da subjectividade na sua modalidade de escrita, nomeadamente através da problematização da identidade, do sentimento de pertença e da relação com o outro”. (SEIXO, 2002, p.499-500).

descontinuidades que cada fenômeno pode trazer, sob o olhar pós-colonial²⁶. Quanto à especificidade, devido ao vasto número de situações, de especialistas e de diferentes perspectivas adotadas diante da amplitude da questão pós-colonial ao redor do globo, há que se reconhecer sua diversidade e sua irregularidade. Apesar disso, e já tocando na questão de sua aceitação conceitual, por mais que ela seja difícil por parte do senso comum, já constitui, seguramente, uma perspectiva de análise e posicionamento discursivo, frente ao processo de globalização. Alguns dados de ordem histórica e política vão traçar a especificidade da situação pós-colonial das ex-colônias portuguesas em solo africano: o fato de sua independência ter sido impulsionada por uma revolução socialista anacrônica na metrópole; o anseio de liberdade e de reapropriação que dividiu estas ex-colônias em combativos movimentos de libertação, e a igualmente problemática “relação de acompanhamento das nacionalidades emergentes por parte da ex-metrópole, que se foi progressivamente transmudando em protecionismo de má consciência [...]” (SEIXO, 2002, p. 504).

A infância e as cenas em família parecem nunca se desprenderem das personagens, mesmo após anos de sua partida de África. Muito ressentimento emerge deste processo de separação, em que os comentários denunciam ausências e falhas, em vários níveis de relação familiar. Dentre eles a insinuação de um comportamento fútil e a pretenciosa superioridade com que Isilda atravessa o romance, no exercício desesperado de negar a realidade, alimentando-se de episódios tidos por ela como gloriosos. Atente-se, desde já, para o alcance simbólico da personagem Carlos e sua relação com Isilda: “Carlos é o mestiço, e Isilda, que não é sua mãe, é a colonizadora, [...] o filho que odeia a mãe que o criou e amou (leia-se: o colonizou)” (SEIXO, 2002, p. 335).

A seguinte citação de Frantz Fanon (1968, p. 38) traz elementos que auxiliam no entendimento de como se nos mostra a personagem Isilda:

²⁶ Sobre o Pós-colonialismo, explica Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 26): O pós-colonialismo deve ser entendido em duas acepções principais. A primeira é a de um período histórico, aquele que se sucede à independência das colônias, e a segunda é a de um conjunto de práticas e discursos que desconstruem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado. Na primeira acepção o pós-colonialismo traduz-se num conjunto de análises econômicas, sociológicas e políticas sobre a construção dos novos Estados, sua base social, sua institucionalidade e sua inserção no sistema mundial, as rupturas e continuidades com o sistema colonial, as relações com a expotência colonial e a questão do neocolonialismo, as alianças regionais etc. Na segunda acepção, insere-se nos estudos culturais, lingüísticos e literários e usa privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários”.

O colono faz a história. Sua vida é uma epopeia, uma odisseia. Ele é o começo absoluto: “Essa terra, fomos nós que a fizemos”. É a causa contínua: “Se partirmos, tudo estará perdido, esta terra regredirá à idade Média”. Diante deles, os seres embotados, atormentados interiormente pelas febres e pelos “costumes ancestrais”, constituem um quadro quase mineral no dinamismo inovador do mercantilismo colonial. O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que ele é aqui o prolongamento dessa metrópole.

Parece ser esse o pensamento de Isilda, como se pode constatar em inúmeras descrições saudosistas, mesmo quando reveladoras de uma realidade forçada, com aspectos farsescos, em que viviam os colonos:

barbeava-se e vestia fato e gravata para jantar na fazenda sob as centenas de lâmpadas do lustre reflectidas nos talheres e nos pratos, a minha mãe chiquíssima, eu de laço à minha cintura e lá fora, em lugar de uma cidade, Londres, por exemplo, o restolho do algodão, o cheiro da terra entrava pelas janelas ao vento a palpitar nas cortinas, o Damião avançava com a sopa numa majestade de rei mago, senhoras decotadas de unhas escarlates, lábios escarlates, sobranceiras substituídas por uma curva de lápis que lhes arrumava as feições numa careta de espanto [...], os ombros das senhoras nas escadas, cobertos por uma transparência de xailes como se houvesse frio no interior do calor. (ANTUNES, 2007c, p. 30-31).

Julgamos ser válido chamar a atenção para a referência à cidade de Londres no que obliquamente podemos relacionar com o pós-colonialismo britânico. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2003), modelo em relação ao qual o pós-colonialismo português é subalterno. Neste sentido, a condição semiperiférica de Portugal teria definido as características de seu colonialismo e, conseqüentemente, do pós-colonial que a ele se aplica, também extensível a todas as ex-colônias de língua oficial portuguesa. A citação acima parece comprovar, em linhas ficcionais, as palavras de Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 47) sobre o colonizador português: “como uma maldição o Caliban português persegue o Próspero português, segue-lhe os rastros, carnavalizando a sua postura como uma imitação rasca do que pretende ser”.

Ao mesmo tempo em que vive processos de rememoração, alternando situações traumáticas com evocações saudosistas, as personagens deste romance, assim como em quase toda a sua obra, realizam um movimento iterativo de autodesqualificação quase sempre rememorando o trauma a ele relacionado. Como no segundo capítulo, onde, pela voz de Isilda, a doença do filho Rui é narrada num entrelaçamento com o trágico episódio de um linchamento. E onde se constata o uso quase sinonímico, problematizado no início deste trabalho, dos termos “vagabundo” e “louco”:

trouxeram-no aos encontrões para a eira, começaram a bater-lhe com enxadas e paus sem que se defendesse, protestasse sequer, um *vagabundo* que sorria aumentando o sorriso a cada golpe, lembro-me de uma oliveira corcunda, do sol, homens a erguerem e baixarem os ancinhos, o *louco*, sorrindo sempre, puxou o pente da algibeira das calças a arranjar o cabelo, no momento seguinte um calhau esmagou-lhe o peito e as madeixas assemelhavam-se ao ninho que as cegonhas construíam no vértice do depósito de água. (ANTUNES, 2007c, p. 26, grifo nosso).

Enquanto ocorre uma associação imagética e simbólica entre o filho doente e o louco da vila em Nisa, Isilda estabelece outra relação, deveras significativa, de sua gravidez de Rui com o motivo que gerara o linchamento: “um dia abriu a barriga de um vitelo do pescoço às virilhas, o animal entrou no largo a tropeçar nas tripas, os camponeses da herdade pegaram o louco” (ANTUNES, 2007c, p. 25). Cabe destacar que este trecho se situa no mesmo capítulo iniciado com a descrição de um tormento noturno recorrente de Isilda sobre a maternidade: “Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito [...]” (ANTUNES, 2007c, p. 25). Todo o sofrimento materno de Isilda, em conexão com a epilepsia de Rui, reveste-se de uma conotação hereditária: “e julgo que por essa época me apercebi que havia qualquer coisa de terrível em mim. [...], qualquer coisa de terrível que se prolonga no Rui. (ANTUNES, 2007c, p. 26-27).

Os temas e situações se desenvolvem, repetem-se, ganhando força e trazendo uma completude a cada capítulo. As associações mostram-se mais objetivas, ainda que com o efeito de embaralhar as acontecimentos em questão: “os camponeses pegaram no louco de Nisa, pegaram no Rui, trouxeram-no aos encontrões para a eira, começaram a espancá-lo com enxadas e paus sem que o meu filho protestasse” (ANTUNES, 2007c, p. 36). Ou ainda, através do recurso à zoomorfização, tão presente ao longo da obra do autor, na comparação impactante que encerra o capítulo: “e entro na cozinha, pata aqui, pata ali, tropeçando nas tripas, tombando como um vitelo morto de encontro ao fogão” (ANTUNES, 2007, p. 36).

A zoomorfização, desde os primeiros romances, um recurso frequente nas comparações e metáforas, converte-se, segundo Ana Paula Arnaut (2012, p. 189, nota de rodapé), a partir de *Conhecimento do inferno*, em “recorrentes e disfóricos olhares zoomórficos sobre os negros”. Conforme podemos constatar no trecho acima, sobre a personagem Isilda, esse olhar disfórico se volta sobre a própria personagem, ficando assim patente que tal desumanização não se aplica exclusivamente aos negros, mas,

antes de tudo, ao contexto física e simbolicamente violento da desterritorialização das colônias em África e à herança específica de um “Próspero calibanizado”, conforme tratamos no primeiro capítulo.

Dessa forma, a cada capítulo a realidade sangrenta da guerra civil em Angola após a independência se torna mais real para Isilda, numa gradação que ainda combinará, em todo o romance, a nostalgia dos tempos idos com o assombro dos massacres:

Não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer: continuo na casa da fazenda com o meu marido e os meus filhos, os bailundos pregam espantalhos para afastar os pássaros do arroz, a minha mãe no quarto no quarto do primeiro andar chama a Josélia aos gritos, não trago um pano do congo amarrado à cintura, trago um vestido, nunca morei em palhota nenhuma sobretudo na Chiquita, a aldeia onde passávamos de visita ao meu padrinho, o comércio deserto, as colunas do chefe de posto reduzidas a vigas de metal, duas ou três árvores, um círculo de cubatas que a poeira do jipe dissolvia no susto das galinhas [...] (ANTUNES, 2007c, p. 183).

Outro aspecto que deve ser de pronto mencionado em relação a Isilda e sua complexidade discursiva é, obviamente, a condição feminina. Ana Paula Arnaut (2012, p. 227) considera Isilda como uma das “personagens de maior relevo [...] [uma das] mais fortes de todas as personagens femininas do universo ficcional antuniano”. Sublinhado também por Maria Alzira Seixo (2002, p. 518), há, de fato, “um grupo de mulheres que, nesta descrição do período da independência da Angola, constitui o aglomerado humano dominante e impressionante [...]”. Segundo a autora, em Isilda encontramos, enfim, uma densa rede de relações das quais transbordam exemplos de violência física e simbólica, numa teia em que se cambiam formas de subalternidade. Mas, enfatizamos ainda:

Se o silêncio de Isilda não é o de um subalterno, uma vez que ela é colonizadora e patroa, na complexificação das coisas e atitudes que António Lobo Antunes sempre constrói, abalando maniqueísmos e, além do mais, na hibridação proposta pela teoria pós-colonial, ela é a mulher de um inútil e impotente, será o resto da casa colonial à mercê dos vencedores e dos mercenários e, ‘last but not least’, é sobretudo *mulher* [...] (SEIXO, 2002, p. 333, grifo da autora, nota de roda pé).

A humilhação vivida por Isilda ganha ares de testemunho ao descrever a relação obtusa com um comandante de polícia de Malange, exemplo de corrupção, sobre quem a personagem de Isilda justificava: “e eu não conseguia detestar por dar-me o que nem

meu pai nem meu marido me deram na vida (porque sou mulher)” (ANTUNES, 2007c, p 120). Entre o saudosismo em relação aos tempos coloniais e as cenas de humilhação e violência, o lamento implícito da condição feminina em tempos de Guerra emerge, como na cita abaixo:

– A Isilda espera o que for preciso até acabarmos o jogo
a entregar uma gorjeta ao empregado, a enfiar-me um par de notas na bolsa
– Compra meias de nylon
a mostrar à roda a chave do quarto como se brandisse um troféu [...], quartos de pensão barata como se me trouxesse ali para ofender-me, se quisesse humilhar outra mulher ou todas as mulheres por intermédio de mim e no entanto dava-me o que nem meu pai nem meu marido me deram na vida, uma espécie (como dizer) de esperança, uma espécie (é verdade, não me perguntem porque se me perguntarem não sei explicar mas é verdade). (ANTUNES, 2007c, p. 121-122).

O tom imperativo do excerto acima, ainda que registrado pela voz de Isilda, pertence ao marido, que lhe determina o que pode e o que deve fazer. Numa comparação entre as formas como se mostram e ou se manifestam as personagens masculinas e as femininas, é importante ressaltar que:

apesar de todos sofrerem e agonizarem, apesar de todas as personagens tocarem as fronteiras do grotesco, o feminino sofre e agoniza sempre mais que o masculino, que, no domínio da ficção de António Lobo Antunes, assume a tradicional supremacia. (ARNAUT, 2012, p. 224)

No estudo sobre as personagens femininas na ficção antuniana, Ana Paula Arnaut (2012) evidencia uma transformação na maneira como as vozes, as almas e os corpos das mulheres ganham relevância, mas faz a ressalva de que “a conquista de um papel de efectiva preponderância da voz da mulher não parece, pois, ser uma conquista efectiva, clara, isenta de constrangimentos, de influências e de contaminações do poder masculinos” (ARNAUT, 2012, p. 56), realizando uma “mediatização a que a instância autoral sujeita o discurso das suas mulheres” (ARNAUT, 2012, p. 87). De acordo com a linha de pensamento que vimos desenvolvendo, tal compreensão traz um elemento a mais para a relação entre a instância autoral e a discursividade das personagens, ou seja, em relação às mulheres de seus romances, há sempre que se destacar “a incapacidade de autonomização do feminino em relação ao masculino” (ARNAUT, 2012, p. 249), que

em nada desabona todo o esforço de visibilidade e dizibilidade que o autor constrói para o feminino.

O *ethos* colonial traz em seu bojo a estrutura patriarcal. Mesmo a mãe de Isilda, que personifica na narrativa o discurso colonial mais radicalizado, “para quem os africanos eram não uma raça diferente mas uma espécie zoológica distinta, capazes até certo ponto, de imitar as pessoas” (ANTUNES, 2007c, p. 157) amarga um ciúme atroz de uma “francesa” com quem Eduardo teria um caso e parece reverter todo o ressentimento nos criados e nos netos, que não aceita como seus. Não há, portanto, uma postura maniqueísta do autor frente a suas personagens, mesmo no falhanço que representa a relação de Isilda e Amadeu, a estrutura familiar é mantida, a despeito da incapacidade alcoólatra de Amadeu e da infidelidade contumaz de sua esposa. Nestas personagens, que reúnem vários aspectos e posições sociais de um contexto histórico específico, em que a enunciação e o silêncio são igualmente importantes, pode-se dizer, numa terminologia freireana, que o *opressor* e o *oprimido* habitam a mesma pessoa: “sentia-me melhor na sanzala do que em casa porque na sanzala todos me obedeciam e se levantavam quando eu entrava e em casa para além de me levantar eu tinha que obedecer a toda a gente” (ANTUNES, 2007c, p. 136). As posições de opressão e subalternidade se sobrepõem em camadas e, se há controvérsias sobre um discurso efetivamente feminista na obra, não há em relação à visibilidade da condição feminina neste jogo de poder:

Neste encaixe sucessivo de submissões subalternizadas, a posição da figura feminina emerge, neste romance de Lobo Antunes, de uma forma que interessa à teoria-pós-colonial e de alguma forma a remodela, na medida em que a afirmação do fraco e do subalterno rege neste caso uma desconstrução da convenção tradicionalmente binária em termos de domínio e de poder. (SEIXO, 2002, p. 519).

Assim, sendo inegável a força e o protagonismo de Isilda, de Clarisse e das demais personagens femininas que, com exceção da mãe e da filha, quase sempre chegam ao leitor pela voz de um terceiro narrador, cabe ressaltar, em oposição, a fraqueza, o fracasso e a alienação das personagens masculinas: o próprio Carlos, cuja viagem “representa a alienação da fuga em relação à sua própria terra” (SEIXO, 2002, p. 520); o pai Amadeu, alcoólatra; a infidelidade e o comportamento corrupto do avô Eduardo. Ainda segundo Maria Alzira Seixo (2002, p. 520-521): “Carlos e Isilda são, vistos de um certo ângulo, o par antinómico do romance [...]: ela, a mulher, o ente

tradicionalmente fraco, assume a força da terra [...] [enquanto] Carlos acolhe-se à sombra identitária da Maria da Boa Morte”.

Da mãe biológica de Carlos pouco nos chega. Uma empregada da Cotonang que teve um caso com Amadeu e que, por necessidades econômicas, vendeu o filho a Isilda. As justificativas desta, para tomar o filho para si, também têm por base a realidade de violência em que estão inseridas:

ajudando-a a conservar o emprego, a que não a chamassem ao escritório para despedirem a partir da altura em que não conseguissem ignorar a presença do catraio, o insulto de uma criança europeia na sanzala transportada às costas por uma africana qualquer, ajudando-a a não ser repudiada pelos da raça dela, não aparecer morta numa azinhaga do bairro ou esventrada como um cabrito num trilho de capim (ANTUNES, 2007c, p. 96).

Ao longo da narrativa, a personagem Isilda se torna, aos poucos, mais diáfana, quase sempre a partir de sua relação com os filhos, inclusive através de suas diferentes perspectivas. A fim de tornar mais claros alguns aspectos discursivos e características da personalidade de cada um de seus filhos, dedicaremos, a seguir, uma seção ao estudo de cada um deles.

3.1 Carlos

O filho bastardo de Isilda tem a marca de uma espera contemplativa e frustrada, vítima de um alijamento histórico ainda mais intenso que o de seus meios-irmãos, já que carrega, desde a infância, o estigma da mestiçagem. A paisagem que observa da janela do apartamento, na Ajuda, aciona, para além dos morros da Almada, o entrelaçamento espaço-temporal que torna patente a inseparabilidade de sua origem com a condição de solidão e inércia que resultou da fuga para a ex-metrópole: “fiquei sozinho na cozinha a ouvir o zumbido do frigorífico e a olhar os morros da Almada, a olhar a fazenda do postigo do jipe à medida que nos afastávamos pelos buracos da picada que dividia os girassóis murchos até ao alcatrão [...] (ANTUNES, 2007c, p. 16). Da mesma forma com que a descrição de sua esposa Lena, motivo de constrangimento entre os colegas de escola, nos tempos da meninice, estabelece uma relação de continuidade com a situação conjugal infeliz que compartilham até a noite de natal.

a egoísta da Lena sem se importar que me virassem a cara, arrastando-me para as arcadas da marginal [...]

– Não me telefonas não me ligas nenhuma

luzes que se moviam entre as cabanas e as palmeiras da ilha, os candeeiros da cidade acesos, a insígnia do hotel a que faltavam letras cor de laranja e azul, pessoas e carros que devido ao escuro não atentavam em mim, os meus colegas a telefonarem ao amigos Imagina a novidade, sabes a novidade, segure-te bem, não desmaies, adivinha com quem o Carlos, não o outro, o cretino de Malanje namora, eu detestando a Lena que nem um filho me dá a levantar a mesa da Ajuda, a limpar o oleado com a esponja, a calçar as luvas de borracha de lavar os pratos. (ANTUNES, 2007c, p. 15).

O excerto acima traz o relato de Carlos, envergonhado pela presença da namorada pobre, igualmente mestiça, moradora dos musseques e, em decorrência disso, marginalizada socialmente. Assim como o próprio narrador deste primeiro capítulo, apenas um “cretino de Malanje”, seguido de uma “cena” no presente narrativo, da atual Lena, a cumprir seus afazeres domésticos. Os sentimentos de vergonha e constrangimento participam, segundo Norbert Elias (1994, p. 8), do “processo social de formação da consciência” que resultarão também em uma “autoimagem” e em um *habitus* visível em uma rede de dependências, sendo que cada pessoa “vive, e viveu desde pequena, numa rede de dependências que não lhe é possível modificar ou romper pelo simples giro de um anel mágico, mas somente até onde a própria estrutura dessas dependências o permita” (ELIAS, 1994, p. 22). Na perspectiva deste sociólogo, há um problema em pensar a sociedade com base na noção de substância. A própria oposição tradicional entre indivíduo e sociedade seria, a seu ver, artificiosa e limitante. Muito mais profícua seria então pensar os indivíduos em suas relações e também que “as próprias relações possam ter estruturas e regularidades próprias” (ELIAS, 1994, p. 24). Esta perspectiva sobre as subjetividades em interação, configura, a nosso ver, um traço forte da escrita de António Lobo Antunes. Suas personagens são construídas com um registro claro de que, nas interações sociais há um “constante entrelaçamento de fios mediante o qual ela se transforma no que é” (ELIAS, 1994, p. 30). Mesmo quando este entrelaçamento não acontece, como nas inúmeras falhas de interação e comunicação que (não)ocorrem entre as personagens do romance. Como exemplo máximo deste falhanço:

Carlos, que não é afinal da família, vai decidir e gerir a separação: da mulher Lena, da mãe verdadeira e da mãe adoptiva, da terra angolana; nele, a deslocalização representa efetivamente a perda da identidade e o silêncio final de apagamento, que do pai alcoólico e lábil para si passa, arrastando as noções de terra e mãe, ou de terra-mãe (SEIXO, 2002, 521).

A família, como se vê, está na base de toda a construção deste romance. Constituindo o primeiro espaço de inserção social e o primeiro lugar identitário de todo ser humano, independente de seus componentes biológicos ou legalmente instituídos. Num caminho freudiano de entendimento, nas relações entre mãe, pai e filho, residem quase a totalidade dos problemas e das soluções relativas à psiquê humana.

A infância dos quatro narradores que conduzem a narrativa é, portanto, fundamental para o tempo psicológico, intensamente explorado por Lobo Antunes. Segundo Gândara (2008, p. 08):

Se nos basearmos nos mesmos pressupostos da psicologia, de que o Autor se encontra informado em primeiro lugar, temos desde logo acesso a uma informação fulcral que reside no facto de cada um de nós só ser capaz de amar na medida em que foi amado na infância (ou porque foi sujeito a uma terapia posterior capaz de colmatar a ferida narcísica).

No terceiro capítulo da primeira parte, novamente narrado pela voz de Carlos, avança a apresentação de seu universo infantil e sua tensa composição familiar. Cada capítulo deste romance é construído não somente com base na voz narrativa que o conduz, mas a partir de um número reduzido de motivos e imagens que constituirão, mais do que elementos estruturantes da narrativa, uma espécie de *leit motiv* destes capítulos. Como no presente caso, em que a personagem Carlos se coloca no lugar do “Pai Natal”, dentro do peso de papel: “sem que me conseguissem ouvir empoleirado como estava no trenó das renas no interior da bola de vidro, protegido por um fato de lã e um carapuço encarnado, sumindo-me num torvelinho de palhetas brancas que me escondiam do mundo” (ANTUNES, 2007c, p. 53). Destaca-se a importância dos objetos, enquanto índices ou motivos que dão entrada aos temas centrais do capítulo, alternando, por exemplo, elementos natalinos e o alcoolismo do pai, Amadeu. O percurso narrativo tem início com a lembrança de um peso para papéis em uma escrivadinha: “uma esfera de vidro com renas a puxarem um trenó e sentado no trenó um senhor gordo de barba, fato de lã e carapuço encarnado” (ANTUNES, 2007c, p. 39). A ambientação inicialmente leve se desenvolve de uma cena familiar, a partir da percepção infantil do mundo, narrada pela personagem Carlos – “e eu não entendia como aquela criatura de plástico lograva sair da sua prisão de vidro, repleta de água com uma bolha de ar em cima para nos oferecer as prendas” (ANTUNES, 2007c, p. 39) – para uma ambientação gradativamente mais densa, entrelaçando as memórias de infância com o presente narrativo da noite de natal de 1995. Neste entrelaçamento de

tempos, misturam-se o alcoolismo do pai, a doença de Rui, a intolerância e o ressentimento de Carlos com os irmãos, que culmina, inclusive, no envio de Rui para uma clínica, retomando, portanto, o tema do hospital e do internamento:

não bem uma clínica, não bem um lar, um estabelecimento na Damaia onde recebiam *criaturas que estorvavam a família* como era o caso, *moribundos de cancro, atrasados mentais, ceguinhos*, até na marquise havia camas, no corredor na cozinha, forneciam um decilitro de vinho e uma tigela de arroz-doce aos sábados, mudavam os lençóis de quinze em quinze dias, tomava-se um chuveiro de água quente por mês. (ANTUNES, 2007c, p. 44, grifo nosso).

Sublinhamos, na citação acima, a presença das figuras marginalizadas socialmente e sua generalização inicial como “criaturas que estorvavam a família”. Rui é enviado para uma clínica habitada por indivíduos que carregam outros tipos de estigma social que compartilham com o “louco” a mesma condição de exclusão.

Na definição de um indivíduo como um ser estigmatizado entra em jogo, na dinâmica relacional com que ora trabalhamos, uma informação especificamente social. Segundo Erving Goffman (1982, p. 52-53), a informação social

É uma informação sobre um indivíduo, sobre suas características mais ou menos permanentes, em oposição a estados de espírito, sentimentos ou intenções que ele poderia ter num certo momento. Essa informação, assim como o *signo* que a transmite, é reflexiva e corporificada, ou seja, é transmitida pela própria pessoa a quem se refere, através da expressão corporal na presença imediata daqueles que a recebem. Alguns signos que transmitem informação social podem ser acessíveis de forma frequente e regular, e buscados e recebidos habitualmente.

Segundo o autor, tais signos podem, por sua frequência e regularidade, alcançar a condição de símbolos. Cabe lembrar que, ainda que o estudo de Goffman seja eminentemente sociológico, entende-se aqui sua aplicabilidade no horizonte dos estudos literários. Enquanto informação social, os símbolos podem ser “símbolos de prestígio” ou “símbolos de estigma”, sendo estes últimos “especialmente efetivos para despertar a atenção sobre uma degradante discrepância de identidade que quebra o que poderia, de outra forma, ser um retrato global coerente, com uma redução consequente em nossa valorização do indivíduo” (GOFFMAN, 1982, p. 53). Além desta tipologia polar referente aos símbolos, Goffman (1982, p. 54) menciona também os “desidentificadores”, um uso artificioso destes, a fim de lançar dúvidas sobre a identidade do indivíduo que os carrega. Há ainda símbolos que “têm apenas uma função

informativa superficial” (GOFFMAN, 1982, p. 55). Todos estes símbolos são encontrados nos romances de António Lobo Antunes, inclusive informações superficiais, na forma de vestígios, são fundamentais em sua composição. Rui e os demais internos da Damaia possuem, segundo Erving Goffman (1982), uma “carreira moral”:

As pessoas que têm um estigma particular tendem a ter experiências semelhantes de aprendizagem segundo à sua condição e a sofrer mudanças semelhantes na concepção do eu – uma “carreira moral” semelhante, que é não só causa como efeito do compromisso com uma sequência semelhante de ajustamentos pessoais. (GOFFMAN, 1982, p. 41).

Como primeiro núcleo social da maioria dos indivíduos, a família é também a primeira instituição a participar da formação desta carreira moral. Definidora dos incluídos e dos excluídos, não à toa, a (des)integração familiar e o desejo de retorno aos tempos de infância, constitui um dos temas predominantes na literatura antuniana. Neste romance, especificamente, os vários pontos de vista conflitantes e traumatizados pelo insucesso das relações familiares, contam com uma autonomia narrativa das personagens, só possível por meio do discurso polifônico.

A estruturação narrativa, em que cada uma das partes apresenta a perspectiva de um dos filhos de Isilda, demonstra a escolha pelo discurso polifônico na escrita de Lobo Antunes. A polifonia é um conceito tomado de empréstimo à música, mais especificamente um estilo de música do período medieval. Para o entendimento de uma nova forma discursiva, Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de romance polifônico:

Bakhtin desenvolve o conceito de polifonia em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Segundo Bakhtin, é característica do romance ser plurivocal. Estudando Dostoiévski, Bakhtin observou que o seu discurso romanescos não é apenas plurivocal - há algo mais além dessa plurivocidade: as vozes dos personagens apresentam uma independência excepcional na estrutura da obra. Como diz Bakhtin, "é como se soassem ao lado da palavra do autor". Observou mais que as múltiplas consciências que aparecem no romance mantêm-se equipolentes, ou seja, em pé de absoluta igualdade, sem se subordinarem à consciência do autor. (ROMAN, 1993, p. 210).

Cada um dos filhos de Isilda, por conseguinte, apresenta sua perspectiva diante de situações compartilhadas com os irmãos sendo que, quase sempre, a descrição de uma personagem chega ao leitor pelo relato de outra. O efeito é a apresentação de um real, por meio de diferentes subjetividades que não conseguem efetivamente se comunicar, em que a solidão constitui um traço que as assemelha e as personagens dão

vasão a expressões hiperbólicas de sua exclusão. Uma fala de Carlos exhibe tal percepção: “a camioneta de lixo passa às onze, homens de luvas e suspensórios fluorescentes entornam-me nos contentores e levam-me com eles juntamente com os restos de comida, edredons sem recheio, detritos, [...]” (ANTUNES, 2007c, p. 40).

As vozes dos filhos e a voz de Isilda não permitem uma qualificação moral destas personagens, nem mantêm uma efetiva empatia do leitor, quase sempre estarecidos com o desenvolvimento da narrativa. Não há redenção para nenhuma delas. Maria Alzira Seixo (2010, p. 346-347), em texto sobre o romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003), lembra que:

[...] a voz pós-colonial de António Lobo Antunes se faz ouvir de um modo heterodoxo que não dá razão nem a oprimidos nem a opressores, rejeitando maniqueísmos e considerando oprimidos todos os que são violentados pelo sistema, a coberto da mentira do engano e da ilusão. [...] nos livros de Lobo Antunes não há maus nem bons, cada personagem acede à voz narrativa (isto é, ao estatuto subjectivo da criatura pensante, que pensa a errância e o errôneo do comportamento, as duplicidades, os logros, as miragens a que se deixa submeter) ecoando os acontecimentos e tentando uma evasão onírica pelo recurso à infância e à ilusão de outras hipóteses de existência.

Especialmente essa “evasão onírica pelo recurso à infância” e em especial a ilusão, quase alucinatória em que vive Isilda, exibem “cenas” nas quais residem motivos geradores dos traumas, bem como elementos formadores da própria personalidade problemática das referidas personagens. Isilda segue repetindo o supramencionado “estatuto subjectivo” do colonizador. Sua grande ilusão é o desejo de que a situação colonial se mantivesse, a despeito de assistir o desmantelamento que a circunda. A reação violenta da sociedade autóctone, dos nativos das ex-colônias, narrada na quase totalidade dos capítulos que trazem a voz de Isilda, impressiona pela historicidade que carrega:

[...] o cabinda a exigir a minha cama para si e o resto da tropa fandanga do Governo ou do que os africanos adoram chamar Governo para pensar que têm a ilusão de não obedecerem aos russos e aos cubanos, estarem livres de portugueses e mandarem na gente, nos humilharem e saquearem no cais à partida de Lisboa
– Português da puta
(ANTUNES, 2007c, p. 91).

Por mais que, na perspectiva dos estudos pós-coloniais, colonos e colonizadores sofrem as consequências do processo de colonização, as falas de Isilda sobre a atuação das tropas, trazem a reação violenta do colonizado, conforme a

afirmação de Franz Fanon, um dos primeiros e mais importantes nomes no que se refere aos estudos pós-coloniais:

O aparecimento do colono significou, sincreticamente, morte da sociedade autóctone, letargia cultural, petrificação dos indivíduos. Para o colonizado, a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono. Tal é, portanto, a correspondência termo a termo dos dois raciocínios (FANON, 1968, p. 73).

Isilda, valorizando o alcance geracional deste “raciocínio” colonial, menciona as palavras do pai: “– Não sejas parva não crie ilusões que eles detestam-te” (ANTUNES, 2007c, p. 95). E segue com a exemplificação da reação do colonizado:

por exemplo quando foi da independência a minha prima do Lobito a brincar com o criado porque punha as mãos no fogo por ele e o trazia nas palminhas como uma pessoa da família
 – Vê lá agora que vocês mandam em tudo e não me mates
 e o mal agradecido no tom mais sério deste mundo
 – Fique tranquila que combinei com o criado da senhora do sexto andar eu matar a patroa dele e ele matá-la a si. (ANTUNES, 2007c, p. 95).

Nas palavras finais da citação acima, a reação ocorre enquanto anseio de retomada no qual “O colonizado descobre o real e transforma-o no movimento de sua *práxis*, no exercício da violência, em um projeto de libertação” (FANON, 1968, p. 44). O colonizado se vê novamente capaz de idealizar procedimentos e chegar às vias de fato. Os conflitos entre os movimentos de libertação de Angola são um desenvolvimento extremamente problemático desta noção. Cenários devastados pela guerra da independência e pelos conflitos civis subsequentes são contrapostos às memórias saudosas do período colonial vivido ostentadamente por Isilda. Em seu diálogo com acontecimentos históricos, *O esplendor de Portugal faz* reverberar as palavras de Frantz Fanon quanto ao estado das ex-colônias: “A aquisição da independência por parte dos países coloniais coloca o mundo diante de um problema capital: a libertação nacional dos países colonizados patenteia e torna mais insuportável seu estado real” (FANON, 1968, p. 78).

A temática da casa é de fundamental importância neste romance, assim como em toda a obra do autor, pelo sentido metafórico que ocupa. No capítulo encabeçado pela data de 21 de junho de 1982, narrado pela voz de Isilda, a simbólica da casa, uma “extensão metonímica do corpo” (SEIXO, 2002, p.328), dotada de coração, esqueleto e cartilagens, torna-a uma entidade histórica, antropomorfizada: “o esqueleto da casa sem ninguém excepto eu, as criadas e a trepadeira da varanda a amortilhar-nos no seu lençol

de insectos” (ANTUNES, 2007c, p. 84). Trata-se de um capítulo carregado de historicidade, que revela pelos olhos do colonizador, cenas dos conflitos do processo de independência de Angola, que punham, entre outras forças, de um lado a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA)²⁷ e de outro o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA): “instalados na minha sala, na minha cozinha, desenrolando esteiras no meu escritório, guisando ratos no meu terraço, obrigando a Maria da Boa Morte a cozer-lhes andorinhas para a ceia, passeando no corredor com cintos de granadas e suspensórios de fitas de metralhadora”. (ANTUNES, 2007c, p. 91).

O capítulo se encerra com a declaração de Damião, antigo empregado da fazenda: “não posso continuar aqui porque esta casa está morta” (ANTUNES, 2007c, p. 97). Quase a totalidade dos capítulos narrados por Isilda, são concluídos com referências à morte, prenunciando o desfecho dado à própria personagem. A ambientação do romance se constrói de maneira tensa, alternando situações de violência física e simbólica, num rico entrelaçamento entre tessitura ficcional e contexto histórico, como revela o longo, mas esclarecedor excerto a seguir:

os soldados apanharam o Fernando na picada da Chiquita, trouxeram-no de regresso à fazenda apertando-lhe os tornozelos com nós de cipó, de malares transformados em chagas azuis, uma pasta confusa no lugar da boca, as calças rasgadas até o osso da perna, o Fernando de

²⁷ A União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) é um partido angolano cuja fundação ocorre em 1966 por dissidentes da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e do GRAE (Governo de Resistência de Angola no Exílio), liderados por Jonas Malheiro Savimbi (1934-2002). Constitui ainda um dos dois maiores partidos de Angola. Durante a guerra civil, a UNITA, recebeu auxílio militar dos Estados Unidos e da África do Sul. O Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) é o partido político que está até hoje no governo de Angola. Seu surgimento ocorre nos anos 1950, a partir da fusão de grupos anticoloniais. Nos conflitos pós-independência, recebia auxílio de Cuba e União Soviética. Neste sentido, explica Zoraide Portela Silva (2016, p. 157-158): “para entender a história recente de Angola, é necessário também situar o seu processo de independência nos quadros de um combate anticolonial contra o inimigo comum português, em um cenário de guerra intraestatal que assumiria os contornos dos grupos envolvidos nos conflitos da guerra fria. Essa passagem ocorre de forma gradual, embora possamos dizer que o Acordo de Alvor tenha subitamente chamado a atenção internacional para a situação angolana (ainda que tenha sido o ponto nevrálgico dessa clivagem), conquanto a composição ideológica e de ordem sociopolítica dos grupos nacionalistas angolanos, desde o momento de sua criação, tenha se proposto a aproximações de elementos externos. Assim, o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), em função de seu referencial marxista-leninista, e da idealização de um programa revolucionário para a Angola independente, aproximou-se do campo soviético e cubano, ainda que seus dirigentes tenham reiteradamente informado à opinião pública sua disposição de não-alinhamento²; a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), por sua vez, carecia de um planejamento explícito para o que viria após o expurgo do colonialismo português, ao passo que a bandeira do anticomunismo, que o uniria aos Estados Unidos e, posteriormente, à África do Sul, funcionaria como uma ferramenta bastante eficaz para combater o MPLA. A União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) não teria uma atuação tão premente nessa fase da vida angolana quanto os outros dois grupos, em que podemos dizer que a coalizão com a África do Sul, em meados de 1975, tenha obliterado sua atuação como grupo individual, tornando-se a própria imagem do rompante sul-africano”.

joelhos no terraço golpeado pelas botas da tropa, as coronhadas na cara, as fiveladas de cinturão nos rins, o primeiro tiro e um estremeção, o segundo tiro e um bando de morcegos gritando o seu terror nos campos incapazes de sementes [...]. o militar com divisas de cabo, duas aspas vermelhas furtadas a um colega europeu no desconchavo da partida quando os batalhões se acotovelavam no interior dos navios, surgiu atrás de mim a arredar a Josélia, introduziu uma fita na metralhadora, manobrou a culatra, o Fernando desajeitado e elástico principiou a saltar e a saltar e a saltar, com círculos encarnados nos sovacos, na barriga, no peito, e continuou saltando no terraço à medida que os vasos se partiam sozinhos e pedaços de corrimão tombavam em silêncio até que militar largou a metralhadora no rebordo do tanque, o Fernando finalmente em paz se chegava à terra como se a beijasse. (ANTUNES, 2007c, p. 117-118).

Uma cena bastante verossímil no contexto histórico em questão, narrada, porém, com inflexões metafóricas e poéticas, típicos traços antunianos. Mais uma vez verifica-se a descrição apoiada em imagens, cuja composição textual lembra a montagem cinematográfica, em que planos visuais distintos integram-se na construção narrativa²⁸. O corpo, a casa, a família, a terra, compartilham o absurdo da violência:

O espaço intermédio entre o corpo e a terra é, bem entendido, o da casa, como o da localização intermédia do indivíduo, entre si próprio como consciência singular e a comunidade, é igualmente esse espaço da casa, e assim o coração da casa (a sua capacidade de pulsação e de existência) é uma espécie de elo entre o “eu” e o “nós”, e o “nós” da exclusão interfira com o “nós” da inclusão. (SEIXO, 2002, p. 334).

O relógio, em uma dilatação semântica que mescla os sentidos de andamento e duração do tempo com as noções de continuidade e interrupção da vida, é visto por Carlos como o coração da casa: “os ponteiros giravam e giravam de número em número somando horas, semanas, meses, anos, sístole diástole sístole diástole sístole diástole” (ANTUNES, 2007c, p. 73). Se na infância, o movimento do relógio faz parte do medo de Carlos em dormir para preservar todos vivos, em que a família significava um contexto de inclusão e pertencimento, no presente narrativo, a ceia de 24 de dezembro de 1995, a espera pelos irmãos para a ceia e a lembranças de seu convívio com eles “num cubículo de viúva do Montepio quando podiam ter comprado um sítio em condições” (ANTUNES, 2007c, p. 80), seria, como afirma Seixo, um “‘nós’ da exclusão”. Configura-se, por conseguinte, uma antinomia em relação às noções de identidade e de pertencimento. Os tempos que se alternam na narrativa, no

²⁸ O uso intenso de imagens na narrativa poética antuniana, conforme apresentado no segundo capítulo, revela também uma maturação ao longo de sua carreira que será profícuo ao entendimento do hipercontemporâneo.

movimento em espiral que ora vislumbramos – constituído por uma certa linearidade nos relatos de Isilda e uma circularidade sem saída para os relatos dos filhos que, contudo, convergem ao fim do romance – apresentam também, em relação aos espaços de Portugal e de África: “uma heterotopia de contrastes” (SEIXO, 2002, p. 333). Neste sentido cabe destacar o fato de Carlos estar quase sempre à janela, numa atitude contemplativa e expectante. A autora chama atenção para a importância da correspondência simbólica entre a varanda e a janela em sua relação com o horizonte, lugar intermedial e híbrido que configura “uma situação privilegiada para exprimirem as separações e as transposições do pós-colonial” (SEIXO, 2002, p. 523). Assim, se da varanda da fazenda, viam-se e ouviam-se os campos de algodão e girassol e a exploração colonial, da janela, Carlos vê como “os morros de Almada assemelhavam-se às colinas de papel pardo dos presépios, o rio era um caco de espelho a fingir de lago” (ANTUNES, 2007c, p. 109), parecendo-lhe, portanto, algo alheio e distante.

Repete-se então, na descrição dos referidos morros e do rio, a ideia de algo postiço, falso. Novamente, verifica-se a estratégia narrativa em que a realidade é descrita como paródia ou simulacro sendo que, em outros momentos do romance, a realidade se mostra distorcida pelas luzes, insinuando uma espécie de percepção esquizofrênica, combinando-se, assim, vários aspectos pós-modernistas, articulados à sensibilidade pós-colonial expressa no romance. Não é de somenos importância, neste sentido, a presença da construção sintagmática “caco de espelho”. Reunindo as noções de fragmento e de imitação, residem nele as ideias de incompletude e de falseamento que marcam o (des)encontro e o (des)pertencimento identitário da situação intermedial vivida pelos filhos de Isilda.

No *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), no verbete que apresenta a importância e o forte simbolismo do espelho em várias culturas, parte de sua origem etimológica, *speculum*, que está na base também da palavra “especulação”. No seu início, referia-se à observação dos astros no céu, com o uso de espelhos. Neste contexto ainda, a palavra *sidus* (estrela), originou a palavra “consideração”, enquanto ato de observar conjuntos de estrelas. O espelho está, segundo os autores, desde sua origem etimológica vinculada à prática de observação dos astros, relacionado aos procedimentos intelectuais de especular e considerar, “vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. “CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 393). Em várias culturas, o espelho aparece diretamente

relacionado com a revelação, seja da “verdade”, da alma, da consciência ou do recaiado. No romance *O esplendor de Portugal*, o espelho e sua materialidade estão diretamente ligados à apreensão e à recusa do real e do tempo. O motivo do espelho em fragmentos aparece várias vezes ao longo do romance. Seja, de modo direto, como na voz de Isilda: “do *espelho* partido do rio devolvendo a minha cara *em fragmentos* desajustados reunidos numa ordem arbitrária, irónica” (ANTUNES, 2007c, p. 165), seja indiretamente, já na segunda parte do romance, na indignação de Rui:

[...] e os chefes de posto acompanhando em matilha a minha mãe, acendendo-lhe cigarros, trazendo-lhe bebidas, oferecendo-lhe cinzeiros, tentando segurar-lhe o braço, afagar-lhe a mão, beijá-la, vi-a beijar o sobrinho do bispo no espelho, quebrei-o logo com um castiçal de bronze, o beijo caiu no chão em cascata e não era beijo nenhum eram *estilhaços que reflectiam o tecto*. (ANTUNES, 2007c, p. 230, grifo nosso)

Articulam-se, portanto, uma estética fragmentária, em consonância com uma condição existencial estilhaçada, sendo que Isilda, à maneira de um Dorian Gray, nega o real que a imagem refletida lhe mostra: “O espelho [...] se isola da imagem que transmite” (SEIXO, 2002, p. 347). Os espelhos, as vidraças ou a superfície da água realizam, simultânea e paradoxalmente, um jogo de revelação e de estilhaçamento, sintonizado com as perspectivas pós-modernista e pós-colonial acerca da impossibilidade de discursos unívocos, convergente com uma percepção inevitavelmente ilusória e fragmentária.

3.2 Rui

Na segunda parte do romance, em que são os relatos de Rui que alternam capítulos com a mãe, predomina uma perspectiva em que a focalização se volta para o meio externo, ou seja, juntamente com as lembranças da infância, algo que constitui boa parte dos relatos dos três irmãos, contam-se as peripécias vividas por Rui. É importante mencionar também que tal diferença de perspectiva e conteúdo se deve, ao menos em parte, ao fato de Rui, logo a personagem estigmatizada como portadora de distúrbios mentais, ser aquela que mais se desloca fisicamente dentro da narrativa. Para enumerar apenas alguns casos, as idas ao médico com a mãe; o aborto clandestino de

Clarisse; os comboios; os almoços com a irmã no Estoril e o episódio da loja de brinquedos.

Outro dado que marca uma nítida diferença em relação ao relato de Carlos é o aspecto tragicômico resultante da forma como se articulam ingenuidade e violência, desrazão e lucidez, numa proposta estética em que encontraremos registros irônicos e carnavalescos, conduzidos por uma sinestesia peculiar em que, geralmente, Rui vive de modo lúdico e festivo, situações violentas, como consta acerca de uma de suas crises:

Eu sem vontade nenhuma de me levantar interessado num mundo feito de sapatos e tornozelos com vozes, fios soltos de passadeira, cheiro de cera e lama ressequida, falhas de sobrado, galope de baratas, um universo ao rés da terra onde descobrimos tocos de lápis, moedas que se confundem com as tábuas, fósforos queimados, eu de orelha contra o chão a dar-me conta das guinadas da água nos canos, da casa sob a casa, a minha mãe convencida que eu morrera. (ANTUNES, 2007c, p.172).

Ressaltamos a relevância, na citação acima, da ideia de uma “casa sob a casa”. Num romance em que tal motivo simboliza tão fortemente a família, a constatação de uma outra casa traz, em Rui, um outro olhar, capaz de revelar fatos ocultos, desmascarar hipocrisias, sem se eximir, no entanto, da violência que lhe é constitutiva: Rui atira nas pessoas com espingardas de chumbinho, estrangula pombos e estraçalha tudo aquilo que lhe incomoda.

Nos capítulos conduzidos pela voz de Isilda, também o meio externo à família passa a ser mais frequentemente mencionado. A descrição das atrocidades cometidas pelos mercenários da UNITA alterna-se com as lembranças da infância e com a história do espancamento de Josélia, por beber, às escondidas, “álcool das feridas, loção de barbear, perfume” (ANTUNES, 2007c, p. 191). O esforço de Josélia em proteger Isilda é descrito por esta como sendo “não por amizade, [mas] pelo gosto de humilhar-me” (ANTUNES, 2007c, p. 189). O sonho de Isilda diante da realidade opõe-se às cenas que vê como de “uma lógica sem lógica nenhuma” (ANTUNES, 2007c, p. 189). Entre as camadas de tempos sobrepostos, Isilda assiste, incrédula, à transformação de sua condição social e material, mas não de seu olhar colonizador. Agarrando-se a memórias por não suportar o real que se lhe apresenta: “e eu a cheirar como os jingas, a comer grilos e larvas como os jingas, se trabalhasse para minha mãe era capaz de beber álcool das feridas, loção de barbear, perfume” (ANTUNES, 2007c, p. 191).

Os mutilados de guerra compõem outro grupo de excluídos, e os negros de África acumulam, na visão de Isilda, motivos de exclusão: “os mutilados pediam

qualquer coisa que eu não lograva ou não queria, ou não podia entender, que entendia nos brancos por um instinto de remorso mas não nos pretos, diferentes de nós, não nos bichos nem nos pretos senhores” (ANTUNES, 2007c, p. 191). O uso reiterado da conjunção em “eu não lograva, *ou* não queria, *ou* não podia entender, alia-se à expressão “parecia”, no excerto abaixo, oferecendo uma espécie de enunciação insegura, manifesta no encontro entre a evidenciação metalinguística dos processos de escrita e o absurdo das cenas vividas pela personagem:

os mutilados que *parecia* amolecerem um a um, *parecia* que um sul-africano
ou belga ou francês ou espanhol ou alemão
se aproximava deles com uma faca, *parecia* puxar-lhes o cabelo como se puxam cornos de chibo a aumentar-lhes a garganta, *parecia* que a faca, *parecia* um estremeço, *parecia* um voo de tucano rente à mangueira ou mais abaixo ainda rente à Josélia e a mim [...]. (ANTUNES, 2007c, p.192, grifo nosso).

Josélia, Maria da Boa Morte, Fernando e Damião compõem o grupo de “criados” que trabalham na fazenda. São verdadeiros ícones da exploração e da violência a que foram submetidos os angolanos no período colonial, não havendo muita distinção entre os termos “criado” e “escravo”. Isilda descreve Josélia a partir de sua perspectiva: “uma jinga que herdei de minha mãe como herdei os pechisbeques e a trapalhada da roupa e mantinha em casa não tanto por dó mas por inércia, preguiça, comodismo, hábito [...]” (ANTUNES, 2007c, p. 192). Um *ethos* colonizador persiste, e os espaços e tempos alternados, entre a Chiquita em ruínas nos anos pós independência e os tempos áureos na Baixa do Cassanje, participam da delirante descrição de si mesma, feita por Isilda:

eu na Baixa do Cassanje, no terraço com os meus pais vestida de branco, de laço branco nas tranças, com dez doze treze anos se tanto, enquanto me pegavam ao colo a protegerem-me da criatura despenteada, descalça, emagrecida, a mastigar tabaco embrulhada num pano do Congo em pedaços que não imaginava, não supunha quem pudesse ser mas não era eu, que estupidez, como podia ser eu que não passo fome, tomo banho, graças a Deus. (ANTUNES, 2007c, p. 195).

No relato de Rui sobre a Damaia, efluem figuras marginais, sob o olhar de um “chanfrado” capaz de captar aquilo que os une, ao mesmo tempo em que estabelecem com ele uma relação de identidade: “Cabo-verdianos moradores do bairro da lata [...] [,] ciganos [...] [e] reformados [...]” (ANTUNES, 2007c, p. 202-203). Esta identificação se revela quando a personagem recorre a atitudes suas, anteriormente mencionadas, e pelas

quais sofrera algum tipo de reprimenda ou castigo. Assim, diz Rui: “aqui na Damaia, ao menos, como toda a gente, se pudesse, soltava catatuas e estrangulava pombos, não me ralham nem se enervam comigo” (ANTUNES, 2007c, p. 203). Mais uma vez, para o que aqui nos interessa, delinea-se neste trecho uma linha de contiguidade entre desrazão, errância/vagabundagem e improdutividade/redundância social que compõem o *quid* da marginalidade e da exclusão. Rui segue sua história na Damaia, gastando trocados ao que se insinua serem favores sexuais com uma moradora de rua e realizando pequenas crueldades com um cego acordeonista, quando uma nova transição temporal nos remete ao convite feito por Carlos para a ceia de natal. Neste contexto, a descrição da casa deteriorada de Carlos mescla-se com evocações da infância, em que as diferenças físicas do irmão indicam uma forte discriminação intrafamiliar: “ – *Então o Carlos não é nosso irmão Clarisse então o Carlos é irmão dos leprosos não é?*” (ANTUNES, 2007c, p. 207, em itálico, no original). Novamente, o motivo dos leprosos, como paroxismo da exclusão, aparece entre as declarações ressentidas de Rui em relação ao irmão.

Na segunda parte, localizam-se as descrições do espaço social, pelos olhos de Rui. Enquanto Carlos vê o mundo da janela do apartamento e, como veremos adiante, Clarisse se refugia diante de um aparelho de TV sem som, os relatos de Rui oferecem um retrato da periferia:

o bairro da lata amotinava-se em peso contra o dono da taberna numa guincharia de cães, janelas acesas, postigos a baterem, correrias, um bairro com vivenda de argamassas e tijolos pelo meio, varandas decoradas por cacos de garrafa, azulejos furtados e vidrinhos de cor, automóveis que afocinavam nos taludes, hortas de alecrim, mulas ciganas, o barracão da igreja evangélica com um letreiro que dizia Cristo Espera-Te (ANTUNES, 2007c, p. 174)

Pela voz de Isilda, a violência dos conflitos relacionados ao problemático processo de independência e à guerra civil em Angola emerge das páginas de forma aterradora e direta, referindo-se, obviamente, à violência exercida sobre os colonos, para quem a decadência chegara antes do que para a família de Isilda: “Devia ter desconfiado que Angola acabou pra mim quando mataram as pessoas das duas fazendas a norte da nossa” (ANTUNES, 2007c, p. 209). Em uma das descrições mais sangrentas do romance, constata-se a ambiguidade com que a personagem vê e trata a família da referida fazenda devida ao fato de, apesar de serem brancos, serem pobres, chegando ao ponto de se referir aos filhos dos fazendeiros como ratos: “com os filhos também humildes, também feios, também tristes, um par de ratos vestidos de gente”

(ANTUNES, 2007c, p. 211). A descrição desqualificante da fazenda e das pessoas que a habitavam, mescla-se também com as cenas sangrentas antes mencionadas:

a mulher de bruços na cozinha, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar, com um gargalho de cerveja a espreitar-lhe das pernas, muito mais nua do que se estivesse viva, a oferecer chá fraquíssimo e biscoitos de vintém que segurávamos a custo. (ANTUNES, 2007c, p. 213).

A violência compõe o capítulo, expandindo-se para além do espaço da fazenda e em uma descrição carregada de aliterações, articulando-se poesia e abjeção, expande-se para todo o território angolano, como no longo, mas necessário excerto abaixo:

O garoto bailundo de oito ou nove anos só olhos, só pupilas, [...] a degolar à catanada as galinhas e as pessoas, a pendurá-las das árvores com cordéis ou com ganchos ou abandonando-as ao apetite dos rafeiros, dezenas e dezenas de brancos com os testículos, as orelhas, os narizes enfiados na garganta juntamente com o silêncio das borboletas e o zunido das vespas, as larvas e as moscas nos estômagos podres, os fetos das grávidas atirados aos gatos como peixe sem valor, no Lobito, em Benguela, em Sá da Bandeira, em São Salvador, no Luso, em Carmona, na Tentativa, no Huambo, não bandos de selvagens bêbados, não grupos organizados pelos comunistas russos, ou húngaros ou romenos ou jugoslavos ou búlgaros [...] (ANTUNES, 2007c, p. 217).

O episódio do garoto bailundo de oito ou nove anos, explorado neste capítulo também com uma estruturação imagética similar à montagem cinematográfica, constitui uma metáfora do que representava a desterritorialização das colônias em África, um roubo, aos olhos de Isilda: “o garoto bailundo a fitar o cabo a fitar o meu pai a fitar-me a mim que roubou um saco de feijão como nos roubou Angola, [...] um saco que eu não entendia, não podia entender se lhe pertencia a ele ou a nós[...]” (ANTUNES, 2007c, p. 218). A infância do garoto, passível de ser associada ao recente estado de país independente, mas ainda assim, doente e miserável, articula-se com a violência irrefletida de suas ações, bem como a incapacidade anunciada do colonizador em entender a reação violenta do colonizado. O garoto, “a chegar-se à minha mãe [...], a rasgar-lhe a roupa, a despi-la, a torná-la mais nua do que se estivesse viva, nua de uma maneira desavergonhada, obscena” (ANTUNES, 2007c, p. 219), acaba por sucumbir com um tiro, diante de uma posição aparentemente ambivalente de Isilda, num registro metafórico da execução, carregado de poesia:

“o garoto de oito ou nove anos que continuou a mirar-me à medida que escorregava devagarinho celeiro abaixo como escorrega um pingo de cera ou de resina, como escorrega uma lágrima até se amontoar no chão. (ANTUNES, 2007c, p. 220-221).

Na descrição, três vezes mencionada no capítulo, de uma parte mais periférica de Luanda em escombros, “não cidade nem musseque ou ambas as coisas ao mesmo tempo ou nenhuma delas” (ANTUNES, 2007c, p. 223), Rui lembra o aborto de Clarisse, narrado também de modo indicial, uma vez que são mencionados os sintomas, mas o irmão parece seguir acreditando na irmã quanto à uma suposta dor nos rins. A menina branca, filha de colonizadores, se vê forçada a buscar atendimento em um lugar cabível, a princípio, somente ao colonizado, e que lembrava: “(a desistência, o abandono, os desperdícios a resignação o cheiro) à sanzala da fazenda mas maior, mais desesperançado, provavelmente com mais leprosos e mais reles, mais arruinado, mais parecido com o meu pai, mais próximo da morte [...]” (ANTUNES, 2007c, p. 232). A violência do aborto²⁹ sofrida por Clarisse aproxima-a da morte e a lembrança do pai insinua sua frágil condição. E, de fato, a morte constitui-se, inclusive, enquanto enumeração na qual a distinção social também se verifica, ao colocar os pretos e uma cadela no mesmo nível: “a minha avó no quarto e a Lady e os pretos no chão, lembro-me que ficavam todos parecidos com as mesmas moscas verdes no nariz e nas orelhas e os colocavam debaixo da terra juntamente com um saco de cal” (ANTUNES, 2007c, p. 227).

3.3 Entre restos e fantasmas

O esplendor de Portugal é mais um romance de António Lobo Antunes composto de uma grande galeria de “mutilações físicas e simbólicas do corpo histórico e cultural” (VECCHI, 2003, p.191). O crítico italiano associa a literatura sobre a guerra colonial a uma “poética de rastos e restos” (VECCHI, 2003, p.191). O romance em questão não se insere diretamente neste contexto, uma vez que a periodização histórica que lhe serve de fundo é o dos conflitos advindos após a independência, contudo, exatamente pelo viés de análise sugerido por esta poética e sua relação com o estudo presentemente proposto, que considera inextrincáveis “a constituição do império, o

²⁹ Ana Paula Arnaut (2012, p. 214) afirma haver uma “recorrência do motivo do aborto na ficção de António Lobo Antunes, pelo menos a partir de *Explicação dos Pássaros*”

desenvolvimento da instalação colonial e o absurdo humano que a situação revolucionária na metrópole e a atribuição da independência à ex-colônia motivaram” (SEIXO, 2002, p. 321), julgamos válida a sua contribuição no sentido de destacar alguns aspectos significativos da obra.

No texto de Vecchi, “Das relíquias às ruínas: fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial” (2003), às noções de rasto, resto, ruína e vestígio, aliam-se também conceitos como cripta, túmulo, relíquia e fantasma, com o objetivo de lidar com as dimensões testemunhais, históricas e ficcionais de texto romanescos. Na construção narrativa de *O esplendor de Portugal*, praticamente todos estes termos participam, de modo objetivo. Cite-se como exemplos, o relógio “coração da casa”; as máscaras africanas de Lena; os colares de Isilda trazidos da Europa; o fantasma de sua mãe a elogiar seu vestido imaginário e, obviamente, as inúmeras descrições espaciais de ruínas, às vezes, projetos inconclusos, como o bairro em que Clarisse fará um aborto:

na parte de Luanda não cidade nem musseque ou ambas as coisas ao mesmo tempo ou nenhuma delas, vivendas e prédios ainda mas inacabados, barracas já embora com aparência e pretensão de prédios, edifícios metade tijolo metade madeira com jardinzitos empoeirados, celas bambas, roupas de operários penduradas de cordas, uma fila de pessoas diante de um chafariz público isto é uma torneira de metal engastada num bloco de cimento pingando um fiozito de água avarenta [...]. bairros e monumentos apressados do Governo. (ANTUNES, 2007c, p. 223)

Todavia, mais do que o modo objetivo com que esta poética dos restos aparece, na construção do romance, importa o “traço imaginário ou fantasmático com que a cultura formula as suas representações pseudo-históricas” (VECCHI, 2003, p. 188). Ou seja, diferentemente do primeiro romance do nosso *corpus*, em que predomina um substrato autobiográfico, ocorre, em *O esplendor de Portugal*, uma outra forma de lidar com um fundo histórico, em que se verifica um trabalho mais complexo de uma “dualidade hiperidentitária que conjuga história e imaginação” (VECCHI, 2003, p. 188). São outras vozes, agora distantes do registro autobiográfico ficcionalizado, a relatarem uma situação ao mesmo tempo verossímil e absurda, mas relacionada a um contexto histórico real que direta ou indiretamente vincula-se à experiência inicial do autor empírico na guerra colonial.

As máscaras que Lena, esposa de Carlos, levou para a Ajuda e que logo ao chegar “retirou do seu pedaço de jornal em precauções de tesouro” (ANTUNES, 2007c, p. 129) são, simultaneamente, relíquia e ruína de um tenso jogo identitário dessas

personagens, em movimentos malogrados de ruptura e permanência. Nas palavras de Carlos:

as máscaras eram o mesmo que Angola antes de a guerra nos expulsar para Lisboa. [...] as máscaras eram os brancos pobres de Angola no arrabalde dos musseques [...], a Lena trouxe as máscaras para Lisboa por mim também dado na ideia dela não existirem mais diferenças entre um preto rico e um branco pobre do que entre dois brancos ricos ou dois brancos pobres, [...] trouxe as máscaras para me fazer ver que não nasci na propriedade como os meus irmãos, [...] (ANTUNES, 2007c, p. 131).

Como uma espécie de estigma exterior ao corpo, as “carantonhas” africanas, estão sempre a lembrar sua verdadeira condição marginal, tanto entre seus irmãos, quanto em sua união com Lena, pobre e periférica. Ruínas, portanto, enquanto restos de um processo desumano de exploração, e relíquias enquanto símbolo de resistência identitária.

Na esteira reflexiva que ora percorremos, ainda mais complexa e profícua é a dimensão fantasmática de algumas personagens do romance. Segundo Vecchi (2003, p.189):

é na tensão entre metáfora e conceito de fantasma que se adensa a sua polissemia, nos mesmos termos, aliás, que se configura o seu potencial interpretativo diante da memória traumática. [...] O fantasma é o espectro, isto é, o reaparecimento do defunto. [...] Numa segunda acepção, o termo indica antes uma imagem ilusória, uma fantasia ou uma ficção [ou] [...] pelo mascaramento de processos defensivos, a satisfação de um desejo incôscio.

A mãe de Isilda, que, como já dissemos, representa (e rerepresenta) o discurso colonial mais radicalizado no romance, capaz de discriminar e rejeitar sem cerimônias o neto mestiço, aparece repetidas vezes na condição de fantasma. Sua aparição, no supracitado adensamento polissêmico, atende às duas acepções, no árduo e persistente exercício de autodefesa de Isilda, em seu apego ao passado:

Porque sou mulher durante anos e anos, depois do funeral, encontrei sem surpresa a minha mãe a tricotar na cadeira de baloiço da varanda, chamava-a baixinho, quase sem som, dentro de mim

– Mãe

os setters não davam por ela nem o meu marido nem os pavões nem as azáleas, os meus filhos continuavam a brincar sob a árvore da China, a sombra da cadeira não oscilava, vazia, e contudo a minha mãe guardava o tricot no cestinho, sorria, estendia o braço feliz por me tocar a roupa

– Que bem te fica este vestido filha. (ANTUNES, 2007c, p. 113-114).

Entre fantasmas e ruínas, portanto, Isilda avança seu relato entre os dias 24 de julho de 1978 e 24 de dezembro de 1995, dia de sua execução. Em relação à personagem, arriscamos transformar em afirmação, uma indagação que propõe Roberto Vecchi (2003, p. 200): “há territórios do passado onde os restos ainda não se deixam elaborar e permanecem ainda lacrados e secretos [...], mascarando a ferida que não cicatriza”.

O penúltimo capítulo da segunda parte traz um dos momentos mais impactantes do romance, devido à maneira violenta com que Josélia, uma das “criadas” de Isilda, é estraçalhada pelos cães, “dez doze quinze cachorros procurando-lhe não a cabeça não o pescoço os tendões das pernas como faziam com as vacas” (ANTUNES, 2007c, p. 247). Este capítulo tem início com Isilda a descrever o dia da morte de sua mãe e da preferência desta por Josélia: “a ingrata da minha mãe trocando a dedicação da família pela criada, trocando-me diante de toda a gente por uma mulherzinha de sanzala” (ANTUNES, 2007c, p.235). Considerando-se a morte como um dos aspectos principais na ambientação do romance, bem como de toda a obra do autor, sua presença se faz de diferentes maneiras, na voz de cada um dos quatro narradores que se alternam na narrativa. No entanto, nos capítulos finais da segunda parte, a violência e a cisão ente colonos e colonizados atingem seu acme. Não sem afetividades ambíguas ou cuidados consuetudinários com que, por exemplo, Josélia cuidava de suas “patroas”. A crueldade desumana com que Isilda narra os momentos em que ela e as duas criadas são perseguidas pelos cães enfurecidos, e em que Josélia sucumbe para protegê-la, são acompanhados da repetitiva afirmação em itálico, com pequenas variações, cujo cerne é “se me perguntam acreditas em Deus não faço a menor ideia” (ANTUNES, 2007c, p. 247). Afirmação esta que, aparentemente, justifica a condição quase inenarrável do episódio.

Ao fim da segunda parte do romance, em um capítulo que apresenta uma espécie de epílogo antecipado sobre o pensamento colonial agonizante, Izilda divide o espaço discursivo com o pai e com mãe, com predominância do primeiro, revelador do alcance progressivo da marginalização que constituía o projeto colonizador:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de facto ainda que o tivéssemos não tínhamos por não

sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam seu pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães. (ANTUNES, 2007c, p. 263).

Vê-se a gradação, portanto, de um processo problemático relacionado à questão identitária, que emerge a partir de uma sensibilidade pós-colonial, e que desestabilizará qualquer noção de “nós”. Uma condição híbrida, que articula exclusão e exploração, como segue na citação abaixo:

Olhavam para nós como criaturas primitivas e violentas que aceitavam o degredo em Angola a fim de cumprirem condenações obscuras longe da família, de uma aldeia qualquer sobre penhascos de onde vínhamos, habitando no meio dos pretos e quase como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejectos para formarmos uma raça detestável e híbrida que aprisionavam por medo em África mediante teias de decretos, ordens, câmbios absurdos e promessas falsas na esperança que morrêssemos das pestes do sertão ou nos matássemos entre nós como bichos e entretanto obrigando-nos a enriquecê-los [...]. (ANTUNES, 2007c, p. 264).

É inegável, no trecho acima, a intensa relação que se estabelece entre fatos históricos e uma narrativa de fundo testemunhal. Obviamente, este “testemunho” é uma criação ficcional, portanto “imaginada” por António Lobo Antunes, uma vez que não é possível associar, ao menos diretamente, as experiências relatadas por qualquer um dos vários narradores, à história de vida do autor.

Num interessante estudo sobre a relação entre ficção e história na literatura portuguesa contemporânea, Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2011) põe em diálogo nomes como Cornelius Castoriadis, Jean Paul Sartre, Gilbert Durand, Evelyne Patlagean, entre outros, para ratificar a importância da imaginação e do imaginário, no trato com o real. Numa perspectiva de desestabilização dos discursos monológicos de uma história “oficial”, a imaginação faz parte do processo de criação da imagem, “sempre motivada pela situação do homem no mundo” (GOBBI, 2011, p. 33). No romance *As naus*, de 1988, os grandes nomes, mitos fundadores da nação, retornam a ela, com o fim da ditadura salazarista. No mais parodístico romance de António Lobo Antunes, os heróis lusitanos são relegados também à miséria e à marginalidade social a que foram deixados os “retornados” de África. Em *O esplendor de Portugal*, não encontramos o mesmo uso da paródia, mas constata-se, além do que arriscamos chamar de um sequenciamento temático, já que se continua a falar de retornados de África,

vários aspectos narrativos em comum, como se depreende da citação abaixo que, seguramente, poderia ser escrita sobre *O esplendor de Portugal*:

Esse relato, como vimos, também não se dá de maneira uniforme, no que concerne à voz narrativa, o que nos leva a caracterizar o romance como sustentado por um jogo de projeções (de tempos, de vozes, de personagens, de espaços) que constrói as tais dualidades, a que se vem somar o que podemos chamar de uma memória imaginada. Isso porque, como dissemos, os personagens do romance mesclam ao relato de suas vivências recentes em solo africano, permeadas pelo realismo possível no âmbito de uma ficção tão nitidamente crítica [...] (GOBBI, 2011, p. 147).

As tais dualidades mencionadas na citação referem-se a divisão estrutural, modos narrativos, focalização e alternância de vozes, em duas narrativas que, em síntese, “trata-se de uma revisão crítica de todo um processo histórico: o que resultou das navegações foi, enfim, o fiasco da empresa colonial ultramarina. (GOBBI, 2011, p. 145). Não recorrendo à paródia, neste romance, a historicidade que o impregna nos chega em outros níveis de mediação, resultando, para usarmos um termo de Erving Goffman (1982) num “auto-ódio”:

*os brancos de Lisboa têm razão em trocar-nos, em olharem-nos como
olham os pretos com a mesma diferença ou o mesmo horror
explicava o meu pai
já que vivemos numa espécie de caricatura da vida deles em casas
que lhes macaqueiam as casas como por vergonha dos pobres os
menos pobres dos pobres imitam os ricos não logrando senão
assemelharem-se entre si sem se aproximarem do que queriam tornar-
se, os brancos de Lisboa
explicava o meu pai
têm razão em não nos aceitarem de volta quando os americanos, os
russos, os franceses e os ingleses nos obrigarem a regressar
desapossados do orgulho das nossas fazendas, dos nossos sofás e dos
nossos quadros de búfalos olhados à náusea. (ANTUNES, 2007c, p.
266, em itálico no original).*

Mais uma vez, o autor recorre à estética dos simulacros enquanto estratégia desqualificante da “realidade narrada”. O inautêntico que permeia todo o processo colonial se verifica nos hábitos, nos objetos com os quais a colônia “macaqueia” a metrópole. Em suma, em *O esplendor de Portugal*, António Lobo Antunes prossegue com “A reinvenção e problematização do mundo por meio da linguagem literária [que] englobam também uma problematização do contexto histórico e de toda uma tradição acerca da “verdades” consagradas ao longo do tempo” (GOBBI, 2011, p. 105) e que cumpre ao pós-colonial colocar em questão.

3.4 Clarisse

A terceira e última parte do romance é dedicada à Clarisse, cuja voz narrativa mantém a mesma alternância com os capítulos narrados pela mãe. A savana, abutres, hienas e hipopótamos fazem parte do conjunto de imagens com que, zoomórfica e metaforicamente, Clarisse descreve o bairro da Ajuda:

na savana da praça, hienas de alunos da escola trotavam em círculo corcundas de mochilas, com o pêlo das samarras eriçado de frio e a baba das pastilhas elásticas a oscilar das mandíbulas, farejando o tabuleiro dos vendedores ambulantes, pulando de lado, rosnando-se alcunhas, sumindo-se na mata do jardim de onde se avistavam hipopótamos de barcos a acenderem os olhos no Tejo com a chegada da tarde, pacaças de gruas que bebiam as ondas erguendo os chifres de ferro contra os morros de Almada [...] (ANTUNES, 2007c, p. 277-278).

Esta sobreposição de ambientes, tão característica de Lobo Antunes, era já um recurso intensamente explorado, por exemplo, em *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980) e se repete aqui, com o mesmo fim: estabelecer conexões entre o contexto angolano e o contexto português. Clarisse parece ser, dentre os irmãos, aquela que mais se adaptava ao ambiente citadino: “não senti pena de me ir embora de Angola onde mal se deixava a cidade tudo era excessivo e demasiado distante” (ANTUNES, 2007c, p. 281), e a solidão que seus relatos expressam não é dissonante em relação ao todo que a circunda. No movimento em espiral que atribuímos à narrativa, a viagem de Luanda para Lisboa é descrita com mais detalhes nos relatos de Clarisse:

catorze dias ao léu na coberta do navio sem toiles nem espaço para nos deitarmos, sopas e feijões ao meio-dia e à noite, um balde para as necessidades vertido borda fora alegrando os golfinhos, as hélices remexendo-nos a comida o estômago, inclusive na piscina, inclusive nos salva-vidas viajavam pessoas, sacos, baús, malas, um piano despedaçado, periquitos [...] (ANTUNES, 2007c, p. 282).

A viagem para Lisboa prenunciava a inexistência de um “lugar” para os filhos de Isilda, trazendo, em linhas ficcionais, a realidade dos “retornados”³⁰ de África, termo estigmatizador e erroneamente utilizado para os descendentes de ex-colonos, nascidos em solo africano. A temática relacionada às formas de exclusão e distinção social se faz presente, tanto na descrição do navio, quanto nas condições de sua “acomodação” em Portugal:

sopa ao almoço, um prato de feijões ao jantar, uma garrafa de água para o dia todo, encostávamos o nariz às vigias do salão de luxo guardado por marinheiros de pistola onde uma fila de criados entrava com pudins acesos, apus doirados que despendiam estrelinhas, secretários provinciais, administradores de fábricas, cónegos, presidentes de bancos, os marinheiros mandavam-nos regressar à coberta enquanto a música tocava, [...] entregaram-nos uma senha para reclamarmos a bagagem cinco meses depois, transportaram-nos para os arredores da cidade sem mercenários nem musseques que ardiam a fim de nos vacinarem, tirarem sangue e medirem a tensão, apavorados com a ideia de trazeremos doenças de pretos que se pegassem, lepra, raiva, febre aftosa, bócio. (ANTUNES, 2007c, p. 285).

A família possuía um pequeno apartamento na Ajuda, cuja descrição no romance exprime apenas abandono. Os irmãos e a esposa de Carlos tentam dividir o espaço restrito, numa tentativa malograda de convívio. A revolta de Carlos converte-se em uma postura autoritária com os irmãos, acabando por expulsar Clarisse e internar Rui numa clínica. Se for possível mencionar um sentimento predominante para cada uma das personagens, verifica-se em Carlos, um misto de revolta e ressentimento que se transformam em culpa; em Rui, um tipo de sadismo que compõe a “felicidade desfocada, comunicada entre a maldade e a inconsciência” (SEIXO, 2002, p. 339) e uma melancolia solitária, consumista e conformada seria o que predomina em Clarisse.

Ao longo do romance, os envoltimentos sexuais frívolos e frequentes constroem um estigma que participará da definição da personalidade de Clarisse e da forma como ela se relaciona com os homens: “sou tua puta não sou podes confessar que não me zango” (ANTUNES, 2007c, p. 360). Sua preferência, anunciada já no início do primeiro capítulo da terceira parte, recai sobre os homens mais velhos, gordos, “muito dignos” (ANTUNES, 2007c, p. 277), características apresentadas por seu amante, Luís Filipe.

³⁰ “Como resultado da descolonização estima-se que entre 500 000 e 800 000 colonos portugueses tenham abandonado a sua residência em África entre 1974 e 1979. Na sua maior parte, estas pessoas vêm para Portugal, onde foram nomeadas de “retornados”, um nome que adquire uma conotação pejorativa quando

Ressalte-se, desde já, a condição marginal do concubinato a que Clarisse se submete. Dependendo do amante para custear todas as suas despesas, a personagem parece estender a Luís Filipe, a carência emocional em relação ao pai: “se o meu pai cá estivesse punha a mão no meu ombro e sorria” (ANTUNES, 2007c, p. 328). O passado ressurge ora enquanto nostalgia ora enquanto causa de todos os problemas, como na declaração, várias vezes repetida: “se não fosse África e o uísque eu[nós] não morava[ávamos] aqui” (ANTUNES, 2007c, p. 329; 330; 332), também numa responsabilização tangencial do pai através da menção ao uísque.

A importância dada aos móveis, seus sons, suas avarias, bem como de todos os demais objetos do apartamento ressaltam a solidão e a precariedade, no mundo de ausências habitado por Clarisse. Essa estratégia narrativa de valorização dos objetos, como afirmamos anteriormente, faz parte do universo romanesco antuniano, mas no espaço restrito do apartamento, alcança a qualidade contrastante de uma amplidão solitária, acompanhada de insinuações suicidas em relação aos comprimidos para dormir:

penso no que aconteceria se tomasse todos os comprimidos de dormir do móvel com três portinhas em espelho da casa de banho, a portinha do meio nunca fechou bem, não se ouve um estalido como as outras, abre-se sozinha, apercebo-me de repente de dúzias de coisas avariadas no apartamento, por exemplo o armário da cozinha que sempre que passo por ele o empurro com o joelho, aquela mancha castanha no bidé por causa da torneira que não veda, a carrapeta do tremó que não faço a menor ideia onde para ou a franja do tapete que não tenho paciência de coser, apercebo-me da importância absurda que essas coisas ganham assim que escurece [...] . (ANTUNES, 2007c, p. 355-356).

Ou ainda em relação à “malícia dos objectos inanimados” (ANTUNES, 2007c, p. 297) de que fala Isilda, em capítulo anterior e que se desenvolve no relato de Clarisse: “ninguém me tira da ideia que os objectos não sofrem, o que são os suspiros da mobília no escuro, as vibrações das casas, na Baixa do Cassange, palavra de honra, as paredes gemiam, esse safanão dos electrodomésticos [...]”. (ANTUNES, 2007c, p. 359). Na metrópole, os objetos compõem, num traçado irônico tipicamente pós-modernista, um cenário de futilidade e consumo em que a personagem se vê mergulhada:

usado para identificar uma população, na sua maioria branca, subitamente deslocada devido ao colapso do sistema colonial português”. (PERALTA, 2019, p. 310).

trancada a sete chaves no Estoril, do sofá à varanda e da varanda ao sofá zangada com as prendas do Luís Filipe, as flores, o cheque, o vestido, a pulseira, zangada com o papel que as embrulhava rasgado na alcatifa, os câezitos Ming made in Singapura no nicho da parede mirando-me desde o início da noite na teimosia opaca dos cadáveres, os câezitos, a mobília, os quadros, os retratos, a fitarem-me *como se fosse uma intrusa* tentando fazer-me chorar *entristecendo as lâmpadas*, desafiando-me a tomar a embalagem inteira de comprimidos de dormir, eu a fazer imensa força para segurar as lágrimas. (ANTUNES, 2007c, p. 364 grifo nosso).

Uma ambientação enclausurante se constrói, portanto, a partir dos objetos e da luz que invade seu apartamento. Ana Paula Arnaut (2012) desenvolve uma extensa reflexão sobre o motivo da *gaiola* e sua significação simbólica, ao longo da constelação ficcional do autor, no que se refere ao “domínio das relações masculino/feminino” (ARNAUT, 2012, p. 82). Clarisse, como a grande maioria das personagens femininas da ficção antuniana, vive “em *gaiolas* de grades inexistentes” (ARNAUT, 2012, p. 63).

Ao mesmo tempo em que, no anseio de integração social, de pertencimento ao contexto de consumo pequeno-burguês que a personagem habita, os mesmos objetos participam de uma onírica e inatingível felicidade conjugal, em que se verificaria uma efetiva apropriação do espaço, capaz mesmo de estabelecer alguma redenção, mediante a aprovação da mãe e demais pessoas de seu passado em África, e que negaria as expectativas estigmatizantes postas por eles, de um futuro fracassado:

o apartamento do Estoril de súbito habitável, os câezitos Ming made in Singapura afinal quase de bom gosto, afinal de bom gosto, se a mulher do Luís Filipe que assina revistas, frequenta os antiquários, compra nos leilões e os tem em casa não são de se deitar fora de certeza, o magazine, está aqui, chama-lhes peças de colecção, preciosidades de museu, o bar, a poltrona, o nicho, não há senhora que não tenha um, pratos na vertical iluminados por *lâmpadas escondidas*. (ANTUNES, 2007c, p.368).

A “realidade” almejada pela personagem se constitui, de fato, em um condicionamento existencial mediado pelo consumo, enquanto suposta civilidade, ratificando as palavras de Ana Paula Arnaut (2012, p. 87), de que “as *gaiolas* de que falamos são ainda salvaguardadas por um mal interpretado contexto civilizacional” que reproduz e reinventa modelos de dominação masculina.

Voltando à questão da luz, as duas citações acima, destacamos a recorrência do tema das lâmpadas, ora tristes, ora escondidas. A luz, seja das velas, do sol ou das lâmpadas, como vimos, é de fato um dos elementos sinestésicos centrais da personagem Clarisse. Seja na referência inicial às máscaras que Lena trouxe de África, e que

Clarisse associa aos antigos criados da fazenda: “o Damião, o Fernando, a Josélia e os cipaios de madeira envernizada [que] mudavam de expressão ao ligarmos o candeeiro do tecto como se fossem soltar-se dos pregos e falar” (ANTUNES, 2007c, p. 278), seja na hora de deitarem-se: “antes de apagarem a luz o quarto era claro e a janela escura, [...] o Carlos estendia o braço para o candeeiro e o que havia ainda no apartamento desaparecia” (ANTUNES, 2007c, p. 280). Para a personagem, o mundo circundante só passa a existir de fato, diante da luz. Numa construção narrativa em que se valorizam elementos antitéticos, a oposição entre luz e escuridão é um dado recorrente, do qual salientamos o alvorecer associado a epílogos trágicos, como em *Explicação dos pássaros* (1981), ou inconclusivos como em *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980). E que em *O esplendor de Portugal* marca o adverso despertar de Clarisse:

E acordei com medo do meu nome no sofá da sala, diante da manhã do Estoril. Não da manhã ainda: as luzes continuavam acesas, os vidros não mostravam as palmeiras nem o mar, mostravam o meu corpo sentado, as mãos que compunham a blusa, arrumavam o cabelo, esfregavam os olhos”. (ANTUNES, 2007c, p. 388).

A aurora, geralmente um símbolo promissor e benfazejo, “símbolo de todas as possibilidades” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 101), traz consigo uma revelação, quase sempre um sentido amplo de despertar que, contudo, para estas personagens, é quase impossível enfrentar. Algo que resulta nos finais em suspenso dos romances acima mencionados. Na citação, as luzes realizam um jogo de reflexos especulares capazes de tocar na questão da autoimagem e, por extensão, na impossibilidade de construção identitária que a solidão da personagem reforça.

Os relatos de Clarisse criam, enfim, tomando uma expressão de Michael Korfmann (2010, p. 01), um “espaço-luz”, em que o meio externo penetra através de janelas, especialmente se estendermos, num exercício metafórico, este sentido para a televisão:

Hoje não saio de casa. Trago a cadeira do Rui para diante da televisão e fico o tempo inteiro a comer pipocas, a beber Coca Cola e a mudar de canal, desporto, desenhos animados, um ventríloquo a conversar com um pato, noticiários italianos holandeses belgas espanhóis marroquinos, as luzes do Estoril desfocadas pela chuva, os barcos a escorrerem pelas vidraças. (ANTUNES, 2007c, p. 327).

O consumo, a cultura de massa e um nível globalizado de informação invadem o espaço da personagem, ao mesmo tempo em que as luzes externas chegam distorcidas

pela chuva. Fazem parte ainda do universo imagético de Clarisse revistas, horóscopo, lista de compras e imagens de santos. A primazia das imagens e da forma como elas emergem na narrativa, de modo aparentemente fortuito, convergem com a leitura de uma escrita pós-moderna de António Lobo Antunes, em que se constata que:

A realidade integralmente mediada pela estética, como fenômeno típico da sociedade do capitalismo tardio, é um dos aspectos relevantes para o aparecimento dessas perspectivas na arte. Desde a política internacional até o consumo de objetos mais elementares, nossa existência é predeterminada por uma configuração artística do que chamamos de mundo real, estabelecida pelos meios de comunicação de massa, pela arquitetura, pelo urbanismo e pelo desenho industrial, o que nos leva a uma experiência do real sempre mediada por algum aparato tecnológico. (FERNANDES, 2001, p. 196).

Os artefatos da indústria cultural habitam as páginas dos romances de António Lobo Antunes, seja pela importância dos objetos em sua capacidade para evidenciar o estilo de vida das personagens, seja pela forma com que os meios de comunicação de massa realizam a mediação das imagens. Em sua estreita ligação com o consumo, a cultura de massa, criticada por sua inautenticidade pela teoria crítica, converte-se em elementos estéticos fundamentais na narrativa. Recorde-se, também, o episódio da destruição da loja de brinquedos pela personagem Rui, extremamente incomodado com os sons e com a materialidade postiça dos mesmos. A presença dos objetos advindos da cultura de massa, no entanto, transcende a uma crítica direta ao sistema capitalista. Mais próximo da perspectiva do *pop art*, vemos que: “a banalidade cotidiana, desde os anúncios até os rótulos e as imagens de produtos industrializados, desde a imensa galeria de heróis de gibi, do cinema e da TV, até as figuras de personagens da vida pública, tudo passa a ter valor artístico” (FERNANDES, 2011, p.110-111). Se há, portanto, um posicionamento crítico quanto ao sistema capitalista, ele nos chega tangencialmente, pela propaganda de um padrão de vida que, por sua vez, sustenta a lógica capitalista e coloca, para usarmos uma terminologia marxista, o fetiche da mercadoria, como o principal elemento a nortear as escolhas e a constituir a personalidade de Clarisse, para quem, mesmo que de modo malgrado, “lado a lado com o desejo de ser alguém por si, ao qual a sociedade dos outros se opõe como algo extremo e obstrutivo, frequentemente existe o desejo de estar inteiramente inserido na sociedade” (ELIAS, 1994, p. 124).

A inversão paródica também se faz presente, por exemplo, num procedimento que guarda algum nível de similaridade com o que o autor propõe no romance *As naus* (1988) e que se refere às imagens de santos da avó. Estas imagens são deslocadas de seu lugar e passam a compor o grupo dos excluídos socioeconomicamente, assim como os heróis míticos de Portugal fazem parte da massa de retornados, com o fim do império.

a minha avó trotava de terço no pulso para o oratório escandalizada com os santinhos, reclamando do abandono das criaturas de barro que adulava com palmitos, naperons e lamparinas de azeite, uma multidão de mártires de túnica e cabelos compridos que após a morte dela, desempregados, encontro de guitarra a tiracolo pedindo esmola na linha de Cascais, o mesmo olhar compadecido, a mesma magreza casta, a mesma fé na Eternidade, os mesmos pés-descalços, estendidos nos bancos da estação, tocando pífaro, com colares uruguaios numa manta ou perseguidos por guardas republicanos ateus, [...] íntimos de Deus evadidos da urna de mogno da Baixa do Cassanje a mendigarem beatas e a mastigarem sanduíches de paio acorados a um canto sem palmitos sem naperons nem lamparinas de azeite [...]. (ANTUNES, 2007c, p. 363).

Mais uma vez, o que constitui o cerne da questão é a perda de um lugar de pertença. Não à toa, os espaços descritos como habitados pelas imagens, agora transformadas pelos olhos de Clarisse em figuras marginais, são tidos como “não-lugares”: “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). A sensibilidade pós-colonial volta seus olhos para o ambiente citadino da metrópole, mas tem como contraponto um lugar simbólico da tradição a “urna de mogno da Baixa do Cassanje”. E é na cidade que a personagem Clarisse, além da solidão, reforçada por uma repetida impressão de estarem sempre a chamar seu nome, também sofre discriminação:

[...] a mulher do major não me responde se a cumprimento, estala-me a porta na cara como se não me visse, abana o marido a apontar-me com o nariz julgando que não reparo, a mesma coisa com a dona do talho, a mesma coisa na tabacaria onde compro os cigarros, as pessoas numa conspiração de sorrisinhos [...] (ANTUNES, 2007c, p. 393).

À situação *outsider* que se conclui dos relatos da personagem Clarisse, em Portugal, mesclam-se os relatos que se referem às lembranças de África, evidenciando-se, por conseguinte, o quanto a exploração colonial deixou seus frutos espalhados pelas ruas da metrópole. Se de África a personagem nos conta sobre “os que adoeciam de desintéria ou paludismo aguardavam sentados enrolados em cobertores e pedaços de

saco, o capataz educava-os com a bota a ensinar-lhes modos [...] (ANTUNES, 2007c, p. 392), entre o Estoril e a cidade de Lisboa, ainda num diálogo com as imagens de santos da avó, Clarisse vê:

a corte celeste obrigando-me a mudar de passeio na rua e a trancar-me a sete chaves, janelas e portas, com medo que não me reconhecendo como neta de minha avó entre em casa a exigir a aparelhagem, o relógio de pulso, as joias, para os trocarem pelo fumo de heroína que é o incenso dos serafins e levitarem em transe de olhos fechados, pelos bairros da lata, ajudados pelo impulso da seringa, arrebanhando fiéis entre os cabo-verdianos das obras e os bêbados alojados por votos de pobreza nos pilares dos aquedutos, ciliciando-se pelos nossos pecados com lençóis de jornais, pedaços de gargalo, ossos de frango, lixo [...] (ANTUNES, 2007c, p. 363-364).

A ironia, tão característica de António Lobo Antunes, manifesta-se em várias passagens da citação acima. Seja no tratamento inicial dos indivíduos marginalizados, dependentes químicos, como uma “corte”, seja na comparação igualmente irônica, mas também poética da heroína com o incenso dos serafins, seja no alojamento dos bêbados por votos de pobreza. Nesta linha de ideias, Ana Paula Arnaut (2012, p. 170-171), sublinha que, na obra autor:

[...] encontramos Deus(es), Cristo(s) e anjos ora humanamente reduzidos a uma representação grotesca e espectral, ora aproveitados como símbolos-réplicas-duplos do sofrimento em que vivem as humanas criaturas dos romances antonianos. Desprovidos da sua grandeza mítica e mística, esvaziados da auréola desse poder redentor capaz de coadjuvar o ser humano na sua fé para ultrapassar as mais variadas adversidades, a imagem que subsiste é a do abandono e do desinteresse totais e absolutos da humanidade.

Outros dois grupos sociais aparecem de modo tangencial no romance, mas seu alcance simbólico e semântico para o viés de análise aqui proposto é inegável. São a várias vezes mencionada aldeia dos leprosos e os ciganos. Ambos carregam estigmas que os definem como aquilo que se deve evitar. Uma diferença entre eles, a princípio, refere-se à questão da mobilidade/sedentarismo. Os leprosos, na forma como são mencionados no romance, restringem-se à sua aldeia, cujos limites são temerosamente transgredidos por Carlos. Ela atinge quase uma dimensão mítica, especialmente em relação aos sentidos de tempo/espaço que lhes são intrínsecos e que parecem suspensos em relação aos acontecimentos externos, ao mesmo tempo em que simbolizam a finitude, pela ameaça constante da morte. Os ciganos, ao contrário, vivem voluntariamente uma situação *outsider*. Deslocando-se, no espaço, mas preservando

uma forte identidade coletiva, representam no romance, uma forma alternativa frente aos modelos de sociabilidade herdados pela lógica da burguesia. Habitando espaços temporariamente, vivendo quase sempre de um comércio informal, até que algo ou alguém os expulsa, os ciganos “vendedores de camisolas que encolhem pela metade à primeira lavagem e aparelhos de rádio” (ANTUNES, 2007c, p. 202) formam um grupo, uma unidade social que oferece, segundo narra a personagem Rui, um “espectáculo de dúzias de criaturas aduncas, de saia comprida e cesto a tiracolo gritando como borregos e perdendo chinelos e crianças de mama quarteirão fora” (ANTUNES, 2007c, p. 203).

Estes grupos somam-se ao dos mutilados, ao grupo de “criados” da fazenda de Isilda, do qual a situação de escravidão não se dissocia, aos cabo-verdianos vivendo na periferia de Lisboa, aos moradores de Damaia, com os quais Rui se identifica, para compor, como sugerimos no início deste trabalho, uma “massa verbal” forsteriana, sujeitos coletivos, quase sempre destituídos de voz. *Mutatis mutandis*, se empregarmos uma conceituação sociológica de Norbert Elias (1994, p. 74, grifo nosso), podemos considerar que, no universo literário antuniano, “São sempre as mesmas as pessoas observadas, mas um ajuste de lente mostra-as como indivíduos, enquanto uma abertura maior ou menor mostra-as como *unidades sociais*”. Entendemos residir neste ponto o alcance sociológico das personagens do romance. Quase sempre, tais unidades sociais desvelam-se aos olhos do leitor por meio das personagens narradoras, Carlos, Isilda, Rui e Clarisse que, se considerarmos o sentido lato e metafórico da família no romance, enquanto um campo de tensão e luta, adquirirão, por sua vez, “a importância adicional de *símbolos emocionais*” (ELIAS, 1994, p. 76), todos vítimas de um processo histórico (re)construído em linhas ficcionais.

Como viemos desenvolvendo até aqui, Isilda seria, portanto, o símbolo emocional da recusa absoluta do fim do colonialismo: “Não me vou embora podem fingir que me matam que não me vou embora não me vou embora ouvirem podem fazer o que lhes der na gana que não saio daqui” (ANTUNES, 2007c, p. 385). Sua ligação com a terra, com sua história familiar, promove um olhar extremamente nostálgico diante do passado e incrédulo diante daquilo que vê. Algumas declarações relacionadas, por exemplo, a seu encantamento pelo cinema, oferecem síntese da nostalgia com que a personagem é construída: “a gente revia episódios desfocados da felicidade antiga [...] [...] dava-me ganas de subir ao palco e compôr-lhes a vida, [...] [...] indignada com as injustiças do mundo” (ANTUNES, 2007c, p. 290-291). Representam, obviamente, a nostalgia e a indignação do colonizador diante da derrocada do império.

Refugiando-se, ainda na companhia de Maria da Boa Morte, em um antigo pavilhão de seu pai, Isilda relembra as aventuras de caça de que participava quando criança, juntamente com o pai, o padrinho e o chefe de posto. Esta recordação é entretecida com a descrição de “moradias de colonos esquecidas no capim, habitadas por um silêncio vegetal” (ANTUNES, 2007c, p. 281), bem como a ênfase na presença ameaçadora e funesta dos abutres. A sensação de irrealidade é reforçada, mais uma vez, pelo recurso aos simulacros: “árvores a seguir a árvores, não verdadeiras, de papel pintado, folhas impressas num telão com mochos” (ANTUNES, 2007c, p. 294); “transformando as árvores e os arbustos verdadeiros em arbustos e árvores de teatro” (ANTUNES, 2007c, p. 300) ou ainda, “picadas a imitarem picadas, juncos a imitarem juncos” (ANTUNES, 2007c, p. 296) A recusa em aceitar a realidade que se lhe apresenta é reforçada pela repetição da fala do pai, que termina com a gradação descendente: “de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos que desciam ao fundo da doença e da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães” (ANTUNES, 2007c, p. 291), da mesma maneira como a imagem das pacaças “oferecendo-se numa inocência trémula aos crocodilos do rio” (ANTUNES, 2007c, p. 297), abre caminho para um verdadeiro desabafo da personagem diante da situação vivida pelos ex-colonos no contexto histórico a que se liga a narrativa:

[...] tomem, matem-nos se lhes apetecer, tomem, estamos aqui há vinte ou cinquenta ou cem ou duzentos anos mas tomem, o meu girassol, o meu algodão, o meu milho, a minha casa, o meu trabalho, o trabalho dos meus pais, o trabalho dos pais dos meus pais antes dos meus pais, o lugar dos meus defuntos, tomem, os que mandam em Lisboa decidiram que a minha vida e, mais que a minha vida, a razão dela, vos pertence porque os americanos e os russos dizem que vos pertence e eles obedecem como vocês nos obedeciam a nós com idêntica passividade e idêntica submissão portanto tomem, tomem o que me custou os olhos da cara e os olhos da cara da minha família, o meu gado, o meu café, o meu tabaco, as minhas máquinas, o meu dinheiro no banco, tomem, degolem-nos um a um ou enxotem-nos para os barcos de Lisboa. (ANTUNES, 2007c, p. 297)

No segundo capítulo desta última parte, finalizado com Isilda a sonhar com o colo do pai, “apertada entre homens derrotados” (ANTUNES, 2007c, p. 300), são mencionados, além dos nomes que protagonizam o romance, casos exemplares do tipo de personagem que ora nos interessa: o padrinho de Isilda, “*um antigo cabo ferrador que nem oficial era*” (ANTUNES, 2007c, p. 299, em itálico no original); a amante do chefe de posto, de certa forma, vítima de cárcere privado e, portanto, excluída

compulsoriamente de qualquer convívio social para além da casa, e o cipaio Arménio, humilhado pelo pai do chefe de posto. Todos, de uma forma ou de outra, constituindo também tipos diferentes de *outsiders*, sendo que os colonos e seus descendentes, em sua condição “fora de lugar” são *outsiders* para os portugueses da ex-metrópole.

A atmosfera de risco e violência anunciada é construída, mais uma vez neste romance, mediante o uso da zoomorfização indireta que remonta a cenas anteriormente descritas e que se referiam aos animais caçados:

[...] quem descobre os meus sinais e os sinais da Maria da Boa Morte aqui, os cascos e os ramos quebrados, quem caminha de indício em indício até esbarrar em nós, os cachorros do mato, os abutres, os mercenários, a tropa, a luz a prender-nos, quem dispara primeiro, quem dispara a seguir, quem nos iça com o guincho, nos encaixa os olhos de vidro, nos empalha as cabeças, nos prega o pescoço a uma base envernizada entre olhos de vidro [...] (ANTUNES, 2007c, p. 293).

Ao fim do romance, antes de sua morte trágica, mas poeticamente descrita, “a trotar na areia na direção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca” (ANTUNES, 2007c, p. 414), sob a mira de metralhadoras, Isilda resume a condição marginal de seus filhos, que há anos não vê: “um mestiço, um doente, uma infeliz que há de acabar com as outras infelizes à espera de clientes na ilha” (ANTUNES, 2007c, p. 413). O desencontro familiar absoluto, metáfora da problemática relação entre Portugal e suas ex-colônias em África, termina com a expressão autodiegética de um desejo, próprio de quem sente ontologicamente sua exclusão e, como dizem as palavras finais de Isilda, gostaria de ser “feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam de mim” (ANTUNES, 2007c, p. 414).

4. DELINQUÊNCIA, INCOMUNICABILIDADE E ABANDONO: A HERANÇA DA GUERRA ÀS MARGENS DE LISBOA

É necessário que nós, europeus, nos descolonizemos, isto é, extirpemos, por meio de uma operação sangrenta, o colono que há em cada um de nós. Examinemo-nos, se tivermos coragem, e vejamos o que se passa conosco.

(SARTRE, 1968, p.16, prefácio de *Os condenados da Terra*, de Frantz Fanon).

O presente capítulo tem por objetivo a análise da última obra de nosso *corpus* intitulada *O Meu nome é legião*, de 2007. Este romance, que tem por argumento a história de oito suspeitos de doze a dezenove anos que saem do Bairro 1º de maio a cometer crimes, traz, numa das produções mais polifônicas do autor, uma “legião” que personifica uma decadência social, em todos os sentidos também oposta a qualquer “esplendor”.

Dezenove capítulos compõem o romance, distribuídos irregularmente entre seus narradores. Assim, os três primeiros são narrados pelo escrivão de polícia Gusmão; uma senhora de aproximadamente cinquenta anos, branca e prostituta, narra os capítulos 4, 5 e 6; o padrasto de um dos menores, o Miúdo, narra os capítulos 7 e 8; a irmã do menor com apelido de Hiena narra os capítulos 10 e 11; o companheiro da irmã do Hiena narra o capítulo 12; o dono do armazém narra os capítulos 13 e 14; uma mulher mestiça narra o capítulo 16; o homem branco que com ela vive narra o capítulo 17; um policial que participa do ataque ao bairro narra o capítulo 18, e os capítulos 15 e 19 traz a voz dos menores.

Constituindo parte de um amplo “xadrez narrativo de personagens e de situações-conflitos sociais que [...] convocam a memória da experiência colonial” (ARNAUT, 2011c, p. 355), neste romance, a identificação das personagens narradoras e as relações estabelecidas entre elas significa um desafio à parte. [No entanto, a narrativa de todas elas está ligada a algum dos menores. Suas histórias pessoais, suas respectivas visões de mundo, sempre marcadas por traumas, saudades, ausências, frustrações e sonhos impossíveis, atingem o sentido dilatado de uma

comunicação de identidades pessoais e comunitárias fragilizadas que, neste aspecto, irmanam as personagens oriundas de Angola às portuguesas. [...] E a relação entre os miúdos criminosos e os policiais que os perseguem [...] vai progressivamente agrupando-os numa

perturbação comum, de ordem afectiva, social e comportamental. (SEIXO, 2011, p. 388).

No título do romance já se anuncia a pluralidade dos envolvidos nesta condição de “demónios” à qual estão submetidos os habitantes das periferias de Lisboa, extensiva, no entanto, a outras tantas periferias – geográficas, simbólicas e sociais –, que atingem gerações. Seguindo com a apresentação do romance, reproduzimos aqui as palavras do próprio autor, em entrevista a Sara Belo Luis (2008, p. 566-567, grifo nosso):

O livro refere-se a um bairro em concreto, embora eu nunca lá tenha estado. Sempre me impressionou o facto de aqueles miúdos não terem raízes de espécie alguma. Não são portugueses, não são africanos, não são nada. Brincam com balas em vez de brincarem com bolas. [...] Na minha ideia, *O Meu Nome É Legião* era por isso um livro de amor. De amor por uma geração, por uma classe social sozinha e abandonada, por um grupo de pessoas desesperadamente à procura de uma razão de existir. [...] Estão de tal maneira abandonados que matar pessoas é a única maneira que têm de pedir colo. [...] Aquilo não é sequer um subúrbio. Para mim, o subúrbio é Benfica ou o Cacém. Aquilo é muito pior do que isso. Aquilo é o inferno [...] *Sempre me comoveu ver o desamparo em que as pessoas vivem. Acho que esta dimensão nunca foi suficientemente notada nos meus livros. Vivemos num certo desamparo, numa certa desprotecção.*

O motivo literário de um grupo de crianças ou jovens sobrevivendo de modo perigoso, insalubre e hostil, advindo de transformações sociais intensas associadas à ascensão de um cruel sistema capitalista, encontra já, nas literaturas de língua portuguesa, uma significativa linhagem. Se, segundo Kristeva (1974, p. 64), “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, optamos por abrir a nossa análise chamando a atenção para a dimensão intertextual que, ainda que transcenda o nosso *corpus* quando falamos de António Lobo Antunes, constitui aspecto importante na análise da obra, ao mesmo tempo em que situa-a num lugar específico no que se refere a estas literaturas. Da mesma forma, o fluxo de consciência, recurso narrativo bastante presente na totalidade da obra romanesca antuniana, ganha, neste romance, a qualidade de uma proposital enunciação insegura, resultado do amadurecimento de uma escrita que tem expostos os seus processos, em que o escritor (ou o narrador? ou a personagem?) deixa evidentes suas dúvidas, anseios, medos e esclarecimentos, através de recursos como a inserção de comentários entre parênteses, que quase geram uma narrativa de segunda ordem, segredada com o leitor, recurso este já usado também em *O esplendor de Portugal*.

António Lobo Antunes estabelece diálogos intertextuais com outras obras da literatura portuguesa que tratam do tema dos menores em situação de marginalidade social que vivem perigosa e violentamente seu dia-a-dia, por desconhecerem outra forma de existência que não a violência, mas também traz elementos que são encontrados, por exemplo, no Evangelho de São Lucas.

Especificamente, no contexto da literatura portuguesa, lembramos que, no neo-realismo, o romance *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, trazia já a triste realidade de crianças para quem a sobrevivência significava uma aventura deveras comovente. Seguindo por este caminho, se já naqueles anos, conforme afirma Fernando Mendonça (1966), havia uma espécie de “realismo lírico” resultante da influência de autores brasileiros, no caso do presente estudo, não podemos ignorar a intertextualidade estabelecida também com o romance *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado³¹, na análise da última obra de nosso *corpus*, nem deixar de mencionar pontos de similitude com o romance *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins, também no contexto brasileiro. Pode-se vislumbrar, inclusive, uma possível continuidade desta linhagem com a publicação posterior do romance *Marginais* (2010), do caboverdiano Evel Rocha, em que encontramos temas, recursos narrativos e personagens com características bastante similares aos outros romances mencionados. Todos eles, a despeito das diferenças discursivas, estilísticas e de escolas literárias às quais estejam direta ou indiretamente vinculados, têm o mérito de fornecer registros ficcionalizados de diferentes tempos históricos e espaços geográficos da exclusão social. Cronotopos vividos por jovens à margem da sociedade, construindo formas de sociabilidade alternativas, marcadas por precariedade e violência, e carregando, cada um a seu modo uma tônica denunciatória.

Tanto o romance de Jorge Amado, quanto *O Meu nome é legião* têm, em seu início, o relatório policial como gênero textual. Contudo, se na obra do escritor baiano este gênero se apresenta na condição de paratexto, na de Lobo Antunes, parece constituir, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma paródia ao romance do escritor

³¹ Sobre a influência de Jorge Amado no Neo-realismo português, informa-nos Carlos Reis: “O Neo-realismo português deve muito de sua identidade periodológica à sua condição transnacional. Ou seja: não constituindo uma ocorrência endógena ao sistema literário português, ele alimenta-se sobretudo do exemplo e da doutrina dos movimentos literários afins e precedentes, reiterando aquela que tem sido uma tendência característica da história cultural e literária portuguesa em várias épocas: a forte atração por modelos estrangeiros, uma atração que corresponde a um impulso de internacionalização próprio das culturas que vivem a consciência aguda de uma condição periférica. É justamente essa condição periférica que se deseja compensar pela via da importação cultural, nesse caso com a predileção pelo realismo socialista soviético, pelo chamado *realismo nordestino brasileiro* e mesmo por alguma ficção norte-americana dos anos 20 e 30. (REIS, 2005, p. 13, grifo nosso).

baiano, uma vez que o caráter oficial de um texto deste tipo é invadido por relatos e digressões de cunho pessoal da personagem.

Seguindo nesta linha comparativa, voltando aos escritores do neo-realismo português, se, de acordo com Fernando Mendonça (1966, p.105), “não há o menor adorno ou enriquecimento no estilo para fazer sobressair a cruel realidade do conteúdo”, vemos que em *O Meu nome é legião*, a realidade articula-se com uma linguagem romanesca em que qualidades como polifonia, fragmentação, metalinguagem, metaficção historiográfica e necessidade de decifração se combinam numa produção literária crescentemente desafiadora, como um *puzzle*, que, contudo, não despreza sua relação com a realidade circundante. Por essa razão, pode-se concordar que a escrita de António Lobo Antunes:

em alguns casos, intensifica, [...] em número e em variedade as dimensões entrópicas desta arte de escrever, sem porém, sublinhamos, perder os laços a uma certa realidade que se pretende ver reproduzida no romance. Esta, contudo, torna-se mais flutuante, porque dada de forma menos e menos linear, passando, muitas vezes, a ter que ser adivinhada, investigada pelo leitor. O jogo torna-se, então, mais jogo, obrigando a aumentar as apostas: do autor e de quem o lê. (ARNAUT, 2019, p. 22).

O tema dos menores infratores de *O Meu nome é legião*, que oferece um retrato social racista e decadente da Lisboa pós-colonial, acaba por ceder espaço ao sofrimento particular de Gusmão, o primeiro narrador-personagem que apresenta sua condição de redundância social e de solidão em um discurso marcado por um posicionamento discursivo conservador e ressentido que caracterizará a maioria das vozes do romance. Pessoas vivendo nesta condição de “demónios”, um “microcosmos social” (ARNAUT, 2011c, p. 356) ao qual estão reduzidos os imigrantes das ex-colônias portuguesas que vivem ao redor de Lisboa: “num bairro de pobres que não sei onde fica nem lhe entendi o nome entre a Amadora e Lisboa” (ANTUNES, 2007a, p. 80). Na verdade, esclarece Agripina Carriço Vieira (2011, p. 383), o Bairro 1º de maio trata-se de “nome fictício, sob o qual podemos adivinhar e reconhecer outros, esses bem reais, que são assunto de notícia na nossa comunicação social”. Ainda que de numa narrativa ficcional, no entanto, pode-se constatar no romance, pela dinâmica dos deslocamentos realizados pelos menores e também pelos vários narradores, “uma cartografia da grande área metropolitana de Lisboa” (VIEIRA, 2011, p. 384).

António Lobo Antunes coloca em funcionamento diversos elementos e recursos de escrita, não só sintonizados com uma estética pós-modernista, mas, como

defendemos neste trabalho, já inseridos em um contexto passível de ser entendido como de uma hipercontemporaneidade. Sob esta perspectiva, nesta produção romanesca predominam “a fragmentação do discurso, a pluralidade de vozes, a hibridez genérica, que dificulta as classificações, ou a utilização da metaficção constroem uma fronteira ténue entre o eco do real e o fruto do imaginário” (BINET; ARNAUT, 2019, p. 13-14), qualidades nitidamente constitutivas deste romance, bem como ecos de um resgate naturalista que nele vicejam através “[d]a violência, a miséria moral e social, numa viagem através de um processo de desumanização, por vezes labiríntico, que nos permite pensar num Neo-naturalismo construído de modo original na literatura hipercontemporânea”. (BINET; ARNAUT, 2019, p. 12). Índícios deste Neo-naturalismo são encontrados, por exemplo, na descrição dos jovens infratores, de idades entre 12 e 19 anos, apresentados num gênero textual que parodia um boletim de ocorrência policial. Estes jovens são assim descritos pelo escritor responsável:

o chamado Capitão de 16 (dezasseis) anos, mestiço, o chamado Miúdo de 12 (doze) anos, o chamado Ruço de 19 (dezanove) anos branco e o chamado Galã de 14 (catorze) anos mestiço [...], o chamado Guerrilheiro de 17 (dezassete) anos mestiço, o chamado Cão de 15 (quinze) anos mestiço, assim apelidado em consequência de uma má formação no rosto (lábio leporino) [...] salientando-se a importância do chamado Ruço ser o único caucasiano (raça branca em linguagem técnica) e todos os companheiros semi-africanos e num dos casos negro e portanto mais propensos à crueldade e violência gratuitas [...]. (ANTUNES, 2007a, p. 14).

A descrição feita por Gusmão apresenta um discurso eminentemente racista, que estabelece uma relação direta entre traços comportamentais e características biológicas, apoiando-se, portanto, numa apropriação rasteira do conhecimento científico para justificar a estigmatização que impõe aos menores. A questão onomástica, também em profunda conexão com as características físicas das personagens, é também ponto a ser destacado na relação entre o romance de Lobo Antunes e o de Jorge Amado: o nome atribuído ao primeiro mestiço de *O Meu nome é legião* é Capitão; enquanto temos o Gato, personagem galã de *Capitães da areia*, temos o Galã, em *O Meu nome é legião*; o adolescente chamado Loiro, no romance de Jorge Amado, pode ser associado ao Ruço, do romance de Lobo Antunes. Essas semelhanças, especialmente se considerarmos o protagonismo coletivo dos grupos de personagens de cada romance, sugere um nítido trabalho de emulação intertextual. Além disso, a própria utilização de um discurso de cunho policial resulta numa referência direta a *Capitães da areia*, uma vez que, na

condição de paratextos, as chamadas “Cartas à redação”, escritas, por exemplo, por um secretário do chefe de polícia, por um juiz de menores e mesmo por um padre, colocam diferentes posições sociais a discutirem a questão dos menores, tidos como um “bando de creanças (sic) delinquentes” (AMADO, 1937, p. 25) e, seja como defesa, seja como ataque, acabam por ratificar o discurso que os define como pertencentes à condição de *vagabundos*, compartilhada pelas personagens do romance de Lobo Antunes e também, pelos meninos do romance neo-realista³² de Soeiro Pereira Gomes.

Esteiros são braços de mar que entram terra adentro, produzindo uma região caracterizada por “um lodaçal negro” (GOMES, 1979, p. 13) que fornece matéria prima para a produção de telhas e tijolos. A epígrafe deste romance apresenta, de modo sintético e poético a definição do autor: “Esteiros. Minúsculos canais, como dedos de mão espalmada, abertos na margem do Tejo. Dedos das mãos avaras dos telhais, que roubam nateiro às águas e vigores à malta. Mãos de lama, que só o rio afaga” (GOMES, 1979, p. 9). Igualmente importante para o presente estudo, é a dedicatória que precede esta epígrafe: “para os filhos dos homens que nunca foram meninos escrevi este livro” (GOMES, 1979, p. 7).

De forte inspiração marxista, o romance de Soeiro Pereira Gomes conta a história de um grupo de garotos que dividem seu tempo entre aventuras, sonhos e o trabalho precoce nos telhais. Gaitinhas, Gineto e Sagui são os nomes de destaque neste grupo de jovens marginalizados socialmente e explorados numa ordem econômica absolutamente desigual. Numa estrutura temporal sazonal, que divide o romance em quatro partes, o outono inicia a narrativa com o fechamento dos telhais e com o início das feiras e festas, cenário das inúmeras peripécias das crianças. Neste sentido, *Esteiros* pode ser tido como o romance que estreia, no contexto português, o motivo literário da marginalidade juvenil a que pertence também o romance de António Lobo Antunes ora estudado. O próprio espaço predominante da narrativa, os esteiros, constitui um lugar intermédio e instável, à mercê das mares, onde a precariedade e instabilidade marcam uma humilhante situação de trabalho infantil em que crianças também são precocemente

³² “O Neo-realismo, enquanto movimento literário, nasceu do desejo sentido por certas camadas lutadoras e conscientes da juventude de criar uma literatura que respondesse aos grandes anseios de justiça social da humanidade em geral e aos apelos mais prementes do homem comum, uma literatura que se afastasse do individualismo e do esteticismo exagerados a que levava a ‘arte pela arte’, completamente alheada dos problemas sociais, apregoada e praticada entre nós, ao longo dos anos 20, 30 e 40, pelo grupo da revista *Presença*, uma literatura que retomasse a tradição realista e naturalista dos fins do século XIX, procurando todavia ultrapassar, pelo recurso a novas correntes de pensamento filosófico, o esteticismo que a caracterizava.” (Introdução de Isabel Pires de Lima para a obra *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes. Lisboa: Edições Avante! 4ª edição, 1979, p. 3).

submetidas à condição de *vagabundos*, de errantes tentando viver por entre as brechas das estruturas sociais, ocupando espaços, mas sem possuírem um lugar. Sobre esta distinção, afirma Michel de Certeau (2005, p. 201-202):

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] Um lugar é portanto (sic) uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. [...] Diversamente do lugar, não tem portanto (sic) nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”.

Os crimes cometidos pelos jovens oriundos do bairro 1º de maio, do romance *Meu nome é legião* corroboram esta diferenciação conceitual. O relato policial, destacando detalhadamente os minutos do deslocamento e dos crimes cometidos pelos jovens em duas furgonetas roubadas, ratifica a dimensão da errância e da *vagabundagem* que os caracteriza. Pode-se afirmar que também os menores de *Capitães da areia*, de Jorge Amado e de *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, em diferentes tempos e espaços, encontram-se nesta dimensão da errância de que fala Michel Mafesolli (2001). Eles se encontram neste *não-lugar*, que recusa a ordem da funcionalidade e da produção. São localizados “contrariamente ao que prevaleceu na economia de si e do mundo, próprias do individualismo burguês” (MAFESOLLI, 2001, p. 32). Para o olhar ligado aos valores burgueses, como se pode ler de modo implícito ou explícito nos romances apontados acima, eles são personagens “fora de si” (MAFESOLLI, 2001, p. 32). Os vagabundos, nesta perspectiva, enquanto seres “fora de si”, retomam uma relação de contiguidade com a noção de descontrole social, que temos estudado desde o primeiro romance do presente *corpus*, em relação à loucura. As personagens de *Meu nome é legião* são, na quase totalidade, os *vagabundos* pós-modernos, no sentido que Zygmunt Bauman atribui ao termo, e um aspecto das “vagabundagens pós-modernas” do nomadismo, de Michel Mafesolli. Cabem, a princípio, algumas linhas no sentido de esclarecer o uso de Bauman faz deste conceito.

Numa conferência proferida em 1995, na Universidade de Virgínia, o sociólogo polonês propôs, a partir de uma nítida inspiração weberiana, dois “tipos ideais” capazes de auxiliar a compreensão da sociedade contemporânea mediante a dimensão episódica com que se desenham experiências e relações. Estes tipos, segundo Bauman (1998, p.118), “as metáforas da vida contemporânea”, são o *turista* e o *vagabundo*. Enquanto tipos ideais, constituem modelos de compreensão social, relacionados, neste caso, à

liberdade de escolha num mundo em que os deslocamentos e a impermanência são paradigmas hegemônicos. Assim, “Os vagabundos são os restos do mundo que se dedicaram aos serviços dos turistas” (BAUMAN, 1998, p. 117), e, segundo esta proposição, estaríamos “todos traçados num contínuo estendido entre os polos do ‘turista perfeito’ e do ‘vagabundo incurável’”. (BAUMAN, 1998, p. 118).

Passemos agora ao estudo dos narradores personagens deste romance, componentes de uma massa verbal, de que fala Forster (1998), atentando-se, contudo, para a forma como o fluxo de consciência, a metaficção historiográfica, a polifonia e a não linearidade narrativa, constituindo um verdadeiro *puzzle*, autoriza-nos a considerar mais apropriada a noção de uma “massa indecisa” em que, perseguimos, para usar as palavras de um dos narradores, “criaturas vivas num farrapo de névoa em que me deslocava às cegas” (ANTUNES, 2007a, p. 345).

4.1 Gusmão

Na estruturação da narrativa, o recurso inicial de parodiar um estilo textual não pertencente, num primeiro momento, ao universo ficcional, abre espaço para que tenha voz uma subjetividade tipicamente afetada pela solidão. Esse contraste, em que um discurso inicialmente distanciado e burocratizado é invadido por outro em que predominam as dores mais íntimas e uma inexorável necessidade poética, são condizentes com a ironia e, pode-se dizer, até mesmo com uma *razão cínica*³³, que entendemos como constitutivas da escrita antuniana, uma vez que há também um jogo entre recusa e necessidade das personagens em mostrar suas fragilidades, ao mesmo tempo em que se verifica uma auto-desqualificação que atravessa todos os relatos. Cabe

³³ Conceito desenvolvido pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk, na obra *Crítica da razão cínica* (1983). Segundo Sloterdijk, a razão cínica emerge como resposta a uma “falsa consciência ilustrada”. Sobre Sloterdijk, escreve Rodrigo Petronio:

“O cinismo nasce de uma ‘divisão da consciência’, quando esta é incapaz de distinguir entre as forças de autonomia e as de alienação. Há três formas de falsidade: a mentira, a ilusão e a ideologia. Desde o século 18, por meio de uma visão de mundo laica, secular e racional, o processo modernizador tentou erradicar essas três formas do falso. Mas o ideal do Esclarecimento teria estagnado em uma crítica ideológica da sociedade. Sem poder seguir adiante, deixou-se absorver pela força onívora da quarta falsidade, com a qual fez seu pacto silencioso: o cinismo. Dominados por uma ‘falsa consciência ilustrada’ e por uma ‘ideologia reflexiva’, passamos a viver sob o império de um ‘cinismo universal difuso’. Justo os representantes de nossos ideais de liberdade passaram a exercer o monopólio da mentira, oculta sob a lógica ambígua do cinismo. O agravante dessa situação é que ele não é tão detectável quanto o era: a dinâmica ambivalente entre kynismos-cinismo apaga as fronteiras entre liberdade e domesticação. (PETRÔNIO, 2012, p. 1)

a citação do trecho em que ocorre a primeira transição, que subverte o relatório policial, abrindo o tipo de relato pessoal e memorialístico que percorrerá todo o romance, nas diferentes vozes:

[...] e concedo-me uma breve digressão no meu entender não inteiramente despicienda para sublinhar no caso de me autorizarem uma nota íntima que as estações de serviço à noite iluminadas na beira do caminho me fazem sentir menos desditoso [...] o mundo com as suas árvores confusas e as suas povoações logo perdidas cujo nome desconheço me surge demasiado grande para conseguir entendê-lo e as bombas de gasolina próximas, nítidas, ia escrever cúmplices mas retive-me a tempo me garantem que apesar de tudo possuo um lugar ainda que ínfimo no concerto do universo, alguém talvez me espere tomara descobrir em que sítio com a chávina de um sorriso numa toalha amiga e eu comovido senhores, eu grato, peço perdão de insistir num documento oficial e em papel do Estado este desabafo importuno e este desejo absurdo de companhia: rodar a fechadura e escutar na despensa, na sala, não uso sugerir no quarto uma voz que pronuncie o meu nome
 – És tu? (ANTUNES, 2007a, p. 15).

O relato de Gusmão parece ironizar não só o relatório policial, mas a própria escrita do romance, ao inserir comentários sobre sua escrita: “(o cuidado com que o meu pai lidava com a roupa era dos poucos aspectos, *bela frase*, que a minha mãe apreciava nele mas deixemos se não se importam a minha família de lado)” (ANTUNES, 2007a, p. 34, grifo nosso, entre parênteses no original), ou ao revelar rasuras: “(rasuro o segundo foram-me atribuídos reiterado por lapso)” (Antunes, 2007, p. 33, entre parênteses no original). Ou ainda, ao usar o texto como uma conversa íntima, transformar seu leitor em um quase confidente, com quem, de modo indireto, compartilha uma estrutura de relações familiares tipicamente frustradas:

[...] e por família entendo não apenas os meus pais, o meu padrasto mas a minha ex-mulher e a minha filha, não quero entrar por aí, limito-me a registar que existiram no meu passado e a minha filha um bocadinho no presente um domingo por mês no norte onde a visito sei lá porquê, creio que na esperança de um diálogo que não tivemos e continuamos a não ter, ofereço-lhe um pacote de bolos, fico num banco a olhá-la e ela
 – Nunca me viu? (ANTUNES, 2007a, p. 34).

Prestes a se aposentar, preso a uma situação mal resolvida com a filha, Gusmão apresenta um transtorno obsessivo compulsivo. Com todas as condições necessárias para ser considerado um “estabelecido”, no sentido que Norbert Elias (2000) dá ao termo, essa personagem é, na verdade, um *outsider*. Num mundo rodeado de números,

foge da realidade contando palitos, azulejos e caroços de azeitonas, rituais obsessivos com que busca organizar seu mundo interior. A forma desacreditada com que descreve seus sentimentos instaura uma verdadeira poética da solidão, que se estenderá pelos relatos seguintes: “escuto um oco de gruta no interior de mim ou seja pingos vagarosos e raros que deduzo pertencerem a episódios da época há tanto tempo morta em que me emocionava” (ANTUNES, 2007a, p. 35). Pingos, gotas, líquenes, metaforizam emoções. Sobre a filha, diz Gusmão: “ela uma gruta também onde os pingos e os líquenes secavam, espaço vazio e sem ecos, pedras mortas, silêncio” (ANTUNES, 2007a, p. 50). A poética dos restos, identificada em *O esplendor de Portugal*, contribui com o horizonte de uma poética da solidão a que ora nos referimos. Após mencionar, logo de início, a “indiferença das coisas” (ANTUNES, 2007a, p. 15), a personagem realiza um nivelamento entre pessoas e objetos que estará presente também nas falas de outros narradores. A exclusão, enfim, segue ao lado de uma banalização da vida, conforme se lê: “nós mortos, nós coisas de gaveta que se não quer abrir, entorta, narizes de Carnaval, bisnagas de cola, canetas, eu uma múmia num banco” (ANTUNES, 2007a, p. 46). Banalização que também se verifica na descrição do Bairro 1º de Maio: “onde vendiam ouro, electrodomésticos e droga e onde de vez em quando um cadáver a que ninguém atendia salvo para lhe despir uma peça até o abandonarem nu ou com uma bota que não saía do pé à entrada da Amadora” (ANTUNES, 2007a, p. 37).

O caráter frágil e transitório da existência serve-se também de comparações diálogos imaginários e outros paralelismos estabelecidos, com coisas inanimadas, como o que segue:

(eu uma coisa?)
 o tubo de cola espremido, um nariz de Carnaval sem elástico ou seja,
 não objectos, cadáveres [...]
 e a latinha de que custava decifrar a marca de pastilhas para a digestão
 onde tilintavam botões, a quantidade de finados que nos passeiam em
 torno e a gente desatentos, se por acaso abrimos a gaveta a certeza que
 se reproduzem entre si. (ANTUNES, 2007a, p. 42).

Assim como acontece à personagem Clarisse, de *O esplendor de Portugal*, o fato de estar rodeado de objetos intensifica a sensação de incomunicabilidade e solidão que cerca as personagens. Algo que, inclusive, alcançará no romance *Ontem não de te vi em Babilônia*, a ideia de um “idioma das coisas” (ANTUNES, 2008, p. 110). A incomunicabilidade e a dificuldade em assumir para si as próprias emoções faz a personagem tratar, com enganoso desdém, situações muito comoventes em que são

retomados motivos literários fundamentais na literatura do autor, como o Natal e a infância:

[...] a seguir-me a ir embora a minha mulher procurou-me na Polícia, mandei um guarda expulsá-la e não procurou mais, veio um cartão da minha filha no Natal naquela letra de escola de vogais enormes com um pinheiro desenhado Boas Festa, isso e o nome dela completo, não respondi apesar de um músculo ou uma veia na cara (um músculo, não uma veia porque o sangue acabou) comprei um bolo rei só pra mim, comecei a cortar uma fatia, arrependi-me da fatia e do bolo e joguei-o fora intacto, no meu aniversário um segundo cartão com uma maiúscula de cada cor Parabéns e nem um líquen juro ou uma claudicação na gruta, eu tranquilo, saudades da ambulância e foi tudo, durante muitos anos a caixa do correio deserta, fechava-a despeitado
(– Não haverá lápis de cor?) (ANTUNES, 2007a, p. 56-57).

As lembranças da filha, ainda criança, por exemplo, a brincar com as mãos diante do rosto, reforçam a desilusão do presente: “a perceber que não temos mão nem cara, temos a intenção de um gesto que deixamos de ter e acabou-se” (ANTUNES, 2007a, p. 43). As falas indicam um endurecimento inevitável, do qual o próprio exercício da profissão participa, mas que, no entanto, não impede a emergência de sentimentos recalcados: “a cabeça traz a minha filha em lugar dos suspeitos e não preciso dela” (ANTUNES 2007a, p. 55). Nas falas da personagem, reside um dos aspectos fulcrais da tessitura literária de Lobo Antunes e que se refere à relação com a memória e com os traumas, que transgride aqui, mas não só, as fronteiras entre autor e narrador, como lemos nas palavras iniciais do terceiro e último capítulo narrado pela personagem: “Peço desculpas a quem de direito por demorar dúzias de páginas a chegar ao final mas com tanta lembrança a ferver a cabeça escapa, oiço-a remexer episódios antigos a mudar pessoas e coisas de sítio e a repetir misérias que julgava esquecidas e afinal permanecem” (ANTUNES, 2007a, p. 53). São vários os momentos no romance em que o autor parece dar pistas, por intermédio das falas de seus narradores, de como opera sua escritura, ratificando-se, portanto, fronteiras fluidas entre as instâncias narrativas.

A instabilidade e a fluidez das fronteiras entre autor, narrador e personagem, no entanto, articula-se com um uso peculiar da polifonia em que as múltiplas vozes apresentam uma visão de mundo e uma noção de “pessoa”, radicalmente distintas das do próprio autor. António Lobo Antunes afirma, em entrevista a João Céu e Silva (2008, p. 582), que “a violência é inerente à situação do livro”. Interpelado pelo jornalista sobre “essa violência quase selvagem num mundo civilizado”, o escritor responde

prontamente: “se é selvagem, o mundo não é civilizado”. O entrevistador afirma ainda: “há frases no livro que revelam racismo” (SILVA, 2008, p. 584), ao que o autor responde: “Pelo menos esses brancos do livro assim o pensam”. O racismo, portanto, constitui a forma primordial de violência que encetará todas as demais.

O “mundo civilizado”, conservador e infeliz em que vive o escrivão, é marcado por suas declarações racistas: “– Ponham-me a mandar neste país durante cinco minutos e mato os pretos todos (ANTUNES, 2007a, p. 29); “[...] este país caiu com a democracia senhores, a falta de respeito, o desgoverno, os pretos. [...] (ANTUNES, 2007a, p. 37); “O que este país tem de sobra são mestiços e pretos” (ANTUNES, 2007a, p. 40). Gusmão lê o mundo ao redor a partir dos estigmas: “o Bairro 1º de Maio, este *estigma social* que não há modos de os diferentes poderes, releve-se-me a impertinência, solucionarem” (ANTUNES, 2007a, p. 65, grifo nosso). Assim, rotulando pessoas, uma personagem *outsider* elenca figuras marginalizáveis: “É forçoso que se interogue como é que um gaiato de raças inferiores, amarelos peles-vermelhas indianos [...] (ANTUNES, 2007a, p. 66); “o mapa e os retratos todos idênticos dos suspeitos, creio que um apenas multiplicado por 8 (oito)” (ANTUNES, 2007a, p. 36) .

Entre lembranças da filha quando criança e do irrealizado diálogo com a filha adulta, a personalidade endurecida de Gusmão torna sem saída a sua existência. O primeiro narrador deixa, portanto, evidente que *O Meu nome é Legião* se trata de um romance que “convoca todos os demónios, da miséria à criminalidade, passando pelo envelhecimento e o racismo. É um romance incrivelmente negro, com todos os caminhos fechados.” (MEXIA, 2011, p. 395). O choque identitário funda-se também na relação entre os tempos vividos, sendo a velhice um dos principais motivos de estigmatização, exclusão e auto desqualificação: “[...] quantas vezes me obrigarão a repetir que sequei há séculos, eu pedra que se esfarela, eu areia, há momentos em que me pergunto inclusive se terei tido um nome, uma existência sei lá onde e quando [...]” (ANTUNES, 2007a, p. 64). A autodesqualificação em decorrência da idade, que marcará os relatos de vários dos narradores deste romance, aparece textualmente pela primeira vez na declaração de uma personagem secundária de que fala Gusmão e que aparece no início do terceiro capítulo, o Dr. Sabino, de quem a primeira fala em discurso direto é: “O que é que vem cá fazer já não consigo ajudá-lo sou velho” (ANTUNES, 2007a, p. 55). Deixemos, no entanto, o desenvolvimento deste assunto para a próxima personagem. Despedimo-nos da personagem Gusmão com uma citação que resume seu temperamento antissocial: “[...] recuso-me a pagar pelo passado dos

outros, só faltava essa, livrem-se dele como me livreí do meu e não me cansem com as vossas grutas e pingos, que mal fiz para vos aturar, sumam-se [...]” (ANTUNES, 2007a, p. 71).

4.2 A velha prostituta branca e o “Gordo”

Do quarto ao sexto capítulo, ganha voz um narrador feminino. Uma prostituta branca, de cinquenta anos que é convidada pelo “Gordo”, um jovem negro, de dezoito anos, pertencente ao grupo dos oito “suspeitos” mencionados no início do romance, para viver com ele no Bairro 1º de Maio. As primeiras linhas do capítulo resumem sua relação e sua comunicação truncada:

Quando me disse para ir viver com ele eu disse
 Aqui há um quarto nem que seja este quarto
 e ele disse
 Onde moro o que não falta são quartos
 e eu disse
 Tenho cinquenta anos e tu dezoito de certeza que sou mais velha que a tua mãe
 e ele disse sem olhar pra mim
 Não sei não tive mãe
 e eu disse
 Com a vida que levei até hoje não tarda um mês sou um trapo e só de me olhares viras o estômago
 e ele disse
 Mas a senhora é branca e eu preto. (ANTUNES, 2007a, p. 73).

Ao menos três características potencialmente estigmatizantes imbricam-se neste excerto: a pobreza, a velhice e a diferença étnico-racial, sem contar a orfandade do “Gordo” e a prostituição da narradora. Ambas as personagens pertenceriam, segundo a conceituação de Erving Goffman (1982, p. 154) a uma “comunidade desviante”, vivendo em “guetos-bairros de segunda categoria” (ARNAUT, 2011c p. 356). Após distinguir tipos de “comportamento desviante”, como o daqueles que, individual, voluntaria e abertamente “se recusam a aceitar o lugar social que lhes é destinado” (GOFFMAN, 1982, p. 153) – correspondente ao primeiro tipo de *outsider* de que tratamos neste estudo –; ou o que ele chama de “cultistas” e que se reuniram corporativamente, com lugar e objetivos específicos, Erving Goffman (1982, p.154-155, grifo nosso) apresenta um campo de investigação absolutamente convergente com as figuras marginais ora estudadas na literatura de António Lobo Antunes:

Se deve haver um campo de investigação chamado de “comportamento desviante” são os seus *desviantes sociais*, conforme aqui definimos, que deveriam, presumivelmente, constituir o seu cerne. As prostitutas, os viciados em drogas, os delinquentes, os criminosos, os músicos de *jazz*, os boêmios, os ciganos, os parasitas, os vagabundos, os gigolôs, os artistas de *show*, os jogadores, os malandros das praias, os homossexuais, e o mendigo impenitente da cidade seriam incluídos. São essas as pessoas consideradas engajadas numa espécie de negação coletiva da ordem social. Elas são percebidas como incapazes de usar as oportunidades disponíveis para o progresso nos vários caminhos aprovados pela sociedade; mostram um desrespeito evidente por seus superiores; falta-lhes moralidade; elas representam *defeitos nos esquemas motivacionais da sociedade*.

Na citação acima, sublinhamos a associação estabelecida, que a princípio não parece muito evidente, entre o desvio e a falha do meio social em incluir aqueles considerados como desviantes. O falhanço social se manifesta, por exemplo, nas formas discriminatórias existentes dentro da própria “comunidade desviante”, conforme se constata nos discursos das personagens de *O meu nome é Legião*. Há um racismo que impregna a percepção do outro, mesmo que também seja um marginalizado. Assiste-se a uma “exposição de conflitos inter - e intra- raciais, [em que] as personagens fazem uso de uma linguagem crua, objectiva e ostensivamente racista” (ARNAUT, 2011c, p. 355). Como na fala da narradora de cinquenta anos, prostituta que sofre com o envelhecimento que, por sua vez, coloca-a como excluída entre as demais prostitutas do largo, mas que, ainda assim, demonstra um ponto de vista deveras preconceituoso: “confesso que me metem mais impressão os pretos que os aleijados e os cegos” (ANTUNES, 2007a, p. 76). A aproximação do “Gordo, que a corteja e, por fim, a convence a ir morar com ele no Bairro 1º de Maio, parece não modificar seu olhar racista, manifesto em expressões como: “Graças a Deus sou branca” (ANTUNES, 2007a p. 81), ou “não tenho um colchão em que deitar-me mas sou melhor que tu sou branca” (ANTUNES, 2007a, p. 84). A ida para o Bairro, em um veículo roubado pelo Gordo, em que se descreve um deslocamento espacial: “a avenida em cujo extremo para além de guindastes o rio” (ANTUNES, 2007a, p. 86), segue entretecida com lembranças da infância, entre o ciúme da tia e o assédio de seu marido. A proximidade da velhice e a sua consciência reforçam o sentimento de abandono que arrasta desde a infância, quando foi expulsa pela tia: “e se não fosse tão velha e com tão poucos clientes havia de certeza quem tomasse conta de mim. (ANTUNES, 2007a, p. 78). A velhice passa a constituir um traço identitário que articula a nostalgia da infância, ainda que difícil, na casa dos tios, com uma desesperança sequer aliviada com a ideia da morte:

e não tarda um mês sou um trapo, se o marido da minha tia me encontrasse não falava comigo e a minha vida sem cenas, tomámos um quarteirão de operários em que não habitava ninguém a não ser retratos em cómodas, um dos faróis principiou a vacilar, apagou-se e a parte de Lisboa da metade em que eu estava apagou-se com ele, na janela da minha tia a cortina que queimei ao engomá-la com o buraco cerzido para um lado e para o outro e é desse modo que hei de retê-la pelos séculos dos séculos porque serei velha a eternidade inteira, um feizezito de ossos (ANTUNES, 2007a, p. 87).

Um emaranhado de tempos se forma no choque identitário a caminho do Bairro 1º de maio. Algo permanece irresoluto, mesmo que fazendo parte de um jogo marcado sempre por rupturas e continuidades. A miséria e a violência são sinônimos de enegrecimento para a personagem, cuja história é já marcada por abandono: “[...] e eu menos branca que coisa” (ANTUNES, 2007a, p. 84); “[...] se calhar foi por ser preta que a minha mãe me entregou” (ANTUNES, 2007a, p. 85). Após a queima do veículo ao chegarem à entrada do Bairro, novamente constatamos a poética dos restos, mencionada no capítulo anterior, combinada à informação sinestésica, para construir a ambientação marginal em que a personagem passa a habitar: “sobras de vivendas, ruelas, o cheiro grosso dos pretos” (ANTUNES, 2007a, p. 88). Uma vez morando com o “Gordo” e o “Miúdo”, a senhora branca descreve-se de outra forma: “eu preta no meu cheiro de preta porque aquilo que havia em mim de branca, perdi-o” (ANTUNES, 2007a, p. 96).

Camadas de estigmas se sobrepõem em cada personagem: Gusmão é idoso, solitário, desengonçado, possui transtorno obsessivo compulsivo; o Hiena, menor infrator, tem má formação facial, o que lhe dificulta a comunicação; a senhora de cinquenta anos é prostituta, de idade tipicamente avançada para a profissão; o “Gordo” é também preto e comete crimes. Esses “estigmas”, como vimos “uma informação sobre um indivíduo, sobre suas características mais ou menos permanentes” (GOFFMAN, 1982, p. 52) são frequentemente acionados em processos de desqualificação mútua entre as personagens. Ocorre em contrapartida, um movimento de compensação que busca negar ou amenizar o estigma, como o do “Gordo” que tratava as pessoas educadamente, sempre bem vestido, ostentando jóias, mesmo que tenha comportamentos violentos.

O roubo a uma vivenda de Sintra constitui um relato sangrento e cruel da atuação dos “suspeitos” de que fala Gusmão no início do romance. A senhora de cinquenta anos, preocupada com o “Miúdo”, por quem desenvolvera um sentimento maternal, provocará a destruição do bando pela polícia, descreve, à maneira de Isilda de *O esplendor*, uma realidade que mais parece uma representação teatral:

todos os garotos mestiços a correrem na vivenda e navalhas e facas, por um instante pensei que não navalhas e facas autênticas, de borracha ou papelão incapazes de cortarem, uma mulher no alpendre e eles não lhe ultrapassando a cintura a saltarem em torno [...] fingindo que a rasgavam com instrumentos de criança, perseguindo-a, mordendo-a, para além das facas um martelo [...] (ANTUNES, 2007a, p. 89).

A impossibilidade de descrever a violência física e simbólica alia-se, de modo intenso, à zoomorfização, enquanto estratégia de desumanização, com base em uma sensibilidade pós-colonial. Segundo Ana Paula Arnaut (2012, p. 204), “a zoomorfização intensifica-se quando, numa técnica de (con) fusão frequente nos romances de António Lobo Antunes, o real e o simbólico se tornam praticamente indiscerníveis”. Recorde-se a associação de Isilda com o vitelo esventrado da praça de Nisa, ou as pacaças na caça da qual a personagem participa na companhia do pai, em *O esplendor de Portugal*. No romance *O meu nome é Legião*, a senhora de cinquenta anos menciona os cãesinhos da tia, destacando-se o sacrifício de um deles, com o uso de pastilhas, que parece constituir um trauma para a personagem e ao qual se compara. Outro trauma que se insinua tangencialmente pela menção ao “homem dos salgueiros” (ANTUNES, 2007a, p. 109) e pela reiterada expressão que dele recorda, “andei contigo ao colo pequena” (ANTUNES, 2007a, p. 110). Expressão que eufemiza o abuso sexual sofrido pela personagem na infância, com o aparente consentimento de sua mãe. Acontecimentos que parecem ter contribuído para o endurecimento ou esvaziamento emocional que, assim como Gusmão, vive a velha prostituta branca, levada pelo “Gordo”, mais para cumprir o papel de mãe do que de amante. Ao fim do sexto capítulo, o escrivão toma a voz novamente para uma narração entretecida sobre si mesmo e a velha senhora, sobre quem narra a morte, de modo poético e indireto, a sonhar com a figura de um pai.

4.3 O padrasto e a mãe do “Miúdo

A comparação com os animais segue estigmatizando os mestiços da família do “Miúdo”, na voz do padrasto. No sétimo e no oitavo capítulo, são inúmeros os processos em que pessoas são comparadas a animais, citemos um exemplo:

e os cães vadios que nos invejavam a criação a escaparem-se, aproximávamo-nos e um desvio antes de crescerem de novo trotando em círculo como os mestiços que não se dava por eles a não ser no momento em que se achavam connosco de bala prestes a sair da

espingarda, detinha-se escutando um idioma de raízes que não consigo decifrar [...] penso que o meu enteado um cão vadio, [...] (não precisam de sinais, comunicam com o olfacto)” (ANTUNES, 2007a, p. 134).

São vários as incidências desta comparação, capazes de colocar os seres humanos e os animais no mesmo nível existencial. Como se constata no relato da irmã do Hiena: “[...] aqui são os cães que não se adivinha em que lugar habitam e no Bairro os Miúdos [...] o meu irmão não tem dias certos [...] para visitar-me como os cães não tem dia certo para nos invadirem a rua” (ANTUNES, 2007a, p. 209). Cabe destacar, desse processo comparativo zoomorfixante, a reincidência dos cães, enquanto motivo capaz de simbolizar, ao mesmo tempo, a errância e a agressividade. Qualidades convergentes com a atribuição de um neo-naturalismo, presente nas obras que pertencem àquilo que coetaneamente concordamos em chamar de hipercontemporâneo, caracterizado também por qualidades poéticas que lhe são próprias, ao mesmo tempo em que são necessárias para lidar com a violência, a incerteza e outras características do tempo a que se refere e em que esta literatura é produzida. Neste sentido também, o motivo dos pássaros³⁴, tão frequente nos romances do autor, se desdobra aqui entre diferentes espécies. Assim, pombos, frangos, corvos e cisnes compõem um cenário impregnado pela ideia de precariedade. Remendos, arames e fios que guardam alguma ligação com a poética dos restos de que tratamos no estudo de *O esplendor de Portugal*:

deixámos o Bairro aos polícias, aos corvos e aos pombos para que o dividissem entre si conforme as velhas dividiam intestinos de cabrito só que não havia velhas nem cabritos, havia agentes a vasculharem sombras e o que sobrava eram mestiços doentes, não criaturas, mestiços, o que sobrava eram mestiços doentes e frangos [...], puxem-lhes as penas, metam-nos numa caçarola, experimentem com o garfo e comam, acabando de comer derramem petróleo nas cabanas peguem num fósforo (como em África não era, exatamente como em África). (ANTUNES, 2007a, p. 153).

Deveras significativa para a presente análise é a personagem do aleijado, preto, que constrói pássaros³⁵, servindo-se de restos. As características nele reunidas, numa formulação um tanto surrealista, resumem, simbólica e poeticamente, a situação de

³⁴ Os pássaros constituem um dos motivos mais recorrentes no universo ficcional antoniano. A título de exemplo, no trabalho imprescindível de Maria Alzira Seixo, *Os romances de António Lobo Antunes* (2002), que envolvem estudos dos primeiros quinze romances do autor, constam, no índice remissivo (p. 647), mais de sessenta referências ao tema, sem contar as referências relacionadas ao quarto romance *Explicação dos Pássaros* (1981).

exclusão vivida pelas personagens da periferia física e social que ora tratamos. Ainda que feitos de restos e incapazes de voar, estes pássaros são tudo o que o aleijado possui. A descrição de seu comportamento - “conversava com as lagartixas a furar o cimento com pregos, assava grilos num pau” (ANTUNES, 2007a, p. 130) - sugere ao leitor atitudes de um louco, o que viabiliza que sejam estabelecidos níveis de relação com o que tratamos no capítulo dedicado ao romance *Conhecimento do inferno*. Encontram-se nele, portanto, um conjunto de estigmas: aleijado, louco, preto, pobre e morador da periferia. Sua morte, responsabilidade da polícia, é descrita poeticamente: “de perninha defeituosa a que sobrava calça dançaricando inerte, não chegou ao apeadeiro, rodopiou duas voltas e desceu devagar ao longo da muleta” (ANTUNES, 2007a, p. 132-133), e guarda semelhanças narrativas com a morte do garoto bailundo, de *O esplendor de Portugal*.

A paisagem periférica é ainda preenchida por mais personagens cuja condição marginal está ligada à origem nas ex-colônias e ao processo de independência. São elas as “velhas a fumarem cachimbo à roda de um cabrito dividindo-lhes a tripas” (ANTUNES, 2007a, p. 131) e as “raparigas nos marcos quilométricos a acenarem à gente vindas de África no acabar da guerra” (ANTUNES, 2007a, p. 133). Um exemplo contundente de uma personagem que se define pela redução a suas características físicas é a “magrinha do cabelo vermelho”. As personagens que narram o romance, portanto, com exceção dos capítulos em que os próprios menores tomam a voz, são, em geral, pessoas racistas, ressentidas com suas histórias pessoais e com a situação social que vivem e com a qual não concordam. De modo muito astucioso, é através do discurso direto e do discurso indireto livre que o autor, ao colocar em evidência o que pensam essas personagens, revela as mazelas do preconceito e da intolerância: “o que herdámos de África macacos que nos mentem, nos roubam [...]” (ANTUNES, 2007a, p. 137).

Acerca da escrita literária, vozes falam aos ouvidos do narrador (ou do autor?): “[...] já garanti ser uma voz que dita umas ocasiões tão depressa que não a acompanho e outras silencio horas a fio e eu de bico no papel vozes mais miúdas [...] (aí está a voz a ditar-me)” (ANTUNES, 2007a, p. 140-141). A escrita se desenvolve num fluxo de consciência marcado por indagações metalinguísticas, com a qual o narrador estabelece verdadeiras discussões, num movimento de ir e vir, retomando temas, inserções breves, fazendo comentários. A polifonia assume proporções que apontam um amadurecimento

daquilo que chamamos anteriormente, no estudo de *O esplendor de Portugal*, de uma enunciação insegura, que se coloca enquanto proposta estética e discursiva de António Lobo Antunes. Sobre a escrita do romance, escreve Maria Alzira Seixo (2010, p. 354):

a recente aventura de escrita sobre os bandos de assaltantes mestiços dos bairros de lata, a maneira de usar as palavras impressiona, por vezes desnor-teia, pois formam frases em mobilidade, a deslocarem-se permanentemente na aparente fixidez de sua repetição constante, porque o dizer é uma forma de sugerir outra coisa, o que não está no texto, e ler é adivinhar, ou pressentir, para que o sentido da escrita flutue, imponderável.

Esse sentido flutuante e essa imponderabilidade de que fala a autora, intensificam o jogo de decifração a que o leitor se vê desafiado, ao mesmo tempo em que se desvelam diante de si processos de criação literária que habitam o amplo território da escolha, reflexividade e auto-reflexividade da produção literária. Dentre os recursos narrativos empregados neste romance, destacamos a intensificação do uso de parêntesis e a translineação abrupta que já se verificava em outros romances do autor, e que se comprova no seguinte excerto:

alguém que me levava ao colo
 (para onde?)
 a cantar, uma perdiz de faiança a que o aleijado de muleta não poderia acrescentar uma pena de tão natural, uma boneca de bochechinhos redondas na almofada
 (prefiro sétimo a sétimo)
 e se tivesse vagar o que eu dizia das bonecas amigos, pegava nela, abraçava-a
 (não é o bairro que me complica com os nervos é outra coisa, depois conto)
 imagens que começavam a precisar-se, eu para a minha esposa
 – Não notas?
 (hei de referir-me a ela um dia). (ANTUNES, 2007a, p. 142).

4.4 “Um casal de homens”

A homossexualidade e sua estigmatização também estão presentes, ainda que brevemente, em mais um episódio trágico no qual dois homens são mortos pelo mesmo grupo de meninos. Ao meio do oitavo capítulo, narrado também pelo padrasto do Miúdo, encontramos a história de “um casal de homens de mão dada entre o restaurante e a bóia dos naufragos e os mestiços acuando-os devagar” (ANTUNES, 2007a, p. 160). A narrativa se desenvolve entre a descrição da paisagem praieira, recorrendo à

animização de ondas que expressam sua intenção – “– Continuo não continuo? Decidiu – Não continuo” (ANTUNES, 2007a, p. 160-161) –, e a descrição do casal, de modo preconceituosamente indicial, a partir de suas roupas, acessórios e ademanos. O entrelaçar de vozes narrativas envolve a padrastra e um dos homens:

o homem com o anel no sapato morava com a madrinha num prédio sem elevador no meio de móveis de luto, [...] a inquilina do segundo dava com ele no patamar

– Cansado?

a pensar que o cansaço só das pernas e engana-se, cansado da minha madrinha preocupada com as artroses, de mim, das fotografias que me censuram

– Não tens juízo menino?

do que gostava de contar às pessoas e não sou capaz, eu para o branco não para os mestiços, quem perde tempo com mestiços

– Quer dinheiro você? (ANTUNES, 2007a, p. 164).

Neste trecho, as vozes narrativas se alternam, mais uma vez, de modo súbito, sem indicadores gráficos que auxiliem ao leitor sua percepção. Nota-se também o tom discriminatório com que o último dos narradores se refere aos mestiços, a despeito de sua história pessoal, marcada também por discriminação devida à sua sexualidade e que se insinua também de modo indicial e confessional, pela própria vítima: “adivinhem quem se instala a um canto a recortar as actrizes do jornal desejando ser como elas e a colá-las num caderno com o nome por baixo, quem espreita os operários a recolherem tapumes sem a esmola de um soslaio para mim e os mestiços cada vez mais próximos a rirem-se” (ANTUNES, 2007a, p. 167).

Por fim, na praia, um espaço intermédio, a personagem irrompe na narrativa mesmo depois de morta para testemunhar as falas igualmente discriminatórias dos agentes policiais: “– Um casal de borboletas repare nos adereços deles [...] – Não são melhores que os mestiços descansem” (ANTUNES, 2007a, p. 167). E mais uma vez se repete o trágico, associado ao alvorecer:

e *deu-me a impressão* que quase manhã, que manhã, essa claridade de radiografia que antecede a manhã, deu-me a impressão que um dos agentes

– Não há uma manta por aí para cobrir estes tontos?

deu-me a impressão que os operários a fitarem-me não com desejo de mim, não o soslaio que eu queria, uma espécie de repulsa, deu-me a impressão que me entornavam numa padiola, uma maca

– Saiu pesado este

enquanto a minha avó

– Não tens juízo menino

percorria o gato com a ponta dos dedos numa carícia sem fim. (ANTUNES, 2007a, p. 167-168, grifo nosso).

A descrição da cena, como uma “impressão” da vítima, repete o recurso ironicamente eufemístico de descrever uma situação violenta, em que não se quer acreditar. Enquanto o discurso policial, que se insinua branco e homofóbico, compara e desqualifica homossexuais e mestiços, à ambientação violenta do trato com os corpos na praia, entornados numa padiola, opõe-se o ambiente domiciliar, com a imagem da avó a acariciar o gato, mas ainda assim, estes espaços convergem em relação à não aceitação da condição homossexual. Em suma, é como se o fato de serem homossexuais fosse um motivo a mais para que seus corpos sofressem agressão física. Praticamente não se revela ao leitor nenhum tipo de diálogo efetivo entre as personagens. É como se a comunicação entre elas fosse impossibilitada pelas diferenças relativas às questões de sexualidade, raça e classe social. Processos trocados de inferiorização que facilmente resultam em violência.

4.5 A mãe do “Miúdo”, a irmã do “Hiena” e as figueiras bravas

Além do nome do romance ter sido retirado da Bíblia, mais especificamente do Evangelho de São Lucas, a figueira brava, ou sicômoro, é também um símbolo bíblico reiteradamente presente em *O meu nome é Legião*. No capítulo 19, versículo 4, também do *Evangelho de São Lucas*, conta-se a história de Zaqueu, um publicano que, na passagem de Jesus pela cidade de Jericó, na Judeia, sobe a uma figueira brava para vê-lo. Zaqueu, conforme consta nos dicionários de nomes e de nomes bíblicos, pode significar “puro”, “inocente”, “honesto”, contudo, na narrativa bíblica, refere-se, de fato, a um cobrador de impostos odiado pelos seus concidadãos. A figueira brava, por sua vez, é o nome dado a um tipo de figueira cujos frutos são de qualidade inferior, até mesmo imprópria para consumo. Em sua condição de vegetação silvestre, selvagem, a baforeira é, por si, uma árvore marginal, que produz maus frutos. Como indicam, por exemplo as palavras da mãe do Miúdo: “porque as figueiras bravas botõezinhos que nunca chegam a flores, vão secando nos galhos, de início rosados depois escuros depois nada e as figueiras eriçadas de espinhos” (ANTUNES, 2007a, p. 172).

No episódio bíblico de que se serve o autor para o título deste romance, os espíritos malignos, que habitavam o corpo do homem e que foram expulsos por Jesus, passam para os corpos de porcos. Algo que se faz presente nas palavras da mãe do

Miúdo: “sempre achei que criaturas como nós a protestarem no interior de leitões” (ANTUNES, 2007a, p. 179).

Em oposição às figueiras bravas, tem-se, “do outro lado do vazadouro [,] as oliveiras sempre nítidas, mesmo sem lua, nítidas, mesmo com chuva nítidas, se não às tocássemos podíamos tocar-lhes, se tentávamos tocar-lhes arredavam-se da gente”. (ANTUNES, 2007a, p. 187-188). Constituindo algo intocável para este “nós”, sujeito coletivo marginal, que se expressa pelas palavras da irmã do menor apelidado por Hiena, em decorrência de sua deformidade buco-facial, cabe ressaltar a importância simbólica da oliveira, na narrativa:

Árvore de uma riqueza simbólica muito grande: paz, fecundidade, purificação, força, vitória e recompensa. [...] Em todos os países europeus e orientais, reveste-se de significações semelhantes [...]. Nas tradições judias e cristãs, a oliveira é símbolo de paz [...] na idade Média, um símbolo do ouro e do amor. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 656-657).

Seguramente, pode-se dizer que todas as significações acima atribuídas à oliveira são ausentes na vida das personagens de *O meu nome é Legião*.

Do nono ao décimo primeiro capítulo, temos a narração conduzida por duas vozes femininas. A primeira narradora é a mãe do “Miúdo” e a segunda é a irmã do “Hiena”. Nestes dois capítulos, vê-se recrudescida a tensa relação entre brancos, negros e mestiços. A mãe do “Miúdo” refuta sua condição mestiça e vangloria-se de ser casada com um homem branco: “(o meu marido branco e inveje-me por isso também, não um doutor, não uma pessoa importante mas uma pessoa importante visto que branco, apetece-lhe o meu marido senhora?)” (ANTUNES, 2007a, p.173). Neste sentido, segundo Ana Paula Arnaut (2011c, p. 362):

É nesta outra variante de racismo que no romance se vai insinuando, a supremacia do branco continua a fazer-se sentir, na medida em que, situado num meio caminho entre raças – numa espécie de território que não se quer ocupar – o mestiço pode também sonhar parecer/sonhar ser branco e não negro.

O mestiço torna-se, portanto, a manifestação em pessoa das consequências do colonialismo subalterno, como elucida Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 28), “são corpos e encarnações e vivências e sobrevivências cotidianas ao longo de séculos, sustentadas por formas de reciprocidade entre o colonizador e o colonizado”. O embaralhamento das figuras de Próspero e Caliban insere um novo participante no jogo de tensões raciais, de uma “conformação identitária complexa, com traços de

colonizador e de colonizado” (SANTOS, 2003, p. 23). Neste sentido, afirma Ana Paula Arnaut (2011c, p. 361):

“Todavia, o que de curioso acontece é que vai ser pelo estabelecimento de um outro jogo de tensão racial—instituído em paralelo com este que acabamos de mencionar—que o barulho surdo(?) da(s) raça(s) mais se fará ouvir. E se assim ocorre é porque, agora, surge a hipótese de a dicotomia Prospero-Caliban, isto é, branco-mestiço/negro, ser reduplicada no âmbito das relações raciais entre os dois últimos (sem que, contudo, o branco deixe de encarnar a imagem de Prospero em relação aos dois “outros”). A figura de Prospero pode, pois, ser também reduplicada pelo mestiço, passando o negro a ser visto, por este, como o selvagem Caliban.

A mãe do “Miúdo”, assumindo o discurso do colonizador, não aceita o filho: “no interior do meu sangue no género dos cacos que me rasgavam, feriam, o mestiço feriu-me, o não meu filho feriu-me” (ANTUNES, 2007a, p. 182). o que constrói, numa linha freudiana de entendimento da criança, um contexto que contribui, junto a toda a realidade evidenciada pela ambientação do Bairro, para o seu comportamento violento. A personagem que rejeita o filho descreve o desejo de ter uma vida diferente, lembrando-se também de sua mãe:

“à entrada da casa a ver os cisnes, a chamar-me para o jantar e não gorda, palavra, bonita, você bonita mãe, mais bonita que eu, você magra, não um pau de virar tripas mas magra, havemos de ter potes chineses, um álbum de selos, lupas, o meu pai a demorar-se a encontrá-la e os olhos dela a mudarem, nas figueiras botõezinhos que chegarão a flores, não engelham antes, não secam [...] (ANTUNES, 2007a, p. 182).

Sonhos não se realizaram e não se realizam. Ao invés disso, ganha espaço narrativo a lembrança da competição entre mãe e filha sobre sua ascendência branca ou mestiça, que culmina no absurdo daquela culpar a filha e o marido por sua condição mestiça:

“escureci ao engordar e tornei-me mestiça como vocês que sina eu que nunca fui mestiça antes do teu, antes do teu pai, nunca fui mestiça antes de ti, se não tivesse perdido os retratos vias que eu branca como os brancos a sério, quase ruiva afianço-te, o cabelo castanho, os olhos até engravidar claros, verdes ou azuis e se tenho os olhos assim foi por tua culpa, larga-me, por culpa do teu pai (ANTUNES, 2007a, p. 183).

Na voz dessa mesma mãe, ecoam temas e situações já explorados em *O esplendor de Portugal*, como a persistência delirante de Isilda em prender-se a um próspero passado de colonizador: “empregados que não moravam conosco e eu odiaria

que morassem, moravam nas cubatas com seus panos do Congo” (ANTUNES, 2007a, p.184), ou ainda de Eunice, a mãe de Isilda: “(não tenho netos mestiços)” (ANTUNES, 2007a, p. 185). A impossibilidade de superação de um verdadeiro trauma identitário exprime, ao fim do nono capítulo, bem ao meio do romance, a linha de continuidade entre os romances em discussão sobre as figuras marginais e que constitui nossa epígrafe:

o que me diz respeito é a onda que nasce em África aumentando devagar
 (não preta, branca)
 até chegar à gente cobrindo-nos os pés, os tornozelos, o peito,
 trepando peito acima a ocultar-nos a cara e permanecendo que tempos
 parada sobre a gente como um lençol final. (ANTUNES, 2007a, p. 186).

A falta de um lugar de pertencimento remonta aos antepassados, num processo de exclusão que atravessa gerações: “são outras as vozes que oiço, finados de antes do meu nascimento num português de pretos porque somos pretos e não temos lugar que nos aceite salvo figueiras bravas e espinhos [...]” (ANTUNES, 2007a, p. 173). Neste movimento histórico de marginalização social, as personagens do romance chegam ao paroxismo de questionar sua própria existência: “[...] há alturas em que me interrogo se estou viva” (ANTUNES, 2007a, p. 174).

A irmã do Hiena descreve-se rodeada de personagens potencialmente excluídas, pertencentes a uma realidade em que “o destino dos pobres é perderem bocados até não sobejar senão fome” (ANTUNES, 2007a, p. 193). No capítulo em questão, em que brancos protestam: “Não pertences aqui” e a personagem se questiona: “(teremos alma nós pretos?)” (ANTUNES, 2007a, p. 190, entre parênteses no original), num espaço negro e periférico, rodeiam-na um irmão deficiente, um pai amputado e suicida, um marido doente crônico, em que a imagem do pântano, sempre a persegui-la, reforça características de estagnação e insolubilidade, no grande malogro de uma situação social a que parecem estar condenados e cuja descrição continua a apresentar ecos do texto bíblico, com o qual o autor dialoga:

por quanto tempo vão continuar no Bairro a matar-nos vocês, troncos cobertos de parasitas, lagartas que iam estragando os ramos, ao chegar à idade da escola já não havia escola, havia parte do edifício e no recreio ervas, ensinar o quê a mestiços se não aprendem nada salvo a roubar os brancos e portanto a polícia que remédio nas figueiras bravas, botõezinhos que não chegam a frutos, desfazem-se num pozito cinzento, as velhas para mim

Não o comas

dado que provocam doenças nas mulheres e a matriz lhes cai, as crianças viram demónios [como os porcos] à noite a galoparem sem descanso nos caminhos de Sintra [...] (ANTUNES, 2007a, p. 214-215).

A personagem apresenta-nos ainda a força ancestral da avó, nascida na África, que “caminhava como se fizesse parte do chão ou fosse um prolongamento dele” (ANTUNES, 2007a, p. 217), e que nem por isso tivera um fim mais afortunado, sendo deixada num terreno baldio, como era de costume no Bairro. A personagem da avó estabelece um contraponto com o próprio Hiena, por sua juventude e distância em relação à ancestralidade daquela, mas ambos tem seu fim diante dos olhos da presente narradora que, conforme lembra Pedro Mexia (2011, p. 397), parece existir para “além do texto” em decorrência das palavras que encerram o capítulo: “e neste ponto despeço-me, talvez volte noutro livro não sei” (ANTUNES, 2007a, p. 222).

4.6 O “marido” da irmã do Hiena:

A marginalidade da velhice, a redundância daqueles que são marcados pela falta de saúde e pela condição de reformados, ganha novamente destaque por meio da voz do “marido” da irmã do Hiena, logo no início do décimo segundo capítulo, que expõe também uma das falas mais racistas do romance e que novamente resgata temas e aspectos discursivos de *O esplendor de Portugal*:

Claro que é mestiça e portanto, má rês, apontem-me um preto como deve ser, trabalhador, honesto e por mais que se esforcem não encontram nem um, conheci-os de ginjeira em África e aqui, em África até que a revolução os tornou donos do que nós fizemos e eles destruíram num instante matando-se uns aos outros e aqui para onde nos acompanharam nos barcos a guinchar-nos de volta

Senhor

tão maltrapilhos como dantes e lambendo-nos as mãos numa esperança de dono visto precisarem que tomem conta deles para não morrerem de fome a mastigarem raízes e catarem piolhos à entrada das cubatas de modo que cá os temos a norte de Lisboa enchendo as quintas abandonadas onde restos de palacetes de fidalgos que ninguém sabe quem foram e tijolos e zínco e os pretos lá dentro com uns cabritos, uns patos, vielas nascidas da acumulação de barracas, no meio das barracas faias que persistem conforme persistem manjedouras de estábulo num muro e velhas acoradas continuando a catar-se, não já

Senhor

a acenderem fogueirinhas com sobras de mobília enquanto os netos em bando na amadora com manias de branco vestidos como uma caricatura de nós que ninguém de bom senso se atreveria a usar a menos que pretendesse ser tomado por um louco ou um chulo [...] (ANTUNES, 2007a, p. 223-224).

A longa, mas necessária citação acima, articula uma digressão racista com a descrição de uma cena, obtendo-se como resultado o delineamento da perspectiva e da *pessoa* que narra o capítulo em questão, bem como reforça, nas circunvoluções espiraladas da escrita antuniana, o espaço que, apesar de marginal, ocupa o centro da narrativa. Reitera-se também o encontro de diferentes condições marginais, resultantes de “um vasto número de violações aos mais elementares direitos de igualdade entre o Homem” (ARNAUT, 2011c, p. 355): a velhice, a pobreza, a mestiçagem e a doença unem-se enquanto aquilo que resta de trajetórias falhadas em cenários precariamente construídos a partir da urgência e dos restos. A personagem em questão, velha e explorada naquilo que, dentro do específico temporal deste romance, podemos chamar de o presente da narrativa, revela um cruel comportamento anterior com a primeira esposa, já falecida. Insinua-se, assim, uma certa moralidade de causa e consequência que persegue as personagens, de modo que, seja sofrendo os mesmos males causados anteriormente a outrem, seja reproduzindo padrões de comportamento, a experiência e o vivido se sobrepõem a elas:

[...] os anos acumularam-se com a sua inércia injusta enquanto me perguntava
 Porquê velho?
 Porquê tão velho eu?
 Quem me tornou tão velho?
 à medida que pedaços do que fui se afastavam de mim [...] (ANTUNES, 2007a, p. 225).

Dentre os “pedaços” acima mencionados, o desejo sexual intermitente, quase um tabu quando associado aos idosos e aos doentes, é tratado de modo metafórico: “eu quase um ferro vertical no apoio metálico, acho que eu um ferro vertical no apoio metálico, quase cinquenta anos, quarenta, trinta e sete e a estearina a transbordar do pires” (ANTUNES, 2007a, p. 225). A situação de exclusão e marginalização da pessoa idosa, seu silêncio, suas mágoas e saudades, apresentam-se de modo frequente e intenso neste romance, para nos restringirmos apenas ao *corpus* ora estudado. Reiteramos o quanto, na diluição de fronteiras entre as instâncias narrativas, a experiência de vida do autor António Lobo Antunes contribui para que haja tal recorrência temática. Algo que se alia ao registro metalinguístico, em que o narrador (ou o autor?) compartilha dúvidas

com o leitor, no seu processo de escrita: “(não acinzentou-se, uma palavra que não encontro e talvez descubra mais tarde, entristeceu também não, se tiver vagar penso nisso, o que não falta são verbos)” (ANTUNES, 2007a, p. 224, entre parênteses no original); uma aparente confissão sobre a construção de personagem: “não são as pessoas inteiras que me interessam, são bocados” (ANTUNES, 2007a, p. 229); ou ainda, num outro uso dos parênteses, um assumido lamento sobre a história que se escreve: “(este relato contraria-me, dava sei lá o quê para que me encarregassem de uma história diferente)” (ANTUNES, 2007a, p. 255, entre parênteses no original). E são a partir da junção destes “bocados”, distribuídos entre os capítulos de diferentes vozes narrativas que o romance se (re)constrói mediante a participação ativa de quem o lê.

4.7 O dono do armazém

Nos capítulos 12 e 13, entre objetos, seus sons e seus silêncios, igualmente torturantes, vive o dono do armazém, “cercado de inimigos ecos cícios a crueldade de um pingo” (ANTUNES, 2007a, p. 242). Nódos, manchas, líquenes, humores, ferrugens e outros fluidos e resíduos, fazem parte da textura que imprime uma qualidade orgânica, insalubre e abandonada ao romance, protagonizado, enfim, apenas pelo tempo “que nos enegrece a todos, *bibelots* esperanças terrinas até nos transformar em cinza” (ANTUNES, 2007a, p. 265). O homem que denuncia os menores sofre, como a quase totalidade dos narradores deste romance, com o processo de envelhecimento, com as lembranças da infância, nomeadamente dos pais, neste caso também da madrasta e do irmão, com a proximidade da morte e com a solidão. Estas características, típicas da condição *outsider*, estendem-se mesmo a personagens apenas brevemente mencionadas, como a tia deste, que vivia “num rés-do-chão húmido a escapar-se da gente como um bicho” (ANTUNES, 2007a, p. 255).

No parágrafo em que trata desta tia, é possível ler uma das metáforas de maior alcance filosófico do romance, a de uma “espessura que anuncia ausências” (ANTUNES, 2007a, p. 256), ao referir-se ao túmulo e, por extensão, à morte. O aspecto antinômico desta proposição, no entanto, tem o potencial alcance semântico de sintetizar a solidão e o abandono, transversais a um romance em que uma personagem declara: “éramos parte das nódos, a crueldade de um pingo em qual torneira digam-me, todas as casas se parecem a começar pela minha” (ANTUNES, 2007a, p. 256). E entre

mais declarações racistas, o dono do armazém descreve a traição da madrasta com um homem negro e também a perseguição e morte dos meninos que covardemente denunciou à Polícia.

4.8 Um dos menores e sua mãe morta

Somente no décimo quinto capítulo do romance, a voz narrativa é tomada por um dos menores do Bairro. Depois de um início em que descreve o *modus operandi* do bando, o menor, que não é possível identificar qual é, conta a história de sua irmã, aleijada em decorrência de uma picada de cobra. Esta irmã, exemplo claro de pessoa que sofre com seu estigma, acaba sendo morta pelo menor, com o consentimento da mãe, que se sentia, assim como ele, ameaçada pelo ódio da irmã. Num contexto em que a violência é algo cotidiano, segundo Ana Paula Arnaut (2012, p. 143, nota de rodapé), este ato significa “apesar de tudo, um estranho gesto de proteção familiar”. Nessa passagem, dois signos bíblicos são novamente mencionados: “por medo das *cobras*, a *maçã* não descia a garganta” (ANTUNES, 2007a, p. 283, grifo nosso), símbolos da traição e de um saber que se apresenta amargo, maldito.

Só neste capítulo também, chega ao conhecimento do leitor os abusos sexuais sofridos pelo menor num ambiente educacional, sob a guarda de um vigilante. O menino é violentado por símbolos de poder e autoridade: um doutor e um ministro. Seu comportamento violento funda-se, portanto, numa história pessoal, igualmente marcada pela violência. Em suas palavras: “de maneira que devia matar toda a gente porque toda a gente me mente” (ANTUNES, 2007a, p. 291).

Na invasão ao Bairro, realizada pelos policiais, entre tiros e incêndios, a mãe deste menor é morta, e sua morte, metaforicamente narrada: “eu a assistir das faias a contar mais uma garrafa de petróleo, mais um pneu a arder e um ou dois frangos a espantarem-se cegos, vi a minha mãe galgando o que fora um muro sob os moscardos de julho e a desistir, uma das pernas continuou depois do corpo cá em baixo” (ANTUNES, 2007a, p. 293). Na continuidade da descrição sobre a morte da mãe, num ponto em que descreve a ligação identitária entre eles e o Bairro, a voz narrativa passa subitamente para a mãe, sem indicadores gráficos que facilitem a percepção desta transição:

e atrás dos olhos chuva ou seja fios que desciam de maneira que não me vi a cobrir a perna da minha mãe com a saia, a corrigir-lhe a bochecha, a penteá-la, depois do falecimento do meu pai a minha mãe a espreitar os corvos sem espreitar fosse o que fosse porque o Bairro lhe acabava nos limites do corpo, para além da pele não existe nada e o que existe no interior da pele não me rala, não sou fora de mim e o que sou em mim não o sinto, não senti os meus filhos, cresceram-me no sangue sem me pertencerem, foram-se embora, adeus, a minha filha primeiro, quase branca (ANTUNES, 2007a, p. 294).

A partir desta transição narrativa, a mãe, encontrada morta pelo menor, narra a condição existencial dos moradores do Bairro. Como ocorre em outras partes do romance, a personagem, agora narradora, realiza um remonte geracional, tratando de problemas e de lacunas do passado, quase sempre relacionados ao pai ou à mãe. Ao falar de sua mãe, diz:

talvez também ela sorrisse como fazem os brancos nas suas conversas de brancos a darem nomes a emoções e coisas, cadeira, tristeza, copo, fome, a minha mãe igualmente sozinha e ignorando que sozinha por não conhecer o que significa, somos pretos, vivemos como os coelhos e as toupeiras, fugimos de quem se chega à gente, temos medo (ANTUNES, 2007a, p. 296).

O entendimento do mundo, segundo este relato, restringe-se ao plano da subsistência. A capacidade de abstração e nomação pertence somente aos brancos. Da já várias vezes mencionada comparação entre humanos e animais, emergem o embrutecimento e o pragmatismo da sobrevivência, que recusam também o discurso religioso dos brancos, considerando Deus, amor e bondade como: “um barulho de palavras desprovida de nexos, o que possui nexos são os utensílios ou os bichos sem necessidade que os digamos, não digo garfos, uso-os, não digo galinhas, degolo-as e chamar-lhes garfos ou galinhas não altera o que faço” (ANTUNES, 2007a, p. 296). Há, portanto, um descredito da fé, “visto que para os brancos o Amor e a Bondade existem para negociar com Deus, quer dizer, pintam-se de Amor e Bondade como os ciganos pintam as mulas com graxa a enganar os feirantes e calculo que Deus Acredita” (ANTUNES, 2007a, p. 298). Revelando o peso da tradição religiosa, como podemos ver no estudo de Ana Paula Arnaut (2012), multiplicam-se os exemplos, na obra de António Lobo Antunes, da tensa relação com Deus, que compõem também um conjunto de símbolos de abandono³⁶. Suas personagens questionam Sua existência, duvidam de sua

³⁶ Neste sentido, a presença de Cristos e crucifixos, quebrados ou não, constituem exemplos “ilustrativos de dilaceramentos interiores do inferno da dor e do vazio das *almas*” ARNAUT, 2012, p. 175, grifo da autora).

própria fé e o sentido de Deus é marcado também pela ambivalência, quase sempre destacando sua ausência ou até mesmo uma ameaça: “duvidando-se ou não da existência divina, Deus é uma entidade terrível, castigadora e vingativa” (ARNAUT, 2012, p. 182). Voltando à questão racial, em relação à ausência e à maldade atribuídas ao divino, já ecoam aqui, as palavras da autora sobre o romance *Comissão das lágrimas* (2011):

No mundo a preto e branco das *almas penadas* antunianas, todos podem ser vítimas, é certo, da vingança e da maldade divinas. [...] Contudo, parece-nos que a constatação da cor branca de Deus permite verificar o maior desprezo a que os negros estão sujeitos (legitimando, pela religião, a sua inferioridade) e expor a colonização cultural que lhes foi imposta. (ARNAUT, 2012, p. 184).

O abandono se torna mais evidente devido à opção narrativa de dar voz a uma personagem morta, mais precisamente a mãe do menor que narrava sua história, algo que também tem forte efeito dramático, contribuindo para a linha ascendente de violência e morte no romance.

4.9 A mestiça e os homens brancos

No décimo sexto capítulo, destinado à órfã mestiça que nascera em África, casada com um branco e empregada de uma loja entre Chelas e Marvila, desenvolve-se, com uma complexidade ímpar, o entrelaçamento de coordenadas espaço-temporais em vários sentidos, similares a *O esplendor de Portugal*. A memória é falha nos relatos, muitas vezes feita de indagações que orbitam a dimensão do trauma: “nasci em África e não me lembro de África, lembro-me de um homem comigo ao colo a correr [...] embrulhada num cobertor, à volta da gente a suspeita que gritos, não sei que no meio da rua a arder” (ANTUNES, 2007a, p. 302). Vários dos motivos literários presentes em *O esplendor de Portugal* retornam neste capítulo: os conflitos em Angola, cubatas, a aldeia de leprosos, a imagem do pai, oculto pelas folhas do jornal, a paisagem dividida entre algodão e girassóis, a hiena, a sanzala e as vozes dos mortos sob a terra, “os finados que nos incomodam sob a terra a ziguezaguearem pedidos” (ANTUNES, 2007a, p.317) e o motivo do relógio, que naquele romance era visto como “o coação da casa”, retorna em *O meu nome é Legião* numa atualização da questão identitária em relação às ex-colônias: “se pertencesse a este sítio não ligava e acho que pertença a este sítio porque em África milhares de relógios sepultados que atropelam o tempo puxando as

horas com força” (ANTUNES, 2007a, p. 304). Nos dois romances também, diferentes espécies de pássaros compõem a ambientação, sendo que neste último aparecem estilhaçados, remendados, incompletos e incapazes de voar. Condizentes com o falhanço identitário vivido pela personagem: “enquanto eu agarrada nos cactos a pensar o que era eu não sou, o que era eu tornou-se outra e não percebo que outra” (ANTUNES, 2007a, p. 308).

O casamento com Gusmão, na verdade um policial escolhido para obter maiores informações sobre os menores, só se torna claro a partir da leitura do capítulo seguinte. Este policial, personagem que narra os primeiros três capítulos e o décimo sétimo, também sofre com a ausência do pai e tenta esconder aquilo que do passado lhe causa sofrimentos por baixo de grãos de poeira. Sofre de uma profunda necessidade de amor que, no entanto, não modifica seu posicionamento racista: “uma presença mesmo sendo mestiça que eu pudesse chamar em segredo e tomasse conta de mim quando espio para dentro e renuncio às palavras como tantas vezes sucede” (ANTUNES, 2007a, p. 330). Esta personagem, infiltrada no Bairro sob ordem de seus superiores, não alcança seus objetivos, porque passa a desenvolver algum nível de afetividade pela mestiça. Na já mencionada recusa em expor fragilidades emocionais, transfere a responsabilidade para as condições em que o Bairro se apresenta: “(que Polícia consegue informações precisas neste rodopio de desgraça, mais barracas, mais cabanas, mais becos, mais galinhas ferozes e mais cães moribundos)” (ANTUNES, 2007a, p. 331, entre parênteses no original). Ao mesmo tempo em que tenta equacionar seu racismo impregnado com a carência que sente em relação à mestiça. De uma enunciação hesitante, lemos:

(uma preta, não escrevas)
em que eu
(preciso de escrever, não posso deixar de escrever, acho-me grato
mesmo que seja uma mestiça percebem, mesmo que seja uma pobre,
não liguem ao que digo, exageros, mentiras)
quase bem, quase sem remorsos, quase
(a poeira que apague as páginas se lhe der na gana)
com ela, eu no passeio sob o estalar das palmeiras
X) vendo-a levar os baldes e a garrafa de sabão para a cave, vendo-a
voltar da cave, eu que tinha medo de a perder
(graças a Deus não perdi)
vendo-a sorrir
(os pretos não sorriem)
acenar-me olá
(não acenam)
prestes a pegar-me no braço
(não pegam)
e desejando que me pegasse no braço, pega-me no braço, vendo-a

Z) caminhar comigo para o Bairro sem sorrir, sem acenar olá, sem me pagar no braço (porque não me pegaste no braço?) (ANTUNES, 2007a, p.335, entre parênteses no original).

No décimo oitavo capítulo, o policial que participou da execução e do incêndio que destruiu o Bairro, narra seus problemas com a ex-esposa. A percepção de um falso lar mescla-se com a descrição da invasão ao Bairro e o incêndio que o esvazia. A desilusão com a esposa, a morte da telefonista e o encontro com uma prima, fazem da solidão pessoal um contraponto à paisagem destruída do Bairro incendiado. A felicidade das coisas simples parece-lhe impossível, como geralmente se dá com os *outsiders*: “a felicidade é procurarmos um filme no jornal, jogarmos cartas ao domingo, dar-te a mão no automóvel”. (ANTUNES, 2007a, p. 350). E, no penúltimo capítulo, a crise de identidade se generaliza num desabafo de fundo filosófico existencialista: “engraçado como nos tornámos distantes, quem fomos não existe e quem existe está morto” (ANTUNES, 2007a, p. 349). Todavia, é importante entender que a condição de exclusão ou de crise de identidade sofrida pelas personagens brancas e nativas da ex-metrópole, não constitui a mesma “subclasse” a que são pertencentes os moradores do Bairro. Segundo Bauman (2013, p. 10):

A condição da “subclasse”, [...] é a de “emigrados internos”, ou “imigrantes ilegais”, “estranhos de dentro” – destituídos dos direitos do que gozam os membros reconhecidos e aprovados da sociedade; em suma, um corpo estranho que não se conta entre as partes “naturais” e indispensáveis do organismo social. Algo não diferente de um tumor cancerígeno, cujo tratamento mais sensato é a extirpação, ou pelo menos o confinamento e/ou a remissão forçados, induzidos e planejados. (BAUMAN, 2013, p. 10).

Extirpadas ou confinadas, crianças e jovens “estranhos de dentro”, estas personagens não significarão o fim uma situação social que, segundo vimos, constitui um horizonte temático que transgride limites canônicos e que, no universo romanesco antuniano, ganha voz e visibilidade entre outras figuras marginalizadas.

4.10 Os menores e o “silêncio do mundo”

No livro *Os romances de António Lobo Antunes* (2002), Maria Alzira Seixo intitulou o capítulo dedicado ao romance *O Esplendor de Portugal*, de “O silêncio da terra”. Num movimento de dilatação da ideia de silêncio, que articula o silenciamento de vozes marginais com a recorrente indiferença frente aos problemas sociais contemporâneos nos meios urbanos, destacamos aqui a noção expressa no romance de um “silêncio do mundo”.

No último capítulo, em períodos curtos, fala a voz de um dos menores. Alternam-se, neste capítulo, as cenas de um julgamento com as de um assalto a um minimercado. A violência coloca-se como algo cotidiano, corriqueiro até, como arrancar o aparelho de um estudante a canivete e descartá-lo em seguida. Brutalidade diretamente ligada a uma forma diversa de perceber a dor e uma maneira eufemística de narrar a violência: “Os guardas usavam tubos de borracha. Uma costela minha estalou. O rim estalou também porque senti a urina. [...] Aos guardas custou-lhes manterem-me de pé dado que os joelhos falhavam e me faltava uma parte da espinha”. (ANTUNES, 2007a, p. 362). A violência se converte em condição de entendimento de si e do mundo, a ponto de a dor ser sinal de existência, como na afirmação do Hiena: “ao fim de uma semana já punha as mãos nos bolsos. A costela e o rim desapareceram. Só tenho físico quando estou doente” (ANTUNES, 2007a, p. 364).

Mesmo em processos de reintegração social, o estigma se faz presente: “na oficina do carpinteiro puseram-me no torno. Longe das plainas e das serras. O mestre disse para evitar tentações que tens uma história que nunca mais acaba.” (ANTUNES, 2007a, p. 366). A reintegração social também fracassa, uma vez que é imposta de maneira igualmente violenta. A lembrança da velha que lhe levava ao colo e que ele busca, cavando a terra com as mãos e encontrando somente um sapato e alguns ossos, intensifica a precariedade existencial a que estes menores estão submetidos.

Num jogo linguístico referente ao ambiente escolar, a distinção entre fonemas, ironicamente se alterna com lembranças e reflexões, enquanto um processo de alfabetização se confunde com a narração de abusos sexuais sofridos pelos menores na instituição de ressocialização a que ficara entregue o narrador, bem como sua fuga após o assassinato do vigilante. Tal ambientação escolar, através de um ditado, questiona e denuncia as formas de atuação das instituições disciplinares na recuperação e inserção social dos menores marginalizados. Conforme se constata no seguinte excerto:

O mestiço de treze anos e enfezado para a idade vírgula. Mal nutrido vírgula. Magrinho vírgula. Que prosa esta. Que prosa esta sou eu não é o ditado. Capaz de se dirigir a um sapato e a ossos anónimos na falta de mãe vírgula. Sapatos e ossos que julgava haverem pertencido. Vírgula. Perdão. Sem vírgula. Risquem a vírgula embora não goste de riscos nos cadernos. Vou recomeçar. Atenção. Que cuidava haverem pertencido. Essa parte já está. Haverem pertencido a uma velha que lhe dizia menino vírgula. (ANTUNES, 2007a, p. 374).

Os já mencionados limites entre narrador e autor empírico se confundem e o ditado, iniciado pelo professor, passa a fazer parte do relato do menor e até mesmo do compartilhamento que faz o escritor sobre a escrita romanesca, em que o fluxo de consciência se encontra com a metaficção historiográfica, juntamente com a provocativa referência ao trabalho da crítica literária:

[...] nada é como desejamos na vida e eu que o diga, chegou ao Bairro quando o fulgor e tal se dissipava na hórrida lentidão dos elementos e o firmamento não negro, alaranjado, anil, o que lhes apetecer, é-me igual, só me interessa despachar esta gaita o mais depressa que a caneta é capaz, não me preocupa a cor nem tão pouco faço tenções de me deter no parque de campismo, nas figueiras bravas, nas cabanas, entrego o assunto a quem falou antes de mim ou àqueles que porventura vierem depois uma vez que há sempre quem venha depois corrigir o que dissemos mostrando nossos raciocínios esquemáticos e as nossas sensações absurdas. (ANTUNES, 2007a, p. 376).

Após os vários relatos que compõem o romance, seu final refere-se, primordialmente, ao término de sua escritura. Toda a situação narrada pelo “*magma textual* das várias vozes narrativas” (VIEIRA, 2011, p. 383, grifo nosso), no entanto, parece sugerir sua continuidade, a despeito do Bairro ter sido incendiado. Na antepenúltima página de um romance cuja epígrafe são versículos do *Evangelho de Lucas* e em que apontamos algum nível de intertextualidade com o texto bíblico, encontramos um desabafo revoltado contra Deus e seu silêncio, desdobrado em “muitas vozes [que] povoam o silêncio da comunicação” (VIEIRA, 2011, p. 383) e que, reiteramos, parece emergir de um solitário momento de escrita. Do narrador? Do autor? Da personagem? Desnecessária distinção ao tratarmos desde romance de António Lobo Antunes:

(o silêncio de que o mundo é feito a esta hora meu Deus, meu Deus entre vírgulas, deveria pô-lo entre parênteses para sempre e não me atrevo, entre vírgulas na insensata ilusão das vírgulas crescerem mais que garras incomodando-O, torturando-O, obrigando-O a arredar-se de mim e a deixar-me em paz o silêncio de que o mundo é feito a esta

hora que não faço ideia qual seja, vinte e duas, vinte e quatro, zero três, que se foda, nem um zumbido na rua, uma folhinha que se desprenda em crepitações suavíssimas, o inaudível murmúrio dos defuntos que se afasta de nós) (ANTUNES, 2007a, p. 378, entre parênteses no original, grifo nosso).

Os cenários e as situações, constitutivos das narrativas ora estudadas, expõem um retrato ficcional de três momentos históricos que apresentam tipos diferentes, ainda que conectados, de uma espécie de “baixa colateral da globalização voltada para o lucro, descoordenada e descontrolada” (BAUMAN, 2013, p. 11). Se considerarmos as colônias portuguesas em África como participantes deste processo de globalização iniciado já com as navegações ultramarinas, muitas das personagens de António Lobo Antunes podem ser pensadas como potenciais baixas colaterais da guerra colonial, nomeadamente os jovens marginais de *O Meu nome é legião* cronologicamente mais distantes em relação à guerra. Especificamente sobre estes últimos, e a atualidade do *cronotopo* em que aparecem, inserem-se em:

Um permanente estado de alerta: perigos que se proclamam à espreita na próxima esquina, vazando e gotejando de campos terroristas disfarçados em escolas e congregações religiosas islâmicas em *banlieues* habitados por imigrantes, em ruas perigosas infestadas de membros da subclasse, nos “distritos perigosos” contaminados pela violência, nas áreas “proibidas” das grandes cidades: há também pedófilos agressivos, gangues juvenis sedentas de sangue, vagabundos e espreitadores. São muitas as razões do medo. (BAUMAN, 2013, p. 76).

Enquanto pertencentes a este contexto de “permanente estado de alerta” em que imperam a violência e o medo, bem como pelo ano de sua publicação, pode-se considerar o romance *O Meu nome é legião* como pertencente ao “código de grupo” de uma literatura hipercontemporânea. Termo com que julga possível se referir à uma produção literária realizada a partir do ano 2000, esclarece Ana Paula Arnaut (2019, p. 12):

Mais do que um Neo-modernismo, ou um Post-Post-Modernismo, a noção de Hipercontemporâneo parece-nos corresponder a uma verdadeira mutação, que nos permite ter uma visão, fictícia, mas talvez mais real do que a verdadeira, do que será o Homem e seu mundo nas décadas vindouras. (BINET; ARNAUT, 2019, p. 11).

O entendimento desta “mutação” articula-se, na produção literária do autor em questão, com uma noção de responsabilidade social da literatura: “[...] nunca estive

nestes bairros e nunca conheci estes miúdos. O problema é que não pertencem a parte alguma, nasceram cá mas não ganharam Portugal e os pais perderam África” (SILVA, 2008, p. 584). Sua ficção constrói suas bases valendo-se de questões reais, sejam aquelas efetivamente vividas por ele ou não, e que, por mais violentas, cruéis, tecnológicas e virtuais que possam vir a ser, demandarão uma poética capaz de lhes fazer jus e um instrumental de análise ousado que possa elucidar sua estrutura e seu funcionamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Miguel Real (2012, p. 145) afirma que “ninguém escreve ou escreveu como António Lobo Antunes”. Segundo Real (2012), a singularidade de escrita antuniana, entre outros aspectos, é trazer, ao mesmo tempo, um anseio de subversão e de reconstituição da história. Ainda que, entre vários autores, mencione apenas o romance *As naus* (1988), no capítulo que dedica ao romance histórico. Seguimos pelo mesmo caminho ao defendermos aqui a hipótese de uma forte historicidade, transversal à obra de António Lobo Antunes, pelos elementos de que se constitui sua ficção, o que nos faz vislumbrar uma diacronia do pós-guerra colonial, em que dá voz a “universos agônicos povoados por personagens estilhaçadas” (ARNAUT, 2012, p. 251), que o presente trabalho relaciona aos vagabundos, *outsiders* e outras figuras marginais.

Se é possível destacar o olhar atento de António Lobo Antunes sobre a realidade, da mesma forma, podemos, igualmente, debruçar-nos sobre sua escrita em sua relação com a história da literatura mundial e, mais especificamente, com a história da literatura portuguesa. Pode-se constatar, por exemplo, a forma como ocorre uma reverberação ainda forte de questões existentes ao longo do século XX e que se referiam ao desejo de “acordarem um país inteiro para a sua própria realidade nacional”. (MENDONÇA, 1966, p. 19). Da mesma forma, pode-se constatar que tendências apontadas por Fernando Mendonça na década de 1960 são características recorrentes no romance português contemporâneo e, obviamente, atribuíveis ao presente *corpus*: “Cada vez mais também se acentuará o fenômeno novelístico dos tempos modernos: a intriga não é o mais importante – importantes são as personagens e os seus ‘acontecimentos’. [...] A literatura deixou de ser, em grande parte, uma evasão para se tornar consciência”. (MENDONÇA, 1966, p. 19).

A primazia de estados emocionais, relatos de memória e a exploração da escrita romanesca, em relação à diegese que se constituem com absoluta densidade, revelando, principalmente, contextos históricos e situações sociais, é traço marcante na obra de Lobo Antunes. Assim, por exemplo, verificam-se na sua escrita, e, obviamente, num contexto literário totalmente diverso, tanto o romance psicológico, “a descoberta das suas mais recônditas manifestações, nos mais ignorados recantos da alma” (MENDONÇA, 1966, p. 37) tão importante para o *presencismo*, quanto o desejo de denunciar as injustiças sociais, tão fundamental ao *neo-realismo*. Evidentemente, as reverberações e influências destas escolas literárias estarão presentes em muito da

literatura posterior, no entanto, a espinha dorsal essencialmente lírica que Fernando Mendonça atribui à literatura portuguesa encontrará em Lobo Antunes uma feição específica em que a chamada narrativa poética vai vicejar intensamente.

A compreensão dos “*outsiders*, vagabundos e outras figuras marginais”, enquanto uma legião que tem sua origem, no recorte específico do horizonte do presente *corpus*, com o fim do império português em África, transcende, em António Lobo Antunes, a noção de personagem para alcançar, em consonância com Zérafra (2010), a noção de *pessoa*, termo que sintetiza uma percepção do real, conectada com uma leitura da condição humana.

Assim, mais do que as personagens em si mesmas, em uma suposta função dentro da narrativa, em António Lobo Antunes, sua presença se valoriza e se dilata na evidenciação de uma totalidade construída por um autor cuja obra corrobora as palavras de Zérafra sobre a condição do própria escrita romanesca: “nunca é neutra diante do problema de nossa existência sobre a terra” (Zérafra, 2010, p. 11). Quanto ao romance e sua relação com o real, também já afirmava Zérafra (1974, p. 159): “Só em aparência a maioria das grandes obras romanescas contemporâneas estão isoladas do mundo real por sua tecnicidade, que o escritor voluntariamente torna visível”. A visibilidade das estratégias narrativas, a evidenciação da escrita e até dos dilemas enfrentados pelo autor, são, gradativamente, mais explicitados a cada romance de nosso *corpus*.

Recorrentemente, suas personagens são apresentadas por meio de uma descrição, de uma imagem, de um enunciado difuso, enriquecidos mediante o modo iterativo com que compõem a tessitura narrativa, mas o resultado de colocar em evidência injustiças, crueldades, estados de solidão e abandono, marcados pelo estigma da irreversibilidade, constitui, a nosso ver, uma das principais linhas de força do universo temático antuniano. A *pessoa* que se expressa nos romances percorre diversas instâncias do romanesco, em uma trajetória que se inicia nas experiências vividas pelo autor, atravessando e colocando em questão, pelas linhas da ficção, contextos históricos recentes, revelando, em suas personagens, e em sua escrita, os efeitos do tempo. Neste sentido, citando Stuart Hall, Ana Paula Arnaut (2016, p.21-22) afirma:

[...] assim, acompanhando o ritmo cada vez mais frenético dos tempos coevos e as conseqüentes dispersões vivenciais, numa linha de prolongamento, sublinhe-se, da prática estética do Modernismo, as personagens surgem cada vez mais afastadas de uma concepção positivista, iluminista, isto é, de “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação”,

um indivíduo “cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da [sua] existência’.

Essa transformação do indivíduo, do sujeito e da personagem acompanha as mudanças ao longo do tempo e o processo de maturação de sua escrita, nunca dissociada de seus principais temas – a guerra, a falta de amor, a incomunicabilidade, a solidão – e, a segunda, ao olhar atento que dedica aos contextos que lhe servem de tema. Este processo, contudo, não é isento de grande complexidade:

penso pois, que o que mudou na obra de António Lobo Antunes foi a possibilidade de concretização actual de uma intensíssima capacidade controlada de escrita que dá conta de descontrolos, tangencialidades, marginalidades e criminalidades várias, de uma arguta capacidade analítica dos diversos e por vezes inesperados níveis de responsabilidade e de alienação na intervenção cívica e cultural, da execução de uma cuidada planificação romanesca que regulariza as manifestações discursivas na sua capacidade expressiva, sem as reduzir à simetria das correspondências unívocas ou das alternâncias binárias. (SEIXO, 2011, p. 223).

No presente trabalho, destacamos, primeiramente a dimensão discursiva que emerge de seus romances. Aliada à noção de *pessoa*, o que se verifica é um discurso que pede uma revisão da história a partir de perspectivas várias, sem vitimizações e denúncias objetivas, mas que abre espaço, direta ou indiretamente, para as margens, no seu sentido mais amplo possível. É como se os olhos impressionados com a viagem às terras do ultramar, que separaram o autor de sua família, nos anos finais da guerra, se desdobrassem, ao longo de sua grande viagem literária, em outras questões. Há, reiteramos, uma “consciência política da vida” que impossibilita uma escrita neutra face à condição humana. Como diz Duarte Faria (2011, p. 13) sobre um dos motivos mais significativos na obra do autor, “O mar e a simplicidade são um passado excessivamente remoto para quem já mergulhou nos fundos sombrios da existência social”.

Segundo as palavras de Eduardo Lourenço, num encontro com o autor em um colóquio, na Universidade de Évora, e registradas por Alexandra Lucas Coelho: “Ele vai ser o narrador da realidade submersa, como se mergulhasse numa espécie de aquário e trouxesse à superfície os peixes mais brilhantes” (COELHO, 2011, p. 258). Ironicamente, os peixes mais brilhantes desta história revista são suas personagens marcadas pela marginalidade, pela redundância, pela estigmatização e discriminação, em uma estrutura de identificações voláteis e flutuantes. Muitas figuras marginais

flutuam realmente, como dejetos retidos em vegetação ciliar em leito de rio da história contemporânea de Portugal. A literatura de António Lobo Antunes segue viva, em construção, na sua invenção reveladora. Ainda no mesmo colóquio, Eduardo Lourenço afirmava:

Se as gerações futuras quiserem saber que país é este podem ler os livros de Lobo Antunes. Não apenas porque nos fazem ver a vida como um combate feroz, sem fim, sem saída, mas porque nos fazem ver tudo o que não veríamos se sua obra não existisse.” Incluindo a mistura entre razão e loucura: “Na literatura em português só dois autores desceram a esta profundidade. (O brasileiro) Machado de Assis e Lobo Antunes. Razão e irrazão, sol e treva, esse é o mundo de António Lobo Antunes, e o mapa da realidade contemporânea que possuímos. (COELHO, 2011, p. 257).

Reside nesta possibilidade de fazer “ver tudo o que não veríamos se sua obra não existisse” a essência da hipótese que ora defendemos e que responde a uma percepção anunciada nas palavras ditas pelo próprio autor, citadas no início deste trabalho e que agora retomamos: “Sempre me comoveu ver o desamparo em que as pessoas vivem. *Acho que esta dimensão nunca foi suficientemente notada nos meus livros. Vivemos num certo desamparo, numa certa desprotecção*” (LUIS, 2008, p. 566-567, grifo nosso). A voz dos excluídos e dos marginalizados, no seu sentido mais amplo, encontra espaço nas páginas revisionistas da História, escritas por António Lobo Antunes. Estas vozes convergem com uma postura *outsider* do autor que encontrou, na sua experiência da guerra, no exercício de uma prática médica com a qual não concordava e em toda a herança de uma exploração colonial sangrenta em África, um horizonte temático contemporâneo em que a vida continua sendo “um combate feroz”. Na exploração destes temas, o esgarçamento dos limites do romanesco revela-se sintonizado com o mundo circundante. A literatura de António Lobo Antunes desenvolve-se “refletindo um tempo europeu fragmentário, de insegurança e medo, sem unidade mental consistente, desprovida de sonho e futuro” (REAL, 2012, p. 146). Da mesma forma, Ana Paula Arnaut (2016, p. 21) afirma: “a verdade é que a nova arte de fazer a personagem, e, por extensão, o novo entendimento do género romance, se encontram estreitamente relacionados com o mundo que subjaz à sua conceção”. Dentro da complexa estruturação romanesca do autor, esta entidade fundamental da narrativa, a personagem, é aqui discutida em sua relação com as noções de pessoa, indivíduo e sociedade, conforme caminho indicado por Michel Zérafra e Norbert Elias. Neste sentido, destacamos as palavras deste:

O entrelaçamento das necessidades e intenções de muitas pessoas sujeita cada uma delas individualmente a compulsões que nenhuma pretendeu. Vez por outra, os atos e obras das pessoas isoladas, entremeados na trama social, assumem uma aparência que não foi premeditada. Vez por outra, portanto, as pessoas colocam-se ante o efeito de seus próprios atos como o aprendiz de feiticeiro ante os espíritos que invocou, uma vez soltos não mais permanecem sob seu controle. Elas fitam com assombro as reviravoltas e formações do fluxo histórico que elas mesmas constituem mas não controlam. (ELIAS, 1994, p. 57-58).

Certamente, devido ao que afirma o próprio autor e o que se depreende da leitura de seus romances, não se pode dizer que haja algo não premeditado em sua escrita, essa é, de fato, uma das qualidades da polifonia com que desenvolve suas personagens. Ao mesmo tempo em que viver e assombrar-se com o vivido é uma característica recorrente nelas.

A escolha das obras aqui reunidas atende ao anseio de iniciarmos a tríade com um romance do primeiro ciclo, de aprendizagem, devido à forma mais evidente em que está colocada a experiência pessoal do autor, seguida de um romance pertencente ao ciclo do poder em Portugal, que pela intensidade como se apresenta o pós-colonial, estabelece conexões entre os dois outros romances e, finalmente, um romance que representa o ápice do “exercício de uma técnica polifônica progressivamente mais trabalhada e imbricada e susceptível de confundir o leitor na decifração dos sentidos do texto” (ARNAUT, 2012, p. 28). Em outras palavras, o caminho percorrido teve início em um romance mais autobiográfico, passando por um denso mergulho na história recente de Portugal e seus “retornados”, e conclui-se com a chegada ao romance que reúne uma coletividade, uma “massa verbal” marginalizada e excluída.

A experiência pessoal, o apontamento de uma história enviesada, o entendimento das camadas mais profundas do ser e a incansável exploração da linguagem romanesca são transversais à sua obra. Não à toa, reiteramos sua afirmação de estar sempre a escrever o mesmo livro. Neste trabalho, propusemos um olhar mais atento, a partir de um diversificado referencial teórico, sobre as diferentes figurações de uma condição marginal de suas personagens, nos mais variados sentidos que se pode atribuir à noção de marginalidade. A incomunicabilidade, a falta de amor, o ressentimento, a solidão e a depressão, que encontramos ao longo da extensa galeria de personagens ou vozes verbais que habitam suas páginas, atravessam desde situações em que reverberam “ecos de silêncio” (BYLAARDT, 2012, p. 327), até “situações sociais aterrorizantes” (REAL, 2012, p. 147). Verifica-se, por fim, um caleidoscópio da

exclusão, em que a intolerância e a mediocridade humanas produzem um inferno nada esplendoroso, habitado por uma vasta legião de seres historicamente feridos, estigmatizados, encontráveis sim, na ex-metrópole lusitana e suas ex-colônias, mas também constituindo um paradigma das relações contemporâneas em nível mundial.

REFERÊNCIAS:

ALVES, Clara Ferreira. “Fado Alexandrino”. In ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes, a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011b. p. 19-21.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Rio de Janeiro: objetiva, 2011.

_____. **Explicação dos pássaros**. Rio de Janeiro: objetiva, 2009.

_____. **Ontem não te vi em Babilônia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **O meu nome é Legião** (edição *ne varietur*) 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007a.

_____. **Exortação aos crocodilos**. (edição *ne varietur*). 3. ed. Lisboa: Dom quixote, 2007b.

_____. **O esplendor de Portugal** (edição *ne varietur*). 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007c.

_____. **D’este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra**. (Org. Maria José Lobo Antunes, Joana Lobo Antunes) Lisboa: Dom Quixote, 2005.

_____. **Conhecimento do inferno**. (edição *ne varietur*) 14. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **Fado Alexandrino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a.

_____. **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **O manual dos inquisidores**. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2000.

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. **Revista de Estudos Literários**, Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, n. 8, p. 19-44, Coimbra, 2019. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/352?fbclid> Acesso em: 10 jan. 2019.

_____. “A insólita construção da personagem post-modernista”. **Revista Abusões**, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, n. 3 v. 3, p. 7-34, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/26284>. Acesso em 10 fev. 2019.

_____. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In. CAMMAERT, Felipe. (Org.) **António Lobo Antunes: a arte do romance**. Lisboa: Texto Editores, 2011a. p. 71-88.

_____. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011b.

_____. O barulho surdo (?) das raças em *O meu nome é Legião*. In. Center for Portuguese Studies and Culture . **Facts and Fictions of António Lobo Antunes**. Dartmouth: University of Massachusetts, 2011c, p. 353- 365.

_____. **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): Confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papiros, 1994.

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.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

_____. **Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BECKER, Howard S. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BERGAMIN, Cláudia Regina. **A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea**. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2013.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: EDUEM, 2000.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. **O avesso do mundo em *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CASTILHO, Paulo. “As ruínas da guerra colonial”. In ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011b. p. 27-33.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Alexandra Lucas. “Eduardo Lourenço e António Lobo Antunes. O labirinto a dois”. In ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Editora Almedina, 2011b. p. 257-261.

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

COSTA, Linda Santos. “O romance como crime perfeito”. In ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Editora Almedina, 2011b. p. 189-192.

COTRIM, João Paulo. “Ainda não é isto que eu quero”. In: ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): Confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008. p. 473-484.

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

D’ANGELO, Biagio. **Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes**. Porto Alegre: Ed. PUC, 2014.

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.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. **Crítica Marxista**, Brasiliense, v.1, n.2, p.53-68, São Paulo, 1995.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FARIA, Duarte. “A viagem aos lugares obscuros”. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011b. p. 11-13.

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

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução Maria Helena Martins. 2.ed. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Tradução Eduardo Brandão . São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GÂNDARA, Paula. O esplendor de Portugal ou uma fragilíssima consciência do ser. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, n. 16/17, Facts and Fictions of António Lobo Antunes, 2008.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOMES, Soeiro Pereira. **Esteiros**. 4. ed. Lisboa: Edições Avante!, 1979.

HALPERN, Manuel. Personagem de romance. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes, a crítica na imprensa 1980-2010: cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011. p. 227-233.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KORFMANN, Michael. Literatura e luz: iluminação elétrica, teatro e o filme expressionista. In: **Revista Contingentia**, Revista do setor de alemão da UFRGS, v. 5, n. 2, Porto Alegre, 2010. Disponível em < <https://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/17650/10344>> Acesso em 20/12/2019.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

LETRIA, José Jorge. Um escritor é sempre a voz do que está nas pessoas. In: ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): Confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008. p. 29-35.

LUIS, Sara Belo. Estou aqui diante de vós, nu e desfigurado. In: ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007):** Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 565-575.

LUKÁCS. György. **Arte e sociedade:** escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MAFESOLLI, Michel. **Sobre o Nomadismo:** vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MALDONADO, Fátima. “Meu remorso de todos nós”. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010:** cada um voa como quer. Coimbra: Almedina, 2011b. p. 193-197.

MENDONÇA, Fernando. **O romance português contemporâneo.** Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1966.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. (Tradução de Yara Aun Khoury). Projeto História. São Paulo, n. 10, dez. 1993, p. 7-28. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763> Acessado em: 10/01/2020.

OLIVEIRA, Anabela Branco de. Paralelismos da montagem paralela. **Revista de Letras**, Universidade de Trás – os – Montes e Alto Douro, série 2, n. 3, p. 151-161, Vila Real, 2004. Disponível em: http://home.utad.pt/~aoliveir/la_montagem_paralela.pdf Acessado em 08/09/2016.

PERALTA, Elsa. A integração dos “retornados” na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação. **Análise Social**, Universidade de Lisboa, n. 231, p. 310-337, Lisboa, 2019. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/n231_a04.pdf

PETRÔNIO, Rodrigo. **Peter Sloterdijk reconstrói suas matrizes do Ocidente:** cinismo e ira. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,peter-sloterdijk-reconstrói-suas-matrizes-do-ocidente-cinismo-e-ira,899909> Publicado em: 13/07/2012. Acesso em 10/12/2018.

PINHO, Luiz Celso. “As Tramas Do Discurso”. In: CASTELO BRANCO, Guilherme.; BAÊTA NEVES, Luis Felipe. (Org.). **Michel Foucault:** da Arqueologia do saber à Estética da existência. Londrina/Rio De Janeiro: Nau, 1998. p. 183-192.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa:** do neo-realismo ao post-modernismo. Coimbra: Editorial Verbo, 2005. v. 9.

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.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. **Revista Letras**. Curitiba: Universidade do Paraná, 1992-93, n.41, p. 207- 220.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Entre Próspero e Caliban**: colonialismo, póscolonialismo e interidentidade. In: Rev. Novos Estudos CEBRAP, n. 66, jul. 2003, p. 25-52.

SCHEEL, Márcio. Memória, viagem e angústia em “Conhecimento do inferno”, de António Lobo Antunes. **Literatura e Revolução**, Universidade Federal de Santa Maria, v. 19, n. 1, Santa Maria, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. As fragilidades do mal. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010**: cada um voa como quer. Coimbra: Editora Almedina, 2011b. p. 219-223.

_____. O médico e o monstro. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010**: cada um voa como quer. Coimbra: Editora Almedina, 2011b. p. 311-312.

_____. “Como a onda na areia”. IN. ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010**: cada um voa como quer. Coimbra: Editora Almedina, 2011b. p. 295-296.

_____. **As flores do inferno e Jardins suspensos**: volume II de Os romances de António Lobo Antunes. Lisboa: Edições dom Quixote, 2010.

_____. **Os romances de António Lobo Antunes**: análise, interpretação, resumo e guiões de leitura. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 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.

SILVA, João. “A morte é uma puta”. In ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)**: Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 577-588.

SILVA, Rodrigues da. “A confissão exuberante”. In. ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008. p. 209-226.

SILVA, Zoraide Portela. Guerra Colonial e Independência de Angola: O fim da guerra não é o fim da guerra. **Revista Transversos. “Dossiê: História Pública: Escritas Contemporâneas de História”**. Rio de Janeiro, Vol. 07, nº. 07, pp. 154- 184, Ano 03. set. 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>
Acesso em: 23/01/2020.

SLOTERDIJK, P. "Cynism" - the twilight of false consciousness. **New German Critique** 33, p.190-206, 1984.

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.

VENTURA, Mário. “António Lobo Antunes, analisando-nos: ‘neuroses e psicoses temos todos’” In. ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008. p. 37-48.

VIEGAS, Francisco José. “Nunca li um livro meu”. In. ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008. p. 281-304.

WILSON, Colin. **The outsider**. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1956.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950**. Tradução de Juiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Romance e sociedade**. Tradução de Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.