

2012
CAMPO GRANDE



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

CAROLINA BARBOSA LIMA E SANTOS

**A ORDEM NATURAL DAS COISAS E O ESPLendor DE
PORTUGAL: A ESTÉTICA DAS RUÍNAS EM LOBO ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Literatura e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

CAMPO GRANDE

2012

AGRADECIMENTOS

À minha querida tia Claudia Reis, pela infindável paciência, pela imensa compreensão, pela pronta ajuda e pelo apoio incondicional que tem me oferecido desde o início da minha vida acadêmica.

À Professora Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelas orientações, pela confiança, pela preocupação por cuidar do bom andamento da pesquisa e por me ajudar quando foi preciso.

Aos Professores Maria Adélia Menegazzo e Edgar Cézar Nolasco, a quem tenho muito carinho, respeito e admiração, por aceitarem prontamente o convite para compor a Banca de Qualificação, pela leitura do trabalho, pelas respectivas contribuições e, especialmente, por acompanharem a minha formação desde o início da Graduação, sempre muito atenciosos e dispostos a colaborar com a minha pesquisa.

Às minhas avós Inah Saraiva (*In Memoriam*) e Aurora Sarmento (*In Memoriam*) e aos meus avôs Manoel Fernandes Lima e Luiz Barbosa dos Santos (*In Memoriam*), por serem grandes exemplos de sabedoria e determinação.

Aos meus queridos pais, Luiz Barbosa dos Santos Jr. e Suzana Barbosa Lima, por estarem sempre ao meu lado nos piores e nos melhores momentos de toda a minha vida.

À Juliana Barbosa Lima e Santos e à Gabriela Barbosa Lima que, mais que irmãs, são amigas e conselheiras: agradeço-lhes por toda paciência e compreensão que dedicaram ao ler, reler e escutar inúmeras vezes o desenvolvimento deste trabalho.

À prima Naetê Barbosa Lima Reis, a quem pude sempre recorrer e ser bem acolhida para compartilhar dúvidas, angústias e alegrias.

Ao amigo Thiago Andrade, pela divulgação no Jornal *Correio do Estado* desta pesquisa e pelas importantes contribuições durante o andamento deste trabalho.

À turma de 2010 do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, em especial aos amigos: Osmar Casagrande, Juliana Ciambra

Rahe, Aline Calixto de Oliveira, Tamarana Marques Silva, Luiza Oliveira, Rodolfo Nonose Ikeda e Angélica Catiane de Freitas, pessoas com quem vivi momentos alegres e fundamentais no meu processo de formação.

A todos os meus amigos e amigas, pela compreensão, pela generosidade, pelos momentos de descontração, pelas conversas e por compartilhar comigo as alegrias e as dificuldades da vida acadêmica.

À CAPES, pela bolsa de fomento à pesquisa.

Hoje, se me perguntam por que amo a literatura, a resposta que me vem à cabeça é: porque ela me ajuda a viver. Não é mais o caso de pedir a ela, como ocorria na adolescência, que me preservasse das feridas que eu poderia sofrer nos encontros com pessoas reais; em lugar de excluir as experiências vividas, ela me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor compreendê-las.

(Tzvetan Todorov)

RESUMO

Propomos neste trabalho uma leitura voltada para a perspectiva do horror sobre os romances *O Esplendor de Portugal* e *A Ordem Natural das Coisas*, ambos de António Lobo Antunes, escritor contemporâneo português. Trata-se de uma literatura fragmentada e violenta, que põe em cena, por meio do testemunho de suas personagens, elementos íntimos e aparentemente negativos da natureza humana. Os discursos dessas personagens e os cenários compostos pela destruição, pela morte e pela miséria expõem-nos com intensidade problemas que assombram o cotidiano da realidade empírica, os quais, muitas vezes, encaramos como banais. A literatura de Lobo Antunes provoca, ataca e fere a sensibilidade de seu público ao encenar, numa poética de ruínas, questões relacionadas à violência (doméstica, física e psicológica), à dor, ao medo, ao autoritarismo e à exclusão social. Ao lermos suas obras, somos levados a refletir sobre os temas propostos pelo autor e dificilmente permanecemos imunes aos ataques do romancista. A reflexão sobre as questões problemáticas presentes nas obras, tais como a violência de gênero, as relações de poder e o estranhamento diante da alteridade, problemas presentes na cultura e na sociedade ocidental, justificam a relevância deste trabalho. O objetivo é propor ao leitor uma experiência estética acerca de sua realidade empírica, por meio da análise desses romances. Para a leitura dessas obras, valemo-nos da perspectiva teórica de autores como Márcio Seligmann-Silva e Jacques Derrida, que tratam da memória; Ronaldo Lima Lins e Hannah Arendt, pensadores que refletem sobre as formas pelas quais se manifesta a violência na arte e na cultura; Walter Benjamin e Homi K. Bhabha, filósofos que nos propõem reflexões sobre a cultura e a história como formadoras da identidade humana.

Palavras-Chaves: Literatura Portuguesa; Violência; Testemunho; Ruína; Lobo Antunes.

ABSTRACT

The concept of this work is a reading based on the prospect of horror in the novels O Esplendor de Portugal and A Ordem Natural das Coisas, both by Antônio Lobo Antunes, a contemporary Portuguese writer. It is a fragmented and violent literature that displays intimate and negative elements of human nature shown through the testimony of its characters. The speeches of these characters and the scenarios compound by the destruction, death and misery intensively expose problems that haunt our daily lives which, often, we see as banality. Lobo Antunes' literature attacks and offends the sensitivity of the reading when represents in a poetic of ruin, issues related to violence (domestic, physical and psychological), pain, fear, authoritarianism and social exclusion. Reading his novels, led us to reflection on the themes proposed by the author and it's hard to remain immune to the attacks of the novelist. We believe that the reflection on the problematic issues presented in the works such as gender violence, power relations and the strangeness of otherness, problems commonly found in our culture and society, justify the relevance of this research. The objective is to propose to the readership awareness about his reality through the analysis of these literary novels. For reading these novels we used theoretical perspective from authors such as Márcio Seligmann-Silva and Jacques Derrida, authors who study the memory; Ronaldo Lima Lins and Hannah Arendt, philosophers who reflect about the way the violence is seen in art and culture; Walter Benjamin and Homi K. Bhabha, who propose us reflections about the history; among others.

Keywords: Portuguese Literature; Violence; Testimony; Ruin; Lobo Antunes.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – SOBRE AS PERSONAGENS ALEGÓRICAS E A ESTÉTICA DAS RUÍNAS NAS OBRAS DE LOBO ANTUNES.....	10
CAPÍTULO II – ABRINDO OS <i>ARQUIVOS DO MAL</i>.....	22
2.1. UM FRUTO DOS ESCOMBROS DA MEMÓRIA: SOBRE OS TRAUMAS DE UMA GUERRA CIVIL.....	36
2.2. TESTEMUNHOS DA RECIPROCIDADE DE UMA ERA DE TERROR: A VIOLÊNCIA COLONIALISTA E A CONTRA-VIOLÊNCIA DO COLONIZADO..	44
2.3. A ESCRITA ENQUANTO PRÁTICA E METÁFORA DA VIOLÊNCIA...	52
CAPÍTULO III – A INTENSIFICAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS VOZES FEMININAS NAS OBRAS <i>O ESPLendor DE PORTUGAL</i> E <i>A ORDEM NATURAL DAS COISAS</i>.....	58
3.1. A CRUELDADE E O FEMININO EM <i>O ESPLendor DE PORTUGAL</i> ..	62
3.2. OS MONSTROS DO SÓTÃO EM <i>A ORDEM NATURAL DAS COISAS</i> .	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

Enfear, mostrar algo no que tem de pior, é uma função mais moderna: didática, ela solicita uma reação enérgica. Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar (SONTAG, 2007, p.69).

Tendo como antecedente uma pesquisa realizada ao longo de três anos no Programa de Iniciação Científica da UFMS, apresentamos neste trabalho uma análise sobre os romances *O Esplendor de Portugal* e *A Ordem Natural das Coisas*, ambos do autor contemporâneo português António Lobo Antunes. Propomos analisar as formas pelas quais se manifestam a violência, a miséria, o horror, a doença e a solidão em uma literatura de cunho testemunhal, expondo uma leitura que desconstrói conceitos binários e apresenta novas perspectivas a respeito do contexto colonial e pós-colonial no que concerne, especificamente, à relação entre Portugal e Angola.

Ao lermos *O Esplendor de Portugal*, compreendemos a ironia do título – um dos versos do hino nacional de Portugal – e percebemos que muito longe de ser uma história de grandes aventuras, “[...] nas quais se incorpora um panteão de heróis” (SARLO, 2007, p.14), o processo de colonização e de descolonização de Angola foi, ao contrário, um decurso marcado pela violência, pela destruição e pelo terror.

A Ordem Natural das Coisas, bem como *O Esplendor de Portugal*, é uma narrativa que, sob a perspectiva do horror e da miséria humana, reescreve e questiona algumas circunstâncias históricas tais como a ditadura salazarista, a Revolução dos Cravos e, mais uma vez, a descolonização da África portuguesa.

Passemos à apresentação dos Capítulos da Dissertação. Apresentamos, no I Capítulo, “Sobre as Personagens Alegóricas e a Estética das Ruínas em Lobo Antunes”, uma breve contextualização da obra antuniana – sua linguagem, suas personagens e suas propostas de reflexão – analogamente às

perspectivas teóricas das quais nos valem para analisá-la ao longo desta Dissertação.

Analisamos, no II Capítulo, intitulado “Abrindo os *Arquivos* do Mal”, o romance *O Esplendor de Portugal*. Propomos demonstrar a maneira pela qual os testemunhos da guerra são expressos pelas personagens, para compreender a maneira pela qual o poder discursivo dos senhores coloniais e a relação de reciprocidade entre colonizados e colonizadores manifesta-se na escrita antuniana, visando à “conscientização política do leitor” (KLINGER, 2007, p. 24) por via da estética literária.

No III Capítulo, “A Intensificação da Violência nas Vozes Femininas em Lobo Antunes”, analisamos *O Esplendor de Portugal* e *A Ordem Natural das Coisas*, respectivamente. Nesse capítulo, são analisadas as formas pelas quais se manifestam a violência de gênero e, conseqüentemente, a violência psicológica e a violência doméstica dentro dos contextos familiares das personagens Isilda, de *O Esplendor de Portugal*, e Julieta, de *A Ordem Natural das Coisas*. Propomos desconstruir as imagens estereotipadas criadas ao longo de séculos da figura feminina para compreendermos, por meio da arte literária, suas múltiplas faces em meio a uma sociedade patriarcal e falocêntrica.

Finalmente, convidamos o leitor a refletir sobre as propostas de leitura – voltadas para a perspectiva do horror desgraçadamente humano – apresentadas neste trabalho.

CAPÍTULO I

SOBRE AS PERSONAGENS ALEGÓRICAS E A ESTÉTICA DAS RUÍNAS NAS OBRAS DE LOBO ANTUNES

António Lobo Antunes viveu em Angola, prestando serviço militar obrigatório de 1971 a 1973. O trauma do lento processo de descolonização daquele país do jugo português, as situações e os fatos dos quais participou e tomou conhecimento e a psiquiatria, profissão que exercia até há pouco tempo, formam a fonte de onde retira o substrato para o aprofundamento na alma lusitana, um marco em sua literatura. A trajetória de Angola e dos angolanos, de negros e de brancos, as vidas transcorridas em meio ao caos instaurado naquela região estão presentes em muitos de seus romances, desde *Os Cus de Judas*, de 1979.

Lobo Antunes narra o “inabordável” (SARLO, 2007) por meio dos testemunhos de suas personagens, que tendem a resgatar em suas memórias os episódios de situações-limites e de experiências de sofrimento. E por darem a cor a episódios da História, episódios estes vivenciados pelo próprio autor, seus romances podem, muitas vezes, suscitar a dúvida e a curiosidade do leitor sobre a fronteira entre o real e o ficcional. No entanto, conforme nos explica Seligmann-Silva,

O testemunho não deve ser confundido nem com o gênero autobiográfico nem com a historiografia – ele apresenta uma outra voz, um ‘canto (ou lamento) paralelo’, que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços no trabalho (2005, p.79).

Ressaltamos que o conceito de “literatura de testemunho” pensado e usado como base de estudo na definição do objeto de pesquisa desta dissertação é aquele proposto por Márcio Seligmann-Silva em *O Local da Diferença*, no qual o autor nos explica que esta se faz “[...] na linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o ‘real’, a imaginação, os conceitos e o simbólico” (2005, p.76).

Observamos que essa definição de literatura de testemunho descreve com nitidez as obras de Lobo Antunes, uma vez que o tom de realidade e de

experiência em meio aos testemunhos ficcionais de suas narrativas é que inscreve e (des)constrói as regras do tempo e, conseqüentemente, do espaço de suas obras.

Lobo Antunes vale-se de elementos estéticos como a desconstrução da narrativa, a comunicação interrompida, a repetição dos episódios e a relação entre o real e o ficcional para traduzir a agonia, a dor e o medo de um trauma coletivo e individual, oriundo da guerra de descolonização de Angola. Os romances do autor são obras que questionam e denunciam a barbárie da guerra. São arquivos que superam a função meramente documental de registrar historicamente situações locais, por aproximarem seus leitores / espectadores, por meio da arte literária, da realidade essencial daquelas catástrofes, apelando e atacando sua sensibilidade e criando cenários atrozados marcados pela violência, pela morte, pela miséria, pela doença, pela maldade, pelo medo, pelo ressentimento e pelo trauma.

Assim, se por um lado, seus romances apresentam-se como representantes da arte contemporânea, que revolucionam enredo, tempo, espaço e personagens, por outro, manifestam-se enquanto intervenções políticas: para além de se apresentar como um exímio escritor, Lobo Antunes assume analogamente o papel de intelectual diante do movimento cultural e político de Angola ocorrido da década de 1970 ao reescrever sua história, retratando em seus romances uma versão dessacralizante de episódios de beligerantes. Em *O esplendor de Portugal* e em *A ordem natural das coisas*, o violento processo de descolonização de Angola é encenado sob a perspectiva do medo, da miséria e do horror das personagens que vivem em um cenário preenchido pela morte e pela destruição. Numa “[...] linguagem caótica e desorganizada” (CALIGARI, 2011, p.1), seus testemunhos revelam-nos em imagens fragmentadas a incompletude e o despedaçamento da face doente / doentia da História oficial.

Ao longo deste trabalho, denominamos as personagens antunianas como “personagens alegóricas”, pois sob seus olhares – marcados / contagiados por diferentes formas de violência – somos apresentados a uma realidade preenchida por episódios trágicos que incluem a morte, a tortura e

a destruição. E, conforme nos explica Lizandro Carlos Caligari em *História, Melancolia e Alegoria* em Walter Benjamin, a personagem alegórica pode ser entendida como um amontoado de ruínas cuja função “[...] consistiria, portanto, na representação de estilhaços do passado esquecido, da história do sofrimento e da catástrofe” (2011, p.1).

Tal como suas personagens, a linguagem de Lobo Antunes, que dá forma a uma estética de ruínas e representa o irrepresentável, pode ser compreendida quando pensada sob a perspectiva da filosofia benjaminiana. Segundo Marcelo de Andrade Pereira, em *Barroco, Símbolo e Alegoria* em Walter Benjamin, a ruína é uma alegoria central na filosofia da história e da linguagem de Walter Benjamin por se apresentar como uma maneira adequada para o pensador expressar seu luto em meio a um cenário de escombros. Trata-se de uma linguagem que apresenta uma interpretação qualitativamente diferente da história, uma forma pela qual o filósofo se vale para apresentar uma denúncia crítica da escrita catastrófica do mundo. Nas palavras de Pereira, a ruína benjaminiana é “a fragmentação do real de que a linguagem é testemunha e prova, denuncia, por meio da alegoria, a falsa totalidade dessa quando de uma escrita positiva e acabada da história” (PEREIRA, 2007, p.51).

Assim, a linguagem desconstruída e as cenas repulsivas que dão a cor aos traumas encenados, o ritmo alucinatório dos romances de Lobo Antunes, formado pelo fluir da memória das personagens, representado, por sua vez, numa escrita que tem a dinâmica da oralidade, são os mecanismos dos quais se vale o autor para tornar “visível e vocal” os horrores vividos e sofridos pelos portugueses e angolanos em uma guerra quase esquecida pela historiografia eurocêntrica.

Notamos que a questão da representação alegórica do trauma presente nas narrativas de Lobo Antunes pode ser compreendida de maneira ainda mais ampla quando analisada analogamente ao que Jacques Derrida denomina como *mal de arquivo*. Para Derrida, o *mal de arquivo* é aquilo que “[...] evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical” (2001, p.9). Seria, portanto, aquele discurso memorialista marcado pela perda, pela repetição, pelo deslocamento e pelo recalque.

Podemos notar o *mal de arquivo* nos discursos das personagens antunianas, nas falhas de seus testemunhos, repletos de lacunas e de interrupções.

Derrida explica-nos que o *mal de arquivo* é uma questão indissociável da pulsão da morte¹. Segundo o filósofo, a pulsão da morte é a força hipomnésica e hipermnésica que permite, condiciona e destrói o arquivo, ou, em outras palavras, é o desejo anamnésico de “[...] disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, imprimir-lo, representá-lo no ídolo de sua verdade em pintura” (DERRIDA, 2001, p. 23).

A pulsão da morte – elemento fundamental para a representação das cenas na obra de Lobo Antunes – presente nos discursos de suas personagens é apresentada por uma estética transcendental, ou seja, uma estética que, atravessada pelo silêncio e pela fragmentação, “[...] varre a lógica da finitude e dos simples limites factuais” (DERRIDA, 2001, p.32) e desconstrói a ideia de um tempo narrativo progressivo e ordenado. Nas narrativas de Lobo Antunes, a “[...] retórica da temporalidade é a retórica da memória” (AMARAL, 2000, p. 36) e, em meio a um deslocamento de tempo e de espaço, somos apresentados a uma Angola caótica e destruída pela guerra. Por isso afirmamos que em seus romances encontramos, no testemunho traumático das personagens, a espacialização do tempo e a temporalização do espaço, pois

[...] em sua arquitetura espacial [das narrativas] e em sua economia de velocidade, em seu tratamento do espaço e da temporalização, não se trataria mais de um simples processo de representação no valor *representativo* do modelo, mas de toda uma outra lógica [a lógica da memória]² (DERRIDA, 2001, p.27).

¹ “Por ‘pulsão’ podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do ‘estímulo’, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico. A hipótese mais simples e mais indicada sobre a natureza da pulsão seria que, em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada como uma medida da exigência de trabalho feita à vida anímica. O que distingue as pulsões entre si e as dota de propriedades específicas é sua relação com suas *fontes* somáticas e seus *alvos*. A fonte da pulsão é um processo excitatório num órgão, e seu alvo imediato consiste na supressão desse estímulo orgânico” (FREUD, 2006, 159).

² Adriana Córner Lopes do Amaral, em seu artigo Sobre a memória em Jacques Derrida, explica-nos que a “[...] a memória, assim como o tempo e por que não até o sujeito, e como veremos até a própria narrativa e a escritura, são feitos de traços. Traços que marcam sua presença com uma ausência, ausência do que já passou e com isso inauguram sempre, a toda hora, uma nova origem, em um presente que se renova a cada instante” (2000, p. 31)

Destacamos aqui que o conceito de trauma, muitas vezes empregado neste trabalho, é aquele esboçado por Márcio Selligmann-Silva em *A literatura do trauma*, texto no qual o escritor afirma que:

A experiência traumática é, para Freud aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência da compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado”, da cena violenta: a história do trauma é a história de um trauma violento, mas também de um desencontro com o real. (Em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida.) A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável - determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.43).

Porém, vale aqui perguntar: qual a importância do estudo desta representação? Por que estudar o horror? Para que compreender os discursos coloniais? Qual é a função deste tipo de denúncia? Segundo Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, compreender a constituição da alteridade e da violência do sistema imperialista de colonização é uma questão de extrema importância, uma vez que “[...] ignorar o subalterno hoje é – quer queira quer não – continuar o projeto imperialista” (2010, p.97). E a pensadora acrescenta que nós, estudiosos da área de crítica literária, “[...] devemos acolher também toda recuperação de recuperação em áreas silenciadas, como está ocorrendo na antropologia, na ciência política, na história e na sociologia” (SPIVAK, 2010, p.86).

Numa perspectiva que, dentro deste estudo seria complementar ao pensamento de Spivak, Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*, afirma que pensar sobre uma arte que se manifesta pelo repulsivo é importante na medida em que, ao retratar os desastres da guerra, as obras

[...] trazem uma mensagem dupla. Mostram um sofrimento ultrajante, injusto e que deveria ser remediado [e] [...] não há nada de errado em

pôr-se à parte e pensar. [Pois] não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo” (SONTAG, 2007, p.98).

Entendemos então que o texto literário de Lobo Antunes manifesta-se como uma reflexão política, um testemunho e/ou um ato justo para com os mortos e vítimas de uma guerra quase esquecida pelo mundo, narrando-nos os episódios ali acontecidos de uma maneira diferente da História eurocêntrica / oficial. Por isso, Lobo Antunes – intelectual e narrador, ao recordar, dar cor e por em cena a guerra de Angola – cumpre aquilo que Sunsan Sontag, em *Diante da dor dos outros*, chama de

[...] um ato ético [que] tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos. Portanto a crença de que recordar constitui um ato ético é profunda em nossa natureza de seres humanos, pois sabemos que vamos morrer e ficamos de luto por aqueles que, no curso normal da vida, morreram antes de nós – avós, pais, professores e outros amigos. E recordar demais (agressões antigas: sérvios irlandeses) gera rancor. Para reconciliar-se, é necessário que a memória seja imperfeita e limitada (2007, p.96)

Com a análise das narrativas antunianas, compreendemos os mecanismos discursivos utilizados como instrumentos de manutenção do sistema colonial português. Suas obras parecem

[...] desmascarar as maquinações e manipulações diabólicas que lhe permitem [sistema] dominar sem se valer de meios violentos, quer dizer, provoca a ação mesmo sob o risco da aniquilação, de sorte que a verdade possa aparecer [...] (ARENDT, 2009, p. 84-85).

Ao lermos as obras de Lobo Antunes, notamos também que ali não “[...] há mais uma idealização das catástrofes, mas apenas a representação da realidade do terror e da morte” (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p.39). A representação do horror na obra antuniana, numa tentativa de tratar da “[...] História sob o signo do trauma” (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p.42), se faz por

meio de um mosaico de lembranças que, apresentadas por uma estética do abjeto³, manifestam o que há de mais primitivo na economia psíquica das personagens em cena. Seus romances, arte em que a repetição e o excesso são as regras, “[...] almejam desencadear uma reflexão sobre esse real-abjeto” (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p.42).

O final trágico das obras, para além de demonstrar uma visão pessimista sobre o futuro de dois países tomados pelo caos, sugere-nos a ideia de impotência do sujeito diante de uma realidade assombrosa. Não é supérfluo ressaltar que a impotência diante do terror não se limita àqueles que perderam o poder, no caso, os antigos colonizadores portugueses, uma vez que, segundo Hannah Arendt, “[...] a violência pode destruir o poder; ela é absolutamente incapaz de criá-lo” (2009, p. 74). O cenário apocalíptico de contra-violência protagonizado pelos angolanos não pode ser tomado como um retrato de celebração à liberdade e ao progresso, antes se trata de uma nova maneira de se viver uma outra forma de miséria, num “[...] terror de massa [...] cuja fúria mata inocentes e culpados” (ARENDT, 2008, p. 321).

Neste trabalho estabelecemos uma análise de *O Esplendor de Portugal* e *A Ordem Natural das Coisas* ancorada em teorias sobre: a violência na literatura e na cultura e a violência de gênero a partir de elementos como o trauma, a memória, o silêncio, o pós-colonialismo, a personagem, o tempo e o espaço na narrativa. Traçaremos aqui uma breve contextualização desses romances e uma apresentação sobre aquilo que será tratado de maneira mais aprofundada nos próximos capítulos desta dissertação.

O Esplendor de Portugal, publicado no Brasil em 1998 – *corpus* de pesquisa no segundo capítulo desta dissertação – expressa, numa linguagem dura e seca, o testemunho das personagens em cena e o horror desgraçadamente humano vivido por elas numa Angola rumo à descolonização, onde a fome, o desespero, a dor e a destruição, juntamente a sentimentos como ódio, solidão e culpa, dão o tom da narrativa. O inabordável da guerra nos é contado por meio dos testemunhos das personagens, que

³ Márcio Selligman-Silva explica-nos em *O local da diferença* que a arte-ritual abjeta é uma espécie de escritura do real, uma escritura da morte na qual as palavras “são elas mesmas cadáveres” (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p.41).

tendem a resgatar em suas memórias os episódios de situações-limites e de experiências de sofrimento. O relato, dividido entre a mãe e os três filhos (Carlos, o mestiço, Rui, o epilético, e Clarisse, a libertina), deixa visível a impossibilidade de felicidade e o sentimento de “[...] uma solidão insuperável, como se a memória constituísse um peso terrível do qual jamais se está livre” (CYTRYNOWICZ, 1999, p. 53), apesar da descolonização.

Trata-se, então, de um romance de testemunho que questiona e denuncia, por meio das vozes ficcionais das personagens em cena, a barbárie do processo de descolonização de Angola. Ao lermos *O Esplendor de Portugal* deparamo-nos com um arquivo que supera a função meramente documental de registrar historicamente os fatos daquela guerra local, uma vez que aproxima seu leitor, por meio da arte literária, à realidade essencial de uma catástrofe, apelando e atacando sua sensibilidade, sendo eficiente na representação de algumas características psicológicas humanas, como a maldade, o ódio e o medo, tal como podemos observar no testemunho de Isilda:

[...] o medo duro, insistente, morno, agudo, pesado, que descia ao comprido dos braços e das pernas estendia prolongamentos ácidos pelos dedos, prometia desvanecer-se, esvaziar-se, e em lugar de esvaziar-se aumentava de novo de forma que não o espantaram os angolanos fardados caminhando sem pressa na sua direção e o estrangeiro, fardado de maneira diferente, que lhe deu idéia de comandar os angolanos [...] (ANTUNES, 1998, p.325)

Numa linguagem que “[...] zomba dos princípios de comunicação” (CULLER, 1999, p.33), Lobo Antunes apresenta-nos um cenário marcado pela violência, pela morte, pela miséria, pela perda, pela maldade, pelo medo, pela destruição e pelo trauma. Valendo-se de elementos estéticos como a fragmentação, a espacialização do tempo e a temporalização do espaço, provoca um efeito de horror sobre seu público, para que possa tratar de maneira adequada da força que impele o ser humano à autodestruição. O cenário de guerra angolano, sob a perspectiva de Clarisse, filha de Isilda, é um lugar preenchido por toda a parte de cadáveres apodrecendo em cachos ao longo de estradas, violações, pessoas decapitadas, cidades postas a saque, epidemias, corvos e tiroteios:

[...] estrondos de bazucas e canhões, uma metralhadora a disparar se descanso, um incêndio a aumentar no Roque, uma mulher morta no passeio, a Lena e o pai diante um do outro como se tivessem a eternidade à frente, a minha cunhada e aquele infeliz amparado à bengala do sorriso enquanto a filha segurava as máscaras de madeira que era a bengala do sorriso dela, as balas da metralhadora tilintaram no algeroz e marcaram a fachada de cicatrizes de bexigas, quando a Lena chegou ao jipe o pai tirou o chapéu nesse gesto em que os camponeses se descobrem perante os enterros, ao olhá-lo da avenida tornara à cadeira de lona e lia a revista no meio dos barulhos da guerra, dos defuntos, do lufa-lufa dos corvos que corriam como que aposta em lebres ou perdizes, um dos garotos ficou séculos suspenso antes dos membros se espalharem no chão[...] (ANTUNES, 1998, p. 262)

Vale ressaltarmos aqui que a figura feminina, retratada como pérfida, fraca e/ou grotesca, é um dos elementos relevantes que compõe o universo de ruínas das narrativas de Lobo Antunes, sendo o *corpus* de pesquisa do terceiro capítulo desta dissertação.

Antes de darmos início à análise da figura feminina nas obras antunianas, contextualizemos, pois, de maneira breve, *A Ordem Natural das Coisas*. O romance, publicado no Brasil em 1996, é narrado também a partir dos testemunhos traumáticos das personagens. O relato é dividido em cinco partes, cada qual com um par de personagens-narradores: Iolanda, uma jovem diabética casada com um homem mais velho, por quem mantém um sentimento de ódio e de dependência; o marido de Iolanda; Ernesto da Conceição, um ex-policial (que diz ser também professor de hipnotismo), pago para espiar o marido de Iolanda; Domingos, ex-trabalhador nas minas de Moçambique, pai de Iolanda; D. Orquídea, irmã de Domingos; Alfredo, colega de escola de Iolanda; Jorge, um militar que é preso e torturado sob a acusação de atuar numa conspiração contra a ditadura salazarista; Fernando, irmão de Jorge; Julieta, irmã bastarda de Jorge e de Fernando; e Maria Antônia, uma senhora portadora de câncer, vizinha de Jorge.

Ao analisarmos as narrativas de Lobo Antunes sob a perspectiva dos testemunhos de Isilda e de Julieta, de *O esplendor de Portugal* e *A Ordem Natural das Coisas*, respectivamente, mulheres que (sobre)viveram em ambientes marcados pela miséria, pela dor, pela violência e pela solidão, propomo-nos a discutir problemas referentes à construção dos papéis sociais

criados para os homens e para as mulheres não somente em sociedade, mas também na literatura, observando, especialmente, os espaços reservados às mulheres em meio a um mundo norteado e regido pelo

[...] poder patriarcal no qual ocorre a supremacia do homem sobre a mulher na vida social e também na vida privada e essa desigualdade é capaz de contribuir para a existência da violência e mesmo o seu aumento. (SILVA, 2008, p.1)

Ao por em cena uma figura feminina que representa simbolicamente o ideal de uma boa esposa, ou, ao contrário, uma pérfida e indigna libertina, não há nela a intenção de impor valores ou exemplos do que é ou deveria ser uma figura de mulher digna ou indigna. Compreendemos que é exatamente o contrário: há sim a preocupação em questionar e desconstruir valores e regras que foram impostos ao longo de uma história escrita por homens. Nos romances de Lobo Antunes,

[...] há mulheres que não conseguem escapar dos locais determinados culturalmente para o gênero, submetem-se e não possuem meios de ultrapassar suas condições; há aquelas que se valem do comércio do próprio corpo, seja para a sobrevivência ou ascensão social, a fim de superarem as condições adversas em que vivem; ainda há outras que, através de categorias como classe social, religião ou etnia, resistem à opressão e ao silenciamento e, com isso, alteram suas inserções culturais, seus 'loais de cultura'. (RESENDE, 2006, p. 96)

A literatura antuniana desconstrói, ironiza, critica, reflete e satiriza qualquer tema ou conceito considerado inviolável socioculturalmente. Assim, por “[...] segura[r] a bandeira da liberdade, concentrando em tal alvo o conteúdo de suas ações” (LINS, 1990, p.55), ao tratar de um estereótipo, Lobo Antunes não se preocupa em fazer um retrato bom ou ruim para julgar ou punir quem quer que seja. Ao criar suas personagens para a encenação desses estereótipos, o autor busca promover reflexões sobre a alma humana e quebrar as regras e os (pre)conceitos estabelecidos e consolidados ao longo da tradição histórica.

Por isso, ao tratar da imagem feminina em seus romances, o escritor português coloca em cena seres plenos de negatividade, dor, solidão, culpa, medo, doenças e (auto)ódio. Seus fluxos de consciência revelam personagens

que vivem um grande confronto interior, num desequilíbrio emocional frenético que lhes traz o anseio incessante – explícito ou implícito – pela morte. O testemunho de Isilda, numa situação na qual ela se vê impotente diante da violência, da crueldade e da fúria de seus antigos colonos, apontam para a morte:

[...] oferecendo-me numa inocência tremula aos crocodilos do rio como a minha família e os restantes fazendeiros do Cassanje se ofereciam, sem um queixume aos angolanos, tomem, matem-nos se lhes apetecer, tomem, estamos aqui há vinte ou cinquenta ou cem ou duzentos anos mas tomem, o meu girassol, o meu algodão, o meu milho, a minha casa, o meu trabalho, o trabalho dos meus pais, o trabalho dos pais dos meus pais, 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 pertencem porque os americanos e os russos dizem que vos pertencem e eles obedecem como vocês nos obedeciam a nós com idêntica passividade e idêntica submissão [...] (ANTUNES, 1998, p. 276)

Lobo Antunes apresenta, em suas narrativas, recortes de um mundo no qual o espaço atribuído às mulheres é restrito e, por vezes, vigiado e violado, fato que, muitas vezes, pode provocar a violência doméstica que esgarça o núcleo familiar. É em torno da violência doméstica que gira a trama dos romances analisados: violência do homem contra a mulher, de violência da mulher contra a mulher e também de violência da mulher contra o homem. Por isso, preocupamo-nos em apresentar as diversas maneiras de se expressar a feminilidade e a masculinidade por meio das faces opostas e complementares das personagens Isilda, senhora colonial dominadora, chefe de sua fazenda e de sua família, e Julieta, filha bastarda, rejeitada e violentada pelo mundo ao seu redor. Por representar de maneira poética, agressiva, analítica e crítica vários temas que assombram a realidade empírica, acreditamos que os romances antunianos podem ser eficientes em um processo de libertação e de transformação da consciência do sujeito-leitor.

Para Adorno, no ensaio *Educação após Auschwitz*, o estudo deste tipo de arte, que se manifesta pelo repulsivo, justifica-se na medida em que promove a educação humanística do sujeito. Lembrar das barbáries e criticá-las pode contribuir, na perspectiva do filósofo, para que elas não voltem a acontecer.

Dessa maneira, ao nos depararmos com uma arte que denuncia as agruras da realidade, tal como as obras de Lobo Antunes, preocupamo-nos em desenvolver possibilidades de cumprir o papel de tornar visíveis os assombros que permeiam e que constituem a obra. Segundo a pensadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, “[...] a solução do intelectual não é a de se abster da representação. O problema é [...] como podemos tocar a consciência do povo” [...]? (2010, p. 61)

Encarar o horror da violência, emocionar-se, chocar-se e ferir-se diante daquilo que a arte tem a dizer, bem como refletir sobre a barbárie são experiências de importância para a conscientização, a politização e a educação sentimental do sujeito contemporâneo, pois, segundo Susan Sontag,

Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, assim como a riqueza de alguns pode supor a privação para outros, é uma tarefa para qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial. (2003, p. 86)

CAPÍTULO II

ABRINDO OS ARQUIVOS DO MAL⁴

E o inspetor Infelizmente a violência é intrínseca ao homem, o senhor major já reparou na crueldade por esse mundo a fora apesar dos apelos dos Papas, apesar dos avisos da Igreja, o que os alemães fizeram aos judeus, por exemplo, aquelas fotografias, terríveis de esqueletos, e a Inquisição caramba, o que foi a Inquisição diga-me lá?,

[...]

A História, senhor major, é um cortejo de selvageria tremenda entristeceu-se o inspetor, o genocídio da revolução russa petrificame, o czar e a família fuzilados, milhares de mortos, milhões de deportados sem contar com a fome e a miséria, onde é que já se viram atrocidades assim? (ANTUNES, 1996, p. 145-146).

Neste capítulo, propomos abrir os *arquivos do mal* em *O Esplendor de Portugal* (1998), de António Lobo Antunes, romance testemunhal que se volta para a morte, para o medo, para a dor, para o ódio, para a maldade, para a destruição, para o ressentimento e para outros elementos íntimos e aparentemente negativos da natureza humana e que compõem os complexos mosaicos discursivos advindos de experiências traumáticas, relatadas por personagens que viveram os horrores da guerra pela descolonização de Angola.

Apresentamos uma arte que, por meio de uma poética de ruínas, expõem-nos a violência, a miséria e a infelicidade, uma literatura que põe em cena um “[d]os desastres que marcam o fim do milênio [que] são também *arquivos do mal*: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’” (DERRIDA, 2001, p.7).

⁴ Usamos aqui a expressão *arquivos do mal*, visando estabelecer um diálogo, desde o título deste capítulo, entre a teoria derridiana sobre o “mal de arquivo”, um dos principais nortes desta pesquisa, com o arquivo testemunhal das personagens ficcionais antunianas, objeto de estudo desta dissertação.

Em *O Esplendor de Portugal*, são narradas experiências inabordáveis por meio dos testemunhos de suas personagens, que resgatam em suas memórias os episódios de situações-limites e de experiências de sofrimento. São lembranças que nunca estão completas, mas que não permitem serem deslocadas e ocorrem mesmo quando não são convocadas. Não há uma ordem linear na narração ou uma continuidade das lembranças narradas:

[...] o meu próprio filho de que continuo a ter medo mesmo longe daqui, em Lisboa, não responde às cartas, não pergunta por mim, sozinha na fazenda, sem dinheiro, com dez ou quinze patetas meio mortos, eu que apesar de ser nova, ter forças
(estas rugas são do ácido que corrói o estanho não são minhas que ainda agora há minutos tinha o cabelo preto e regressei a casa do jantar dos belgas)
preciso de uma palavra de amizade, de consolo, que me faça imaginar que colhem o algodão, o vendem, o dinheiro cresce no banco, amanhã ao levantar-me em lugar das lavras desertas encontro os tratores a trabalharem e duas centenas de contratados no campo, tudo o que peço, e Deus sabe que não peço muito, é uma palavra de esperança de tempos a tempos num pedaço de papel mesmo que ambos tenhamos a certeza que a esperança acabou tão depressa como o dinheiro e o crédito, que a próxima vez que descer à senzala nem uma só alma mesmo inválida encontro, apenas eu, a Maria da Boa Morte e a chuva nos quartos, eu a fingir que mando e ela que obedece, há alturas em que me sento ao pé do telefone na certeza que vão ligar da Ajuda, que irei ouvi-los, conversar com eles, mentir-lhes, dizer que os americanos ou os franceses me compraram as colheitas inteiras, mudo de roupa, perfume-me, ponho os brincos de pérola para conversar com eles, seguro o auscultador e nada, nem
- Mãe
nem
- Olá mãe
nem
- Lembramo-nos da senhora como tem passado mãe?
no aparelho, um silêncio tão grande como o silêncio da terra, o silêncio dos girassóis no cacimbo [...] (ANTUNES, 1998, p. 58-59).

São discursos memoriais repletos de tensões, contradições e aporias que “[...] aborda[m] primeiramente as estocagens das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições, mas também a censura e o recalçamento, a repressão e a leitura dos registros” (DERRIDA, 2001, p.8). Nesta passagem temos a aporia, a tensão e a fragmentação, próprias do discurso traumático:

(o meu filho Carlos a achar que eu não gosto dele por)
[...]

(o meu filho Carlos, o mais velho, o primeiro dos meus filhos e Deus sabe o que me custou aceitá-lo, aquele que toma conta dos irmãos em Lisboa e acha que eu não gosto dele por)
[...]
(eu não ser a mãe dele)
(ANTUNES, 1998, p.80-81).

Ao contrário de muitos textos que estamos acostumados a ler em jornais e revistas impressos, virtuais e televisivos, cujo “[...] tratamento [da dor dos outros] é ao mesmo tempo massivo e refinado ao longo de guerras civis e internacionais” (DERRIDA, 2001, p.7), a narrativa de Lobo Antunes é capaz de apelar e atacar a sensibilidade do leitor a ponto de aproximá-lo de cenários habitados pela doença, pela solidão, pela fome e pela impotência diante da violência sofrida por milhares de angolanos e portugueses na década de 1975.

É relevante observarmos que o fato de Lobo Antunes ter vivido em Angola, prestando serviço militar obrigatório de 1971 a 1973, presenciando o trauma da descolonização daquele país, as situações e os fatos dos quais tomou conhecimento e a relação com a psiquiatria, profissão exercida até há pouco tempo, pode suscitar, muitas vezes, a dúvida e a curiosidade do leitor sobre as fronteiras entre o real e o ficcional dos romances.

Segundo Bernardo Carvalho (2000, p. 238), esse tom de realidade em meio à representação favorece o efeito de horror sobre o espectador, pois a única maneira de entender a catástrofe é, para Carvalho, colocar-se no lugar do outro por meio de uma identificação individual. E é, então, “[...] num jogo em que ficção e não-ficção não remetem a territórios nitidamente separados” (KLINGER, 2007, p.13) que Lobo Antunes encena o cenário dantesco de Angola da década de 1970.

Ao partir do pressuposto de que “[...] a literatura de uma era de catástrofes desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler e reescrever sua história, do ponto de vista do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 77), compreendemos, numa perspectiva aristotélica⁵, que a literatura supera a função meramente documental da História. A literatura, “[...] privilegiando a

⁵ Para Aristóteles, “A poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, atribuem depois aos personagens os nomes que lhes parece, e não fazem como os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares” (1966, p.78)

forma artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada, e portanto, mais verdadeira” (KLINGER, 2007, p.40) que o discurso histórico que, por sua vez, além de muitas vezes soar como falso, leva à banalização e, muitas das vezes, a um processo de esvaziamento e de endurecimento das relações humanas das pessoas diante contextos de miséria e de horror.

Vale ressaltar a seguinte reflexão de Jacques Derrida em *Mal de Arquivo*: [...] “a quem cabe [ou deveria caber], em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? Como fazer correspondências entre o memento, o índice, a prova e o testemunho?” (2001, p.7). Poderia caber a mais alguém senão a Lobo Antunes, enquanto intelectual – testemunha ocular da barbárie encenada em suas obras – e exímio narrador literário a tarefa de documentar e apresentar ao mundo, por meio da arte, as dores da catástrofe de Angola? Valendo-se de sua própria memória e “[...] entrando no território do indiferenciado, em que o verdadeiro e o falso se combinam” (KLINGER, 2007, p.151), o escritor português trabalha em *O esplendor de Portugal* ironizando os limites do ficcional para nos apresentar e também nos atacar com uma crítica àquela realidade colonial.

Walter Benjamin, no ensaio Sobre o conceito da história, questiona o estatuto de legitimidade universal da história que, ancorada no princípio de causa e efeito e balizada pelas proposições cristãs, é contada da perspectiva dos dominadores, pois, segundo o filósofo, “[...] existem nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram” (1994, p.224). Nessa perspectiva, Benjamin propõe uma reflexão sobre a História, criando a cena de um jogo de xadrez cujo único jogador, mestre que ocupa o lugar legítimo de eterno vencedor, é um fantoche manipulado por um anão grotesco. O tabuleiro encontra-se imerso num sistema de espelhos que, além de esconder o anão, causa a ilusão de que a mesa e todos os seus pormenores são totalmente visíveis ao espectador. Benjamin explica-nos que a cena é uma metáfora da historiografia moderna, a fim de alertar-nos para o fato de que as verdades que nos foram impostas pelo discurso historiográfico oficial criam a perigosa e ilusória impressão de ser minuciosamente clara, completa e verdadeira.

Conhecemos a história de um autômato construído de um tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, coloca o (*sic*) numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado “materialismo histórico” ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu desafio a teologia. Hoje ela é reconhecidamente feia e não ousa mostrar-se (BENJAMIN, 1994, p. 222).

No mesmo ensaio, Benjamin afirma que uma verdadeira reflexão sobre os bens culturais não pode ser feita sem o despertar de uma sensação de mal estar e de horror sobre o pesquisador, pois

[...] nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (1994, p. 225).

Para o filósofo, o conhecimento dos fatos passados não se dá pela mera informação documental massificada de acontecimentos narrada por um discurso oficial e homogeneizado, que se preocupa unicamente em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história, uma vez que “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela se apresenta, no momento do perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Ao lermos *O Esplendor de Portugal* tomamos conhecimento dos fatos históricos de Angola por uma literatura que se vale de uma estética de “[...] caráter traumático do real o que leva à duplicação da realidade” (KLINGER, 2007, p.149). Assim, entendemos que o romance de Lobo Antunes apresenta-se como um arquivo para a compreensão da guerra de Angola, pois, longe de narrar uma história idealista e romântica, uma epopéia com um panteão de heróis nobres, belos e gloriosos, o narrador apresenta-nos, numa linguagem

fragmentada, dura e seca, um “esplendoroso” cenário apocalíptico daquele país de jugo português, marcado pela loucura, pelo desejo agonístico pelo poder político e pela dor extrema:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de bruços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe as pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos (onde tomávamos chá à tarde com eles, a comer bolinhos secos e a refrescarmo-nos com leques de ráfia) misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes, os tarecos tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o silêncio e o cheiro das vísceras, uma grita de gansos por cima da cantina, dos tratores e dos campos de girassol incendiados, em que os capatazes enrolados no chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besouros zunindo nas chagas [...] (ANTUNES, 1998, p.193).

Em uma narrativa descompassada, a ironia em relação à historiografia oficial começa pela epígrafe da obra, que nos apresenta o hino nacional português, de onde um verso é extraído e escolhido para título:

Heróis do mar, nobre povo, nação valente e imortal,
levantai hoje de novo
o esplendor de Portugal!
Dentre as brumas da memória
ó pátria sente-se a voz
dos teus egrégios avós
que há-de levar à vitória.
Às armas, às armas
sobre a terra e sobre o mar!
Às armas, às armas
pela Pátria lutar!
Contra os canhões a marchar, marchar
(ANTUNES, 1998, p.5. O grifo é nosso).

Ao contrário do que o título e a epígrafe do romance indicam, o romance, muito longe de narrar uma honrosa epopéia portuguesa, retrata “o esplendor” num ambiente caótico, marcado pela degradação física, moral, psíquica e social humana.

[...] o Fernando de carapinha alisada a fixador extraiu um incisivo substituindo-o por um dente de prata de forma que ao falar as palavras brilhavam, a arregaçar o beijo, contentíssimo, exibindo a

maçaneta descomunal que lhe pregaram a martelo nas gengivas, ao voltar à fazenda no regresso de Luanda, mal o barco desapareceu numa confusão imensa carregado de bagagem e de gente, de tarecos salvados à pressa ao apetite dos cubanos e da tropa, rajadas de metralhadora nas esquinas, piquetes de soldados maltrapilhos, de cataria, degolando-se uns aos outros, belgas loiros de camuflado a aparafusarem monteiros nas varandas, cadáveres nus ou apenas com uma bota calçada que a chuva arrastava nas valetas na direção do mar, as prostitutas da ilha, sem clientes, sacudindo os peitos nos coqueiros, um mestiço barbudo na Muxima a desencaixar-me o reservatório e o pneu sobressalente [...] (ANTUNES, 1998, p. 25-26).

Valendo-se dos vários elementos estéticos que compõem sua obra, como o humor, a espacialização do tempo e a temporalização do espaço, representadas nos testemunhos traumáticos de cada personagem, Antunes produz um efeito de horror sobre seu público, para que possa tratar de maneira adequada do trauma daqueles que sentiram e viveram a guerra e seus efeitos. Trata-se de uma arte poética voltada para o grotesco, num estilo de prosa que nos propõe a reflexão sobre uma força que há no ser humano e que o impele à autodestruição.

Cabe a nós aprendermos a ler esse teor testemunhal: assim como aprendemos que os sobreviventes necessitam de um interlocutor para seus testemunhos. A literatura de uma era de catástrofes desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler reescrever sua história, do ponto de vista do testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 77).

Em *O Esplendor de Portugal* desconstrói-se “[...] a fraudulenta história da legitimação” (ACHUGAR, 2006, p.161) ao pintar o cenário do processo de descolonização de Angola. É o que Hugo Achugar (2006) chama de “memória democrática”, uma história múltipla e contraditória, que inclui na narrativa antuniana a perspectiva das mulheres, dos loucos, dos mestiços, dos migrantes e dos imigrantes.

O romance é um relato dividido entre a mãe, Isilda, e os seus três filhos, Carlos, o mestiço, Rui, o epilético, e Clarisse, a libertina. Seus testemunhos dão cor aos desastres da guerra, ao reino do caos, à monstruosidade da colonização, à contraviolência dos nativos, às relações de poder, ao repúdio às diferenças, à prostituição, à miséria, ao desespero e à dor extrema, apresentando-nos uma “[...] história esquecida pelo discurso da comunidade

hegemônica” (ACHUGAR, 2006, p.162). Nos relatos dessas vidas não há menções de ligações afetivas que não sejam o ressentimento, a disputa, o recalque, o ódio e o orgulho. A impossibilidade de uma aproximação entre as personagens reflete a impossibilidade de fugir do mal.

Na fazenda da família, “[...] onde [parte d]o teatro da história acontece” (BONNICI, 2005, p.26), o ambiente é de morte, medo e traição. O filho Rui, epilético por diagnóstico médico – “[...] *um problema hereditário no cérebro minha senhora correntes elétricas desordenadas epilepsia*” (ANTUNES, 1998, p.31) –, é sádico, agressivo e violento, uma personagem que passa toda a existência saciando o prazer que sente diante da dor alheia, torturando os escravos e os animais que se encontram ao seu redor. Adulto, em Lisboa, a parte da narrativa que lhe cabe demonstra a permanência nessa infância de perversão e ataques. Seus feitos hediondos e repugnantes suscitam o efeito de angústia, horror, tensão e humor sobre o leitor:

[...] no tempo em que morava na Ajuda vi um sapo de metal do tamanho de um coelho aos saltos numa retrosaria, saltos e convulsões enquanto me fitava numa careta de gozo, a vendedora dava-lhe voltas com uma chave nas costas, assentava-o no balcão e o raio do sapo a agitar-se e a contorcer-se fazendo pouco de mim, claro que o pisei com toda força até o amansar, continuei a pisar as porcas, os parafusos e as molas que lhe saíam da barriga, a vendedora

- O que é isto?

[...]

eu vasculhava a retrosaria à cata de mais sapos, mais ursos, mais patos, mais girafas, mais bichos dispostos a enervarem-me sem educação nem vergonha, esmagava pistolas de espoleta, escacava prateleiras de servicinhos de chá e miniaturas de cozinhas, estrangulando pandas que pestanejavam vagidos mecânicos

[...]

um boneco pronto como os outros a me impacientar, a falar horrores de mim - My name is Jimmy palavra de honra - My name is Jimmy não há um milímetro de fantasia no que digo, um milímetro de exagero - My name is Jimmy [...] a agitar-se e a contorcer-se no balcão - My name is Jimmy a insistir em insultar-me - My name is Jimmy não – Desculpe [...] apenas - My name is Jimmy [...] bonecos estrangulados sorrindo uns aos outros sem saberem sequer quem os matou. (ANTUNES, 1998, p. 162-163).

Conforme nos explicam Jean-Pierre Peter e Jeanne Favret no ensaio O animal, o louco, a morte, os desejos sádicos de Rui que precedem seus atos de crueldade simbolizam um discurso de protesto ao contexto – de infelicidade e de violência – familiar (e, posteriormente, solitário no hospício de Portugal).

Nessa perspectiva, Rui pode ser compreendido como um monstro que vive desde a sua infância numa realidade familiar marcada pela indiferença, pela violência, pela traição e pela doença. E, por isso, essa personagem faz com que sua voz seja ouvida por meio dos gestos atrozes que comete com aqueles que o rodeiam, pois, remetendo-nos às palavras de Peter e Favret,

Suas ações são discursos, mas o que dizem eles, e por que falam essa língua assustadora do crime?

Basta reconhecer a confusão que estas belas monstruosidades, de um horror tão trágico, provocaram no discurso habitualmente tão pleno, tão seguro, dos magistrados e dos médicos, para compreender que alguma coisa importante estava acontecendo (2010, p.194).

Para Selligmann- Silva, a histeria é uma “[...] doença desencadeada por uma reação de defesa diante de uma nova situação que recalcaria a representação do inaceitável” (2005, p.65). Baseando-nos nessa ideia, podemos tomar Rui como uma representação do “fruto do horror”, do trauma oriundo de um contexto caótico de destruição e de atrocidade de Angola.

Lobo Antunes propõe-nos uma reflexão a respeito da natureza humana, em face de um retrato exagerado e disforme, que nasce em sua narrativa como um projeto político e instrumento polêmico que zomba e denuncia o desprezo humano pelo corpo alheio e os desejos sádicos pelo horrível, pela maldade e pela violência. Para vislumbrar a maneira pela qual o escritor nos apresenta esse cenário, leiamos um testemunho de Carlos, dando voz à visão eurocêntrica sobre Angola e os nativos:

Para o ensinar a obedecer dividimos os leitões e os torresmos das lojas pelos capatazes, um alcatruz de criaturas risonhas e felizes como são os africanos sempre que lucram com o azar dos outros para cá e para lá pilhando o mestiço, chocando com o enforcado na sofreguidão de se apoderarem de cinzas e lixo com a mulher do mestiço fitando-os em silêncio, uma indiana de chinelos que ensinava no cabano da escola a alunos sem tabuadas nem livros a escreverem números e letras tortas em papel de embrulho, os primeiros morcegos soltavam-se aos repelões na indecisão da noite, o chefe da polícia para a minha mãe, galanteador

– Talvez devêssemos enforcar o mestiço.

(ANTUNES, 1998, p. 15)

Carlos, o mestiço da família, filho de um branco, Amadeu, marido de Isilda, e de uma negra, a serviçal de um restaurante, é uma personagem híbrida, um homem sem nacionalidade definida, que habita duas identidades, representando a fusão entre diferentes tradições culturais: a da família branca de sua mãe adotiva (Isilda) e de seus irmãos, e a angolana, negra, de Maria da Boa Morte, a fiel escrava da família, pessoa com quem Carlos mais tem afinidade na fazenda. Pela experiência de oscilação entre as duas culturas, tem sua “identidade em suspenso”: *quase o mesmo, mas não branco*. Trata-se de uma identidade construída num discurso proferido nas entrelinhas e, como tal, tanto contra as regras como dentro delas, ela está inscrita na encruzilhada entre o que é conhecido e permitido e o que, embora conhecido, deve ser mantido oculto (BHABHA, 2005, p.135). Assim, Carlos, que não é nem o “eu”, nem o “outro”, é menos que um, por não ser o filho legítimo de uma família portuguesa, e o dobro, por concentrar em si, ainda que de uma maneira caótica, duas culturas.

era a rapaz por a Maria da Boa Morte dizer

- Tu és preto

e atirava-me para as cubatas a que pertencia, entrei no quarto de minha mãe e a Lena continuava na mesma posição de estatua de capela tal a minha avó na essa, de olhos abertos contra a ventoinha no teto sem reparar em mim, as vozes dos hóspedes cessaram, tenho a certeza de que a gravura sobre a cama me fitava, a roupa na cadeira me fitava, o telefone me fitava da mesma maneira que a família da Lena, os parentes de Salazar, os parentes de Narriquinha, me fitavam na missa, eu de pele mais clara do que a deles, nariz mais estreito, cabelo mais liso, se ao menos pudesse esquecer-me e dormir, ir-me embora, tomar o transporte de Malanje, atar um pano aos rins, pedir um saco ao capataz, iniciar uma fileira de algodão, eu na Ajuda apendurar melhor as lâmpadas da árvore [...] (ANTUNES, 1998, p. 96)

Carlos, cuja aparência física, no geral, é como a de um homem branco, traz alguns traços marcantes (e alguns de seus hábitos e afinidades) que revelam sua descendência negra e formam sua faceta dupla, própria do sujeito pós-colonial, que funde num só ser o colonizado e o colonizador:

[...] a Clarisse e o Rui no meu colo, o Carlos escapando-se atrás da cozinheira,

-Largue-me

de brasa de cigarro no interior da boca, a comer peixe seco com ela na cantina, não gosta dos irmãos, não gosta da mulher, gosta do pivete da miséria e do óleo de palma, das galinhas de pescoço a dar

e dar nas cubatas, ao voltar à fazenda no regresso de Luanda a cozinheira mudara também, chinelando os ladrilhos , pela primeira vez sem receio de mim, pendurada no sino rachado do almoço a chamar o pessoal, Maria da Boa Morte Josélia Damião Fernando, serviam à mesa de casaco branco com botões dourados [...]

(...)

lábios de branco, nariz de branco, cabelo de branco, quando muito reparando bem

um vestígio no formato das unhas que nem um médico se lembraria de examinar, uma criança absolutamente branca em que apenas as pretas velhas de brasa de cigarro no interior da boca, a Josélia, a Maria da Boa Morte, detectariam sem hesitar a origem e a cor do sangue mas não diria nada para se protegerem a si mesmas e a ele [...](ANTUNES, 1998, p. 25-86).

Se por um lado Carlos é o patrão dos negros da fazenda de seu pai, por outro, é visto e tratado como os demais “pretos” por sua família e por si próprio:

[...] a Maria da Boa Morte de perna esquerda manca aquecendo as sobras dos setters na panela, eu a puxar-lhe o avental

- É verdade que eu sou preto?

nem apreensivo nem triste, curioso, a puxar-lhe o avental trotando à sua roda

- É verdade que eu sou preto?

Preto como a Josélia, o Fernando, O Fernando, O Damião, os contratados, o capataz ia chegar à cozinha e mandar-me trabalhar na safra, tiravam-me o quarto, os brinquedos, o meu lugar a mesa, comia pirão e peixe seco, bebia cerveja na cantina, dormia numa esteira, curava a icterícia com tubérculos, não acreditava e Deus, talvez no próximo Natal, como vivera uns anos por equívoco na casa da fazenda, herdasse os calções usados do Ruis, a Maria da Boa morte a arrastar o tornozelo para longe de mim.

- Por favor menino [...] (ANTUNES, 1998, p. 92)

Ele é o sujeito pós-colonial, híbrido, fragmentado e multifacetado. Apoiando-se no reconhecimento e no repúdio de suas diferenças raciais e culturais, Clarisse refere-se ao seu irmão como um sujeito inferior, digno de vergonha e de piedade pelo fato de ser *quase, mas não branco* (BHABHA, 2005, p. 135):

[...] Clarisse, liberta de mim na cozinha, a chamar-me o que nunca me chamavam, o que todos conheciam e evitavam falar, os professores, os colegas de liceu, os amigos do café de Luanda, o empregado da Cuca, a Lena, o que todos conheciam apesar da cor da minha pele, dos lábios estreitos, do cabelo liso, de dizer mãe à minha mãe e de ela me dizer filho como aos outros, das visitas se comportarem comigo como se ignorassem quem eu era, de onde vinha, onde foram me buscar, a Clarisse baixinho, sem raiva, quase com dó

- Sentes-te vingado dos brancos por bateres numa branca julgas que ficas igual aos brancos por me bateres? (ANTUNES, 1998, p.72-73)

Num quadro de censura moral que faz aparecer de forma “[...] muito saliente os traços, sempre presentes da relação com o outro (e o Outro)” (ORLANDI, 1993, p. 117), Clarisse estabelece um diálogo com o irmão mestiço articulado num discurso que desliza entre a compaixão, a prevaricação e a perversão. Trata-se de uma relação que pode ser tomada como metáfora de uma das principais estratégias de subversão colonizadora sobre os sujeitos colonizados: a produção de “efeitos de identidade” (BHABHA, 2005, p.136), que embasava e promovia, pelo reconhecimento e pelo repúdio das diferenças, a antiga relação de hierarquia entre o amo e o escravo.

Essas práticas discursivas e políticas, ou seja, o exercício do poder da hierarquização entre os sujeitos coloniais, ancoradas na articulação e no repúdio das formas conflituosas das diferenças inscritas na economia do prazer e do desejo, da dominação e da posse, são ainda mais violentas no discurso de Isilda dirigido aos seus servos angolanos.

Isilda concentra em si várias características da burguesia nacional branca angolana, instalada a pulso sobre um povo escravizado. Ela e todas as outras personagens brancas referem-se aos negros como seres, ou mercadorias, animais, ameaçadores, depravados, mentirosos, pérfidos, brutos e selvagens:

Agüentavam um mês no máximo mesmo fortalecidos a clisteres e quinino, a minha mãe entende-se com o administrador de Dala Samba e passou a contratar bundi-bângalas que embora fosse mentirosos e lentos sempre duravam um pouquinho mais, havia quem suportasse a safra inteira mas não podia ir embora a chocalhar o esqueleto porque com as despesas na cantina nos devia as vinte safras seguintes no caso de semear de graça e não comer (ANTUNES, 1998, p. 17)

Muito longe de tomar aquele país do continente africano como uma Pátria⁶, seu discurso representa de maneira simbólica a antiga voz

⁶ J. Pinharanda Gomes em Anamnese da idéia de Pátria explica-nos que: “País não é sinónimo de Pátria. É, dela, componente, mas País é a terra, e Pátria supõe ou requer outros componentes, pois há a Pátria de quem não tem país, ou terra, e vive noutra que não a sua, aí vivendo a sua nostalgia, conforme os paradigmas pátrios que são os da sua origem, o pensamento e a cultura. A Nação pode não se constituir em Estado, mas ela será a Pátria em movimento, o paradigma etológico da Nação que, neste caso, permite a imagem: a Nação,

colonizadora de Angola, cuja imaginação “[...] conceb[ia] suas dependências como um *território*, jamais como um *povo*” (BHABHA, 2005, p.144).

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na 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 fato 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 os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães, o meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar, morando em casas que macaqueavam as casas européias e qualquer europeu desprezaria considerando-as como considerávamos as cubatas em torno, numa idêntica repulsa e num idêntico desdém, compradas ou mandadas construir com dinheiro que valia menos que o dinheiro deles, um dinheiro sem préstimo não fora a crueldade da maneira de o ganhar e para todos os efeitos equivalentes a conchas e contas coloridas, porque (ANTUNES, 1998, p. 243).

Vale abrir aqui um parêntese para ressaltarmos que o discurso de Isilda, marcado pela presença do racismo (“tínhamos vindo procurar na África não era dinheiro nem poder, mas pretos sem dinheiro e sem poder algum”), para além de representar um discurso de desejo pelo poder, pelo *status* e pela dominação – na medida em que nos apresenta claramente a repulsa e o desdém da senhora branca pelos escravos negros – pode ser compreendido enquanto uma prática de violência, pois, segundo Hannah Arendt,

O racismo, branco ou negro, é por definição repleto de violência porque contesta fatos orgânicos naturais – uma pele branca ou negra – que nenhuma persuasão ou poder poderia mudar; tudo o que se pode fazer, jogadas as cartas, é exterminar os seus portadores. O racismo, distinto da raça, não é um fato da vida, mas uma ideologia, e os atos que a ele conduz não são atos reflexos, mas ações deliberadas baseadas em teorias pseudo-científicas (ARENDT, 2009, p. 95).

corpo visível da Pátria. Da Nação é dizível não constituir a cidade permanente (*ménousan pólin*, na sugestiva imagem de S. Paulo.). A Nação move-se, quando organizada em caravana de Estado, através de deserto que é o mundo, em que o *homo viator* caminha. Enquanto a Nação se move, a Pátria está imóvel, imutável, permanece como o Sol enquanto a Nação caminha segundo os fusos das noites e dos dias. A Nação transporta móveis e trastes, corruptíveis ou destrutíveis. A Pátria é cordial e mental: o que é do coração e da mente não pesa, não incomoda, não é, nem corruptível, nem destrutível.” (GOMES, 2008, p.23)

Nos testemunhos de Clarisse e Isilda, movidos por uma “[...] diabólica pulsão de morte, de agressão [e] de destruição” (DERRIDA, 2001, p.20), o poder de sedução e a prostituição nos são apresentados como uma das faces que compõem essas personagens femininas.

O percurso de vida (e de morte) de Isilda pode ser compreendido como uma “[...] peripécia pessoal no quadro maior da engrenagem histórica, como olhar testemunha de um mundo que está prestes a desaparecer” (KLINGER, 2007, p.24). Ela assume no romance o papel de prostituta, na medida em que precisa de um apoio masculino para administrar os negócios da fazenda. Por não poder contar com a ajuda do marido, mantém relações sexuais com o chefe de polícia à vista dos filhos e dos empregados, para que este a auxilie a controlar, também com base na violência, seus empregados:

[...] o comandante da polícia despedindo-se de mim numa cotovelada irônica

- Rapaz

mal o meu pai ia fazer análises ao fígado a Malange trancava-se com a minha mãe no escritório, não se ouvia nenhum som lá dentro, pensava de orelha na porta, sem coragem de chamar

- Morreram

Ficava horas a escuta, preocupado, a única coisa que percebia pelo buraco da fechadura era um ângulo de escrivaninha e depois ruídos de solas e vozes, o trinco a pular, o comandante da polícia apontando-me com o queixo à minha mãe

- Estavas à nossa espera rapaz?

(ANTUNES, 1998, p. 94)

Tal como a mãe, Clarisse surge-nos como uma mulher sedutora que desde muito cedo recebia presentes por deitar-se com todos os tipos de homens. Em Lisboa, apesar de ser sustentada por vários amantes, vive só num apartamento, imersa num mundo de lembranças e de ressentimentos, a esperar pela morte:

[...] do sofá à varanda e da varanda ao sofá zangada com os presentes de Luís Felipe, as flores, o cheque, o vestido, a pulseira, zangada com o papel que as embrulhava rasgado na alcatifa, os cãesitos Ming made in Singapura no nicho da parede mirando-me desde o início da noite na teimosia opaca do cadáveres, os cãesitos, 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, e fazendo imensa força para segurar as lágrimas [...] (ANTUNES, 1998, p. 336).

Clarisse, Isilda, Rui e Carlos são figuras que compõem de maneira simbólica o cenário de destruição, miséria e horror do processo de descolonização de Angola, habitado por colonizadores, colonizados, mestiços, doentes, loucos e prostitutas.

Os testemunhos dessas personagens representam simultaneamente as vozes dos excluídos e dos excludentes, dos portugueses e dos mestiços, dos homens e das mulheres, e é por meio dessa narrativa de memória democrática que Lobo Antunes abre-nos o arquivo do contexto de *O Esplendor de Portugal*, marcado pelo mal.

2.1 Um fruto dos escombros da memória

Mais do que nunca, em uma época trágica como a vivida por Benjamin, essa essência traumática do 'real' torna-se palpável – a sua teoria do conhecimento é toda derivada da vivência do choque que marca a modernidade e sobretudo esse período da sua dissolução. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 133)

Se por um lado *O Esplendor de Portugal* apresenta-se enquanto um espetáculo da catástrofe, do desespero e da dor, por outro, é o retrato da violência da guerra de Angola como um arquivo guardado pela arte da memória, um grito de um sobrevivente e “[...] uma tentativa [do autor] de reunir os fragmentos dando um nexos e um *contexto* aos mesmos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.85). Ao nos apresentar o abjeto, o discurso testemunhal cumpre o papel de realizar uma justiça histórica na qual

[...] seu testemunho está inscrito na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o 'real', a imaginação, os conceitos e o simbólico (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.76).

Lobo Antunes é um escritor que percebe a falha, o ponto de fratura de seu espaço e seu tempo, fazendo dela o lugar de um compromisso e de um encontro entre diferentes tempos e gerações, lendo nele, de modo inédito, a História. O autor, ao (re)escrever a história de Angola em seus romances, pode ser compreendido como aquilo que Giorgio Agamben chama de “sujeito contemporâneo”, ou seja, aquele sujeito que paga a sua contemporaneidade com a vida e “[...] mantém fixo o olhar nos olhos do seu século-fera e solda com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (2009, p.60).

A ideia de contemporaneidade de Giorgio Agamben é associada a um sentimento intempestivo de mal estar que impulsiona o sujeito contemporâneo a transformar, por meio de uma proposta de experiências de descontinuidade, seja criando um poema, uma pintura, uma escultura ou uma crítica, o seu próprio tempo.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma (AGAMBEN, 2009, p. 65).

É então contemporâneo, para Agamben, o homem inteligente que vê a atualidade como um odioso tempo do qual não pode fugir e, por isso, se adere a ele “através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.59. Os grifos são do autor). Trata-se de uma figura que pode ser melhor compreendida se comparada à descrição do anjo do quadro de Paul Klee, feita por Walter Benjamin em seu ensaio Sobre o conceito da História:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós temos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-o em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1994, p.226).

Dessa maneira, tomamos Lobo Antunes como uma ilustração do “sujeito contemporâneo”, uma vez que o escritor propõe-nos em seus romances uma reflexão baseada na ironia, no horror e no humor a respeito de seus lugares espacio-temporais. Ao se valer da “estética transcendental” (DERRIDA, 2004, p.32), ele escreve, em *O Esplendor de Portugal*, uma história errática e hesitante, sem começo, meio ou fim definidos, na qual os fatos são dispostos de forma aparentemente aleatória.

Em sua arquitetura espacial e em sua economia de velocidade, em seu tratamento do espaço e da temporalização, não se trataria mais de um simples processo contínuo na representação, no valor de representação do modelo, mas de toda uma outra lógica (DERRIDA, 2004, p. 27).

A estrutura fragmentada da narrativa, de suas frases, de suas palavras traduz de maneira metafórica o trauma daqueles que viveram uma situação de miséria, violência, desespero e solidão, seguindo a lógica dos pesadelos

[...] que condensa dois ou mais significantes num só, que desloca significados, que procede por metonímias, metáforas e alegorias, que não tem começo ou fim e que sempre está pronto para recomençar [...]. O resultado é uma linguagem aparentemente de trevas, na verdade finalmente iluminada, que a maioria das pessoas sequer leu, e, menos ainda, entendeu. (TEIXEIRA COELHO, 1990, p. 98)

Ao sofrer daquilo que é chamado por Derrida de *mal de arquivo*, as personagens de *O Esplendor de Portugal* revelam-nos os “[...] documentos mais privados, algumas vezes até mais secretos” (DERRIDA 2001, p.33) da história de Angola e de suas próprias histórias, num discurso marcado pela repetição alucinatória de cenas de medo, de infelicidade e de rancor, tal como o testemunho de Clarisse em relação ao seu irmão Carlos e a toda sua família:

- Queres matar o meu filho enquanto não acabarem conosco vocês não descansam
Do Carlos a jogar portas ao fundo indignado com a minha mãe, indignado comigo, rosnando pela boca fechada
- Não sei quê não sei quê

Como os homens no bar de Malanje, tudo aquilo que os homens sabem dizer, tudo aquilo que os homens sempre me disseram mesmo o Luís Felipe e os outelipe, mesmo se calhar o meu pai
- Não sei quê não sei quê
Numa cubata de Cotonang para a empregada de quem teve o Carlos, não sei se gosto do meu pai, não sei se gosto de quem quer que seja, não sei se gosto de mim, um homem
- Não sei quê não sei quê.
(ANTUNES, 1998, p.365)

É em torno da pulsão da morte, da agressão, da destruição e da perda que gira toda a rede de correlações densas e invisíveis da família. Inúmeras cenas caóticas de medo e de miséria que acontecem e repetem-se ao longo da narrativa trazem à tona resquícios e consequências do antigo domínio violento do branco invasor em terras angolanas, explorando os negros, “[...] depois o café, petróleo e diamantes” (CARA, 2004, p.107).

Em *O Esplendor de Portugal*, trata-se de um passado assombroso contado pela perspectiva da decadência da metrópole portuguesa e pela perspectiva do mestiço que narram, num jogo de vozes entrecortadas pelo discurso composto por uma “compulsão de repetição” de fatos escabrosos, um testemunho indissociável da pulsão da morte. São cenas de “[...] alto grau de humilhações” (CARA, 2004, p. 106), impossíveis de serem esquecidas ou superadas pelos traumatizados, tais como esta reminiscência de Clarisse, que nos apresenta o fato de que, em sua infância, aprendera com a avó a maneira de tratar, com pena e repúdio, seu próprio irmão pelo fato deste ser um mestiço:

[...] a minha avó a aparecer de repente na cozinha tratando-o conforme tratava os bailundos, na mesma impaciência exasperada
- O que andas a comer Carlos?
Sem que eu entendesse a razão da sua fúria, a minha avó para a minha mãe à noite, quando julgava que estávamos deitados e não ouvíamos
- É uma vergonha para a família tê-lo em casa Isilda só Deus sabe a vergonha que sinto
O meu pai na trincheira do jornal, o pendulo do relógio no silencio, as arvores tornadas enormes pelo escuro, com os pavões e os mochos sentados nos ramos, o Carlos a despejar à pressa a manga ou a papaia ou a cocada no caixote das sobras ao lado do fogão
- Não ando a comer nada senhora
[...]
- A avó tem vergonha de ti Carlos porque é que a avó tem vergonha de ti?

[...]

- É uma vergonha para a família tê-lo em casa Isilda só Deus sabe a vergonha que sinto.

(ANTUNES, 1998, p. 182-183)

Muitas cenas do romance são capazes de surtir um efeito de espanto e de mal estar sobre o leitor, por retratar uma Angola violenta que até há pouco encontrava-se presa “[...] à longa experiência da exploração” (CARA, 2004, p.107) portuguesa. Isilda, em meio à sua caminhada para a morte, depara-se com um antigo colonizado, apontando-lhe uma arma:

[...] o meu pai defunto a defender-se do cheiro dos defuntos, o meu pai de testículos na garganta a fiar-nos de um ramo, não o meu pai que a serra mecânica espalmava no canteiro, o corpo as pernas os joelhos as cartilagens co de leite os próprios dedos, o meu algodão a arder, o meu arroz a arder, o meu milho perdido, o motor da eletricidade babando um sangue de gás-oil
sangue

O cabo a puxar a culatra e eu tarvando-lhe o gesto

- Não

o garoto que me matou correu atrás e mim para matar-me misturou as minhas tripas com as tripa do cão, o garoto bailundo encostado ao que sobrava do celeiro com o saco de feijão roubado sob o braço a mirar-me como se eu aceitasse [...] (ANTUNES, 1998, p.204)

Uma narrativa como a antuniana, ao desconstruir o imaginário oficial, eurocêntrico, romanesco, belo e glorioso sobre a História por meio dos “arroubos emotivos” (CARA, 2004, p.107) contidos nos testemunhos das personagens em cena, projeta alguma intenção, pois

[...] se a violência e humilhação são indissociáveis da integração na economia do mundo, cada vez mais aos olhos sua exemplaridade no processo de constituição das formas de produção capitalista na periferia, onde se revela sua face mais violenta. (ABDALA JUNIOR, 2004, p.104)

Ao provocar e horrorizar seus leitores com a criação do retrato de um mundo abjeto, Lobo Antunes puxa as cortinas do palco e põe em cena a “[...] exclusão e miséria [verdadeiras protagonistas que] vão dando o tom [e a cor] do cenário mundial” (CARA 2007, p. 150).

Confundindo-nos as noções de verdade e de ficção (até que ponto aquilo que lemos é real? Até que ponto é ficcional?), Antunes transforma em ficção aquilo que não teríamos condições de suportar e compreender enquanto um “[...] núcleo duro do real” (KLINGER, 2007, p.150).

O tom de realidade e de experiência em meio aos testemunhos ficcionais da narrativa é que inscreve e (des)constrói as regras do tempo e, conseqüentemente, do espaço d’*O Esplendor de Portugal*. Escrito numa poética desconstrucionista, o texto “[...] tende para a apresentação de si como resto de um mundo destruído [e] ao invés da narrativa linear, vemos a espacialização [bem como a temporalização] fragmentada[s]” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.95). Valendo-se dessa maneira de explorar o tempo e o espaço, Lobo Antunes trata do horror das personagens que, em seus monólogos interiores e no fluxo de consciência, estão em um lugar e, ao mesmo tempo, não estão.

Trata-se da representação de um trauma que “[...] destruiu a capacidade de distinguir entre a realidade e a fantasia” (BERGMANN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 69) e atua sobre a realidade psíquica dos sobreviventes da guerra, brotando e destruindo, de tempos em tempos, suas vidas. Eis que Carlos encontra-se com sua esposa Lena à espera de seus irmãos no apartamento de Lisboa durante a noite de Natal e, pelo assombro da memória, desloca-se para Angola:

[...] a Lena fez menção de tirar o colar desapertando o fecho da nuca
- ficamos à espera dos teus irmãos até de madrugada?
e nisto ao cabo de dezoito anos de casado e de cego entendi que o
que não queria era engravidar de mim para não trazer a vergonha de
um mestiço na barriga, a emprestar-lhe o berço, a emprestar-lhe a
casa, entendi por que fugia na cama mal começava a expandir-me no
cobertor
- Dói-me a cabeça Carlos
a chuva nos caixilhos, cada gota também acesa e a brilhar imitando
as vigias do navio, o meu pai montava o presépio e Angola, serras de
papel pardo, um estudante de Coimbra de louça a tocar guitarra,
carneiros, serafins, figurinhas de barro, o Rui para o meu pai sem
saber o que era a neve sem fazer a mínima ideia do que pudese ser
- E a neve?
Um dos reis magos, preto, igual aos reis magos brancos, de coroa e
tudo mas preto, a Clarisse dançando à minha volta a estalar s dedos
- A Maria da Boa Morte diz que Carlos é preto

o meu pai imóvel, a minha mãe imóvel, a minha avó imóvel, o relógio de parede imóvel

[...]

- Não me olhem dessa forma não me batam foi a Maria da Boa Morte que disse não fui eu (ANTUNES, 1998, p. 91)

Seligmann-Silva explica-nos que a temporalidade dos sobreviventes torna-se fragmentada pelo fato de ser “[...] uma característica dos pacientes traumatizados manifestarem uma diminuição no fluxo do tempo: como se o seu relógio tivesse parado no momento do traumatismo” (2005, p. 71).

Devido à espacialização do tempo e à temporalização do espaço⁷, dadas pelos fluxos de consciência das personagens-testemunhas da narrativa, a história de Isilda e de seus filhos transcorre em Portugal e em Angola em vários tempos, num mesmo momento, como em um grande mosaico. Clarisse encontra-se solitária em seu apartamento de Lisboa durante a noite de Natal e, repentinamente, desloca-se, pelo fluxo de consciência, para o seu passado em Angola:

Alguém disse o meu nome, talvez o Luís Filipe, talvez a minha mãe a chamar-me ou então fui eu que adormeci se dar conta, a minha boca gritou

- 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 eu corpo sentado, as mãos que compunham a blusa, arranjavam o cabelo, esfregavam os olhos

um grão de rímel entrou na pálpebra do meu olho e ardeu-me amarrotavam o cheque o ramo de flores, o vestido e a pulseira que escorregaram ao tapete, o Rui sacudiu logo o joelho do meu pai

- A Clarisse não ligou nenhuma aos presentes, está a jogá-los fora pai. (ANTUNES, 1998, p. 356)

Antunes trata da passagem do tempo (dada pelos *flashbacks*) como algo que transforma pessoas e lugares, fazendo com que se sintam estranhas até mesmo para si próprias:

⁷ Vale lembra que os conceitos de “espacialização do tempo” e de “temporalização do espaço” foram explicados no I Capítulo desta dissertação.

Quando à noite me sento no toucador para tirar a maquiagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho: estes olhos deixaram de me pertencer, esta cara não é a minha, estas rugas e estas nódoas na pele será manchas da idade ou do acido do estanho a corroer o vidro? Dantes, no tempo do meu pai, não reparava nas mangueiras, aquela linha de arvores ao longe entre a casa e a senzala onde a colina principia a descer na direção do rio e existe o tumulto de um colono sem nome cuja cruz as raízes levantaram, acenando os braços de um espantalho a um nada sem pássaros porque os pássaros, garantia o meu pai, tem medo dos mortos e apenas as corujas se atrevem a beber-lhes o sangue
Sangue
[...] (ANTUNES, 1998, p. 48).

Para Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (2005, p.101), lembrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou de retrospecção, mas sim um doloroso (re)lembrar o passado fragmentado, para compreender o trauma e a agonia do presente. Em *O Esplendor de Portugal* esse trauma da memória da história do colonialismo e do pós-colonialismo é retratado com as cores da intranquilidade e da dor.

A narração inscreve a experiência menos na temporalidade de seu acontecimento do que em seu conflituoso passado, reconstituído pela descontinuidade dos discursos da memória, num conjunto de circunstâncias em que o perigo possibilita esses relatos revividos e atualiza-os a todo o momento pela voz das personagens-narradoras. Isilda apresenta-nos uma fusão temporal do horror do passado com o desespero do presente vivido por si:

[...] Não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer: continuo na casa da fazenda com o meu marido e os meus filhos, os bailundos pregam espantalhos para afastar os pássaros do arroz, a minha mãe no quarto do primeiro andar chama a Josélia aos gritos, não trago um pano do Congo amarrado à cintura trago um vestido, nunca morei em palhota nenhuma 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, nunca andei descalça com bichos nos dedos, seja onde for preciso do meu travesseiro para conseguir dormir e portanto não é verdade, não pode ser verdade que isto esteja a acontecer, a Josélia que herdei da minha mãe bebia às ocultas o álcool das feridas, mostrava-lhe o frasco vazio [...] (ANTUNES, 1998, p. 169)

Numa literatura de testemunho, expressa nas vozes ficcionais de Isilda, Carlos, Clarisse e Rui, Lobo Antunes traz à cena uma história de barbárie

escrita numa poética de fragmentos, recalques, gritos e silêncio que dá forma a uma

Representação do aparelho psíquico como aparelho de percepção, de impressão, de registro, de distribuição tópica dos lugares de inscrição, de codificação, de recalque, de deslocamento, de condensação. (DERRIDA, 2001, p.26)

Antunes (re)escreve a história da descolonização de Angola “fragmentando sua visão linear em estilhaços”, reencenando o que foi “‘esquecido’ e/ou silenciado pela historiografia eurocêntrica e apresentando-nos uma versão testemunhal dos fatos sob uma perspectiva ficcionalizada de um sobrevivente da guerra, que visitou ‘ainda em vida o inferno’ (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 125 e p. 79). E, ao longo das experiências de choque provocadas pela leitura desse romance testemunhal, “[...] o leitor vai aprendendo a identificar o ‘contexto’ aproximado de cada um dos fragmentos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 108).

2.2. Testemunhos da reciprocidade de uma era de terror: a violência colonialista e a contra-violência do colonizado

A dominação e a luta contra a dominação travam, assim, um combate doloroso porque, em vários sentidos, usam artifícios semelhantes (LINS, 1990, p. 105)

Ao combinar a “[...] austeridade mais extremada com a selvageria mais arguta” (LINS, 1990, p.99), Lobo Antunes (re)apresenta, em *O esplendor de Portugal*, a descolonização de Angola como um fenômeno marcado pela reciprocidade das ações do sujeito pós-colonial para com seu antigo colonizador, em um ambiente no qual o poder vigente desintegrou-se e instaurou-se o caos. O romance é como um arquivo que expõe a catastrófica consequência da antiga relação colonizador/colonizado, regida pela dicotomia

amo/escravo, cuja forma e essência de governo era marcada por um “terror sistemático” (ORTEGA, 2009, p.19), um modelo de regime que tinha por função reduzir o sujeito nativo à categoria de ser animalesco, uma mercadoria feia e vil, que deveria estar sempre ao dispor de seu patrão. Podemos pensá-lo enquanto um retrato ficcional que encena um episódio ilustrativo à seguinte reflexão de Hannah Arendt:

Quem já duvidou de que aqueles que sofreram a violência sonham com a violência; de que os oprimidos sonham pelo menos uma vez por um dia colocar-se a si mesmos no lugar dos opressores; de que o pobre sonha com as posses dos ricos; de que os perseguidos sonham com a troca “do de presa pelo caçador”; e de que os últimos serão os primeiros e de que os primeiros serão os últimos? [...] É notável a escassez de rebeliões de escravos e de levantes entre os deserdados e humilhados; nas poucas ocasiões em que ocorreram, foram precisamente a ‘fúria louca’ que transformou o sonho em pesadelo para todo mundo. (ARENDR, 2009, p. 37)

Em *O Esplendor de Portugal* mergulhamos num universo narrativo que nos mostra o momento em que será materializado o maior desejo de uns e o pior pesadelo de outros: a consequência de uma história ancorada nas práticas da violência e da opressão. Para exemplificá-lo, eis o testemunho de Isilda, no qual a personagem, que se encontra na situação de perda de suas terras angolanas, expressa seu pensamento colonizador, concebendo Angola não enquanto um país, mas sim como um território a ser explorado pelos portugueses:

[...] nem o MPLA nem os cubanos nem o direito de me expulsar do que é meu, esta casa a quem faltam telhas, este aparador de que desaparecem os pratos, estas cantoneiras sem garfos, estes armários de cabides roubados pelos tropas de passagem, bandos maltrapilhos que não obedecem a ninguém, se limitam a pilhar o que podem, criação, telefonias, relógios, panelas rotas e a matarem-se por desfastio entre si, todos com os mesmos lenços vermelhos, s mesmas pistolas antiquadas e a mesma magreza, gastos pela fome e por diarréias de água choca, até os leprosos de Marimbanguengo arrastam os cotos em exércitos lúgubres decependo à catanada os leprosos seguintes. (ANTUNES, 1998, p. 57)

Compreendemos que, apoiando-se no reconhecimento e no repúdio de diferenças étnicas, culturais e históricas, o discurso colonial procura criar um espaço onde se possa exercer a vigilância sobre o povo colonizado e buscar a

legitimação, num “regime de verdade”, para sua estratégia de subversão (BHABHA, 2005, p.2005). Nesse discurso colonizador, o outro sempre ocupa uma imagem de mercadoria barata, estereotipada como bárbaro, mentiroso e preguiçoso, tal como podemos constatar em outro testemunho de Isilda, quando pensava em seus escravos:

[...] uns segadores quaisquer apanhavam-nos, plantavam-nos no cocuruto e entravam a dançar na cantina em vaidades de branco, lambendo um resto de cigarro do meu pai encontrado no trilho, a exigirem mais cerveja e a deverem mais dinheiro, a cantina de balcão ao fundo, telefones à venda numa prateleira, imensas, roxas, sem motor nem pilhas, um pivete de peixe decomposto e pobreza invejado pelo apetite dos leitões, as camionetes subiam e desciam as covas da picada em meneios de navio. (ANTUNES, 1998, p.171)

No entanto, essa voz do controle é interrompida e mutilada no cenário pós-colonial por ações que surgem para destruir esses espaços e circuitos “fixados” no poder heterogêneo e no autoritarismo dos colonizadores, valendo-se, para isso, da instauração do terror e do medo.

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de bruços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe as pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepava em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos (onde tomávamos chá à tarde com eles, a comeremos bolinhos secos e a refrescarmo-nos com leques de ráfia) misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes, os tarecos tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o silencio e o cheiro das vísceras, uma grita de gansos por cima da cantina, dos tratores e dos campos de girassol incendiados, em que os capatazes enrolados no chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besouros zunindo nas chagas [...] (ANTUNES, 1998, p.193)

Assim, o que notamos é que uma outra ordem instaura-se em Angola quando o poder opressivo se rompe, quando o colonizador perde a autoridade sobre o povo colonizado, pois o sujeito colonial, outrora excluído e tomado como repulsivo, ao ter a oportunidade de se libertar daquilo que o sufocava, fará com que sua voz seja finalmente ouvida e da maneira mais violenta

possível, uma vez que, conforme afirma Theodor W. Adorno em seu ensaio *Educação após Auschwitz*,

Quanto mais apertada a rede, mais quer-se sair dela, muito embora sua própria estreiteza o impeça. Isso aumenta a raiva contra a civilização. A revolta contra ela é brutal e irracional. (ADORNO, 1986, p. 35)

Ao perder o controle sobre os escravos e sobre a fazenda, Isilda passa a percorrer uma caminhada dantesca juntamente com Maria da Boa Morte, num cenário onde há a evocação, a todo o momento, de imagens nítidas e incisivas de violência e de degradação, retratando a desumanização e a animalização dos seres humanos em meio a uma banalização do mal advinda com a guerra, onde não há vítimas ou culpados, e todos – o colonizador, o colonizado e o mestiço – encontram-se num patamar de sujeição de uns aos outros:

[...] o militar com divisas de cabo, duas aspas vermelhas furtadas a um colega europeu no desconchavo da partida quando os batalhões se acotovelavam para o interior dos navios, surgiu atrás de mim a espreitar 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 do corrimão trabalhavam em silêncio até que o militar largou a metralhadora no rebordo do tanque, o Fernando finalmente em paz se chegava a terra como se a beijasse, os setters o observavam a meio do caminho do medo e da fome, os abutres só maçã-de-adão e unhas caminhavam num andar cansado de perus espanejando o ar com o lado das asas os tropas reentravam na casa sem janelas nem portas, de muros desfeitos pelas bazucas [...] (ANTUNES, 1998, p. 105-106)

Para Fanon, citado por Bonnici, a violência do regime colonial e a contra-violência do nativo equilibram-se e respondem a si próprias numa homogeneidade mútua. Fanon chama de “reciprocidade” uma espécie de catarse, um ato de violência que ocorre após um longo período de imobilidade colonial do nativo diante daquele que o roubava, violentava-o e o deixava morrer à míngua. Trata-se de um desejo compulsivo de vingança, pois

Se a meta do colono é tornar impossível o sonho de liberdade do colonizado, conseqüentemente, afirma Fanon, a meta do colonizado é materializar todas as combinações possíveis para niquelar o colonizador. À teoria do colono do mal absoluto corresponde a teoria

do colonizador como mal absoluto. [...] Para o nativo, a vida só pode ressurgir do corpo em putrefação do colono. (FANON *apud* BONNICI, 2004, p. 69-73)

Sufocados pelo cotidiano intolerável de infelicidade, sustentados pela fome, pela doença, pela morte e pela violência e cerrados em vidas privadas de qualquer futuro e de qualquer oportunidade, os sujeitos coloniais são tomados pela necessidade de romper o silêncio e dar um ponto final “[...] ao horror mudo de cada dia, à condição de animal” (PETER; FAVRET, 2010, p. 187), depois de aguentarem diariamente e por tanto tempo o impossível.

Mas “[...] para ser ouvido é preciso que ele mate” (PETER; FAVRET, 2010, p.199), é preciso que o colonizado enfrente a violência e a morte, pois, ainda que vociferante, sua voz era ouvida pelo colonizador “[...] como os murmúrios de um moribundo” (PETER; FAVRET, 2010, p.199). E é por isso que o colonizado se dá o direito de tomar a palavra matando e morrendo, respondendo ao horror vivido cotidianamente com um horror ainda mais gritante. Tomados pela sede de questionar a realidade de opressão, pela necessidade de agir para que alguma coisa ocorra, para que alguma coisa se altere, os terroristas nativos angolanos matam crianças inocentes, agridem as mulheres e destroem todo o ambiente, porque a liberdade, em um contexto de desejo pelo desafio de transpor barreiras, toma a forma de arma que fere a tudo e a todos. A monstruosidade do colonizado no processo de descolonização de Angola se deu pelo impulso de revolta desse povo contra uma sociedade que, além de lhe roubar o território, condenava-o ao silenciamento e à miséria. Para ultrapassar os limites do inabitável onde viviam, fazia-se necessário, nesta lógica de anseio por vingança,

Morrer pela liberdade, depois morrer pelo proveito dos grandes, matar por ela, por eles. Matar, morrer. Ganhava-se, para isso, bagatelas; no fim da estrada havia, para a massa do rebanho camponês (para ele ainda uma vez), a promessa da enfermidade e da morte. (PETER; FAVRET, 2010, p. 195)

Essa violência praticada de maneira tão atroz pelos colonizados durante a guerra, eles não a inventaram sozinhos. As práticas cruéis que excedem aos

limites daquilo que chamamos de “humanidade” simbolizam um grito de libertação daqueles rejeitados que outrora foram deixados morrer à míngua. Suas atitudes expressam um discurso que ataca e questiona: “[...] o mundo policiado dos notáveis pode continuar a ser o que se diz? Querem monstros? Ei-los aqui. Mas neles ninguém mais poderá deixar de se reconhecer a si mesmo”. (PETER; FAVRET, 2010, p. 199)

Não podemos nos esquecer também de que esses sujeitos coloniais suportaram, silenciosamente e por muito tempo, o reino da miséria, da doença e da violência imposta pelos colonizadores portugueses, a realidade cruel da era colonial, tão bem expressa na fala de Isilda, a colonizadora de *O Esplendor de Portugal*:

[...] o que pedi para além do preço dos contratados com saúde, repare que não trago nem um aleijado e apenas uma ou duas crianças que trabalham tanto quanto ou mais que os outros por não lhes ter chegado ainda o vício da preguiça sem falar que comem menos, bebem menos cerveja e não engravidam por enquanto [...]
(ANTUNES, 1998, p. 295)

Embora silenciosamente, os sujeitos excluídos esperavam, ao longo de todo o tempo de subordinação, pela oportunidade de contra-ataque, pelo dia em que saíam das margens, tomariam a palavra e devolveriam aos portugueses os crimes que sofreram durante a colonização. No decorrer do romance, Lobo Antunes ilustra esses sentimentos de ódio, de ressentimento e de desejo de vingança do sujeito colonial por meio das memórias das personagens em cena. Uma das cenas mais significativas do romance é aquela que compõe o testemunho de Rui, quando a personagem nos apresenta a indiferença de sua avó e de sua mãe em relação ao irmão Carlos, pelo fato deste ser um mestiço em meio a uma família branca. Também nos é mostrada a mágoa que o mestiço sente por aqueles que o excluem e sua vontade de superar, vendo-os mortos, essa indiferença à qual é condenado por não ser um branco:

[...] o Carlos desceu as escadas entortando o carpete, aproximou-se da minha mãe que me penteava com os dedos e nem sequer o olhou, aproximou-se da minha avó que se afastou num trejeito, procurou o meu pai entretido a sacudir a cinza das calças que não conversava com ninguém [...] o Carlos voltou a trepar-se os degraus [...] debruçou-se do corrimão batendo as mangas como um rato silvestre no poleiro

- Hei-de vê-los a todos no cemitério com o avô. (ANTUNES, 1998, p. 167)

Ao longo dos excertos aqui apresentados, notamos que Lobo Antunes vale-se da estética do fragmento para nos apresentar a descolonização como um fenómeno extremamente violento, um processo no qual o colonizado põe fim à autoridade do colonizador, que “[...] rouba, violenta e esfaima” (BONNICI, 2004, p.35) o país subordinado. Leiamos e a seguir analisemos as estratégias das quais se vale o autor para representar o contexto de guerra entre colonizados e colonizadores:

[...] no dia em que o garoto bailundo matou dezenas e dezenas de brancos em Luanda, em Salazar, no Caxito, no Dono, a percorrer durante a noite vilas, musseques, acampamentos, quarteirões, de subúrbio, os próprios bairros, do centro da cidade, as vivendas do quarteirão da fortaleza e do palácio do Governo, o garoto bailundo de oito ou nove anos só olhos, só pupilas, afastando o saco de feijão do cabo, 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 iugoslavos ou búlgaros, não uma liga, um movimento, um partido que quisesse mandar em Angola, decidir de Angola, substituir-nos nas companhias, nas repartições, nos escritórios, ficar-nos com as casas e as fazendas, amontoar-nos no cais abraçados a porcarias sem valor, expulsar-nos, não o ódio ou vingança

(por que Pai do Céu, vingança por quê?)

Ou impotência ou revolta contra nós mas apenas um garoto bailundo de oito ou nove anos com um saco de feijão sob o braço, um só garoto de carapinha descolorida oculto no mato como um texugo,

uma cria de doninha, um ouriço, um só garoto sob a espingarda do cabo, o meu pai de lenço na cara

-Não [...] (ANTUNES, 1998, p.200-201).

Percebemos que a tradução discursiva dos pensamentos alucinatórios das personagens se dá por uma escrita cuja pontuação daquilo que está sendo narrado é caótica e entrecortada, compondo uma escrita desconstruída e/ou não-linear. Nas obras de Lobo Antunes é comum que, dentro de um único parágrafo, as personagens descrevam-nos de maneira “confusa” e “desordenada” cenas de um passado remoto, de um passado recente e do momento presente. O caos discursivo procura representar e dar forma ao trauma das testemunhas da guerra de Angola. Para se compreender a narrativa antuniana, faz-se necessário perceber que

[...] não há mais hierarquias e nem mesmo uma linearidade temporal: passado, presente futuro. A idéia de passado passa a ser simultânea com o presente. E ao mesmo tempo que há essa simultaneidade passado/ presente, um passado começa a ser imaginado ainda por se fazer em um futuro que ainda está por vir. (AMARAL, 2000, p. 31)

Na medida em que essa literatura de testemunho pode provocar sobre seus leitores um efeito catártico de horror, pelos perturbadores testemunhos de suas personagens, ela cumpre seu papel de justiça histórica para com as vítimas daquela barbárie. Para pensadores como Theodor W. Adorno há uma grande importância nessa proposta de conscientização política, pois

Deve-se conhecer os mecanismos que tornam os homens assim, que os tornam capazes de tais atos. Deve-se mostrar estes mecanismos a eles mesmos e buscar evitar que eles se tornem assim novamente, enquanto se promove uma conscientização destes mecanismos (ADORNO, 1986, p.34-35).

2.3. A escrita enquanto prática e metáfora da violência

Por que prendê-los com estas histórias já gastas? Por que todo este tempo perdido? Por que arquivar isto? Por que este investimento em papel, tinta e letras? Por que mobilizar tanto espaço e tanto trabalho, tanta composição tipográfica? Estes relatos não estão disponíveis em todo lugar?

Se não lhe falta a perversidade, esta '*captatio benevolentiae*' revela-se *ela própria* uma despesa inútil, a ficção de uma espécie de '*rhetorical question*'. (DERRIDA, 2001, p. 19-20)

O Esplendor de Portugal apresenta-se como uma “[...] obra de arte [que] adquire uma qualidade traumática” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.28). Ao longo da leitura do romance, “[...] o próprio espectador é violentado, traumatizado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.54). Por meio de uma “arte da dor”, expressa pelo testemunho de suas personagens, Lobo Antunes suscita sensações como o asco, o pavor, a revolta, a compaixão e a tristeza sobre seu leitor, a fim de aproximá-lo à essência bárbara e catastrófica dos fatos ocorridos durante a década de 1970 em Angola. Trata-se de um romance que cumpre com o seu papel de arte contemporânea, uma arte que nos propõe reflexões sobre os principais problemas que assombram a humanidade e que, segundo Márcio Selligman-Silva,

[...] não pretende dar ‘respostas’ aos nossos atuais dilemas. Mas cabe a nós dialogar com a ‘arte da dor’ que pode nos mostrar não apenas como pensar as fraturas das nossas identidades, mas também pode justamente ensinar a não esperar respostas completas e prontas para os desafios impostos pelo convívio em uma sociedade agredida pelas violências tecnológica, urbana e social, acuada pela questão da diferença e pelas duas vertentes mais irracionais da ‘solução’ dessa questão: a da globalização, que nega as diferenças, e a do fundamentalismo, que reafirma a velha ontologia racista. O campo estético não pode mais ser pensado como independente do ético. (2005, p. 56)

Partimos dessa proposição de Seligmann-Silva para lembrarmos a ideia de que a proposta deste trabalho é a de pensar o campo estético – nosso objeto de estudo – analogamente a um campo ético, por meio do material teórico. Entendemos por “pensar o campo ético” o trabalho de nos valermos da

leitura da obra literária como um ponto de partida para o debate filosófico e crítico sobre o conteúdo apresentado – uma verdadeira denúncia dos elementos mais perturbadores que compõem a essência humana – pelo escritor e intelectual António Lobo Antunes. Vale deixarmos claro que não pretendemos responder e solucionar os problemas que assombram a humanidade, mas sim refletir sobre alguns deles na intenção de promover um debate profícuo sobre a confluência entre arte e política.

Conforme explicamos ao longo deste capítulo, é numa arte cujo olhar é depurado das ideologias dominantes sobre o ser humano que as personagens são apresentadas em *O Esplendor de Portugal* como miseráveis material e afetivamente, tal como notamos na fala de Carlos, o filho bastardo da família de Isilda:

[...] o fato dos meus pais, por não gostarem de mim,
(e estava ali a prova provada que não gostavam de mim)
me obrigarem a morar num cubículo de viúva do Montepio quando
podiam ter comprado um lugar em condições, um apartamento
decente, fez-me agarrar com mais força a Clarisse
- Perguntei-te onde estiveste ate agora desgraçada
quando era a mim não à minha irmã que eu achava desgraçado, a
contar os tostões ansiosos do princípio ao fim do mês longe da Baixa
do Cassanje, do cheiro de algodão, da Maria da Boa Morte, dos
criados que faziam por mim com vontade ou sem vontade o que eu
tinha de fazer agora sem vontade nenhuma, eu um criado
agachando-se numa cubata da Ajuda com o mesmo rio, a mesma
solidão e a mesma eternidade amarga ao pé de mim, só me faltava
um cigarro aceso com a brasa na boca, um caixote de peixe seco e
as feições roídas pelas borboletas da lepra, só me faltavam os cipaio
s a erguerem-me da esteira a golpes de apito e bastonadas, e foi a
mim, não a minha irmã, que principiei a castigar como o comandante
da policia castigava os contratados[...] (ANTUNES, 1998, p. 71-72)

Em um mundo que está prestes a desaparecer, a ordem da narrativa “[...] não é nem bem-comportada, nem obedece a uma lógica preestabelecida. Ela é atravessada, entre outros, pela des-organização do silêncio” (ORLANDI, 1993, p. 50). E é nos efeitos de silêncio, desenhado nas falhas, nas fissuras dos discursos das personagens, que Antunes retrata a loucura do racismo, da dor, da doença, do medo e da violência recíprocas entre colonizador e colonizado em uma Angola caótica e destruída.

O silêncio, conforme nos explica Walter Benjamin em seu ensaio *Experiência e pobreza*, é algo natural àqueles que vivenciaram experiências de desespero, de fome e de destruição oriundas da guerra. A escrita fragmentada de Lobo Antunes apresenta-nos os testemunhos de personagens traumatizadas e marcadas por um discurso entrecortado, recalcado, fissurado. Nas palavras de Benjamin, os sujeitos, ao voltarem da guerra,

[...] tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobre em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo dela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado à cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (1994, p. 115)

Em meio a uma narrativa marcada pelo silenciamento, pela violência e pela repetição alucinatória dos fatos, contados pelos próprios traumatizados, o escritor português traduz-nos um cenário de miséria, de dor extrema, de destruição, de agressividade e de terror. O leitor encontra-se diante de um arquivo composto por teias discursivas capazes de provocar a catarse e que pode ser chamado daquilo que Evando Nascimento conceitua como *frayage*, algo que

[...] refere uma *inscrição* de que nenhuma experiência em nível fenomenológico pode dar conta. A associação por conceito de *frayage* corresponde à tentativa de descrição do aparelho psíquico através da metáfora da escrita. (2001, p.166)

Se, conforme Hannah Arendt, “[...] a violência começa onde termina a fala” (2008, p. 333), compreendemos que é pelo silêncio⁸ desse discurso,

⁸ Valemo-nos, neste trabalho, da perspectiva de Hannah Arendt para tomarmos o silêncio como um sinônimo de violência dentro das obras antunianas.

expresso pela desconstrução da pontuação, pelas inúmeras repetições, pelas falhas e pelas interrupções de cada testemunho que a escrita de Lobo Antunes se faz violenta, conseguindo representar metaforicamente as atrocidades sofridas e cometidas por aqueles que vivenciaram os episódios da guerra da Angola. Isilda, numa situação de desespero, tem sua fala silenciada por lembranças de sua infância, mas é logo reinserida no momento presente, fugindo de animais selvagens, dos soldados do governo e de seus antigos escravos:

O teu avô menina era um homem a sério nunca consentiu uma liberdade ou uma má-criação a um

Os cachorros do mato uivavam no pátio, a espreitarem do terraço, a introduzirem os focinhos nas azáleas obrigando os pavões a equilibrarem-se, inseguros, agitando as asas no topo da árvore-da-china tal como eu a Josélia e a Maria da Boa Morte ao mudarmos fugindo da guerra, da tropa do Governo que alternava com os mercenários da Unita, das bombas de napalm e dos militares degolados, da miséria da Chiquita que não existia mais para a miséria de Marimba que se calhar não existia mais também [...] (ANTUNES, 1998, p. 225-226)

Indo de encontro à morte, Isilda, Josélia e Maria da Boa Morte deixam-se tomar por inúmeras lembranças de um passado remoto ou de um passado recente, a fim de resistirem às ameaças do presente que as envolve e assegurarem as suas próprias vidas, pois, conforme nos explica Evando Nascimento,

[...] se a violência da abertura do caminho (*frayage*, *Bahnung*) significa a possibilidade de destruição do sistema, a inscrição do rastro (*Spurniederschrift*) para a formação da memória só pode traduzir uma *repetição* da experiência como fator da própria vida. Aquilo que Derrida designa *a partir* de Freud como *economia da morte* é um tipo de repetição originária, a fim de retardar o *frayage* definitivo. (2001, p.171)

Trata-se de um discurso composto pela pulsão da vida e pela pulsão da morte, que se complementam e se condicionam, formando uma rede de cadeia associativa “[...] aparentemente desordenada e monstruosa” (DERRIDA *apud*

NASCIMENTO, 2001, p.174), resultante dos mecanismos oníricos que condensam e deslocam uma série de repetições de experiências de prazer e de sofrimento. No romance, as representações desses mecanismos

[...] ao mesmo tempo em que rompem com a concepção linear da linguagem, exigem uma leitura, exigem uma *leitura* do inconsciente enquanto *texto* de estruturação diferencial (NASCIMENTO, 2001, p.174).

Em meio à tessitura narrativa de *O esplendor de Portugal*, as experiências do presente misturam-se às experiências do passado, formando um complexo mosaico discursivo em que o sentido, para o leitor, “[...] *vem depois* suplementar a experiência que na origem é dividida, dupla, dúbia, *indecidível*”. (NASCIMENTO, 2001, p. 176. Os grifos são do autor)

Assim, na (des)construção do romance, Lobo Antunes transcende, por meio da representação do fluxo da consciência de suas personagens-narradoras, a ilusão de três tempos distintos e os une num tríplice presente: o do passado, por meio da memória, o do futuro, por meio da expectativa, e o do presente, por meio dos fatos que vão sendo vivenciados pelas personagens ao longo da narrativa. Os estados vividos pelas personagens “[...] não se adicionam simplesmente, mas se interpenetram” (NUNES, 1992, p.346) em seu discurso, pois o tempo, em *O Esplendor de Portugal*, é

[...] condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo real separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os. (NUNES, 1992, p. 350)

E “[...] se o psiquismo é essa matéria sempre virgem e disponível a novas inscrições” (NASCIMENTO, 2001, p.177), o romance, essa violenta representação e tradução de um trauma (ou de um grande pesadelo) coletivo e individual, propicia ao espectador um caleidoscópio de sentidos interpretativos,

pois o “[...] texto enquanto tecido de rastros – permite substituições infinitas” (NASCIMENTO, 2001, p.180).

CAPÍTULO III

A INTENSIFICAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS VOZES FEMININAS NAS OBRAS *O ESPLendor DE PORTUGAL E A ORDEM NATURAL DAS COISAS*

[...] eu de mãozita pronta ao bofetão porque não há como um estalo para seduzir uma mulher, um soco em condições e ei-las a tremerem de paixão. (ANTUNES, 1998, p.61)

Da crueldade feminina, o que conhecem os homens? (GALTIER, 2004, p.175)

Neste terceiro capítulo, analisamos duas personagens femininas, Isilda e Julieta, dos romances *O Esplendor de Portugal* e *A Ordem Natural das Coisas*, respectivamente, com o objetivo de demonstrar a maneira pela qual a questão da violência de gênero se expressa em ambos os romances. Como no capítulo anterior, nossa proposição está ancorada nos testemunhos das personagens em cena. Ao longo do desenvolvimento das ideias apresentadas, veremos que

Estas reflexões foram provocadas pelos eventos e debates dos últimos anos vistos contra o pano de fundo do século XX [e XXI], que, como Lênin previu, tornou-se um século de guerras e de revoluções e, portanto, um século daquela violência que comumente se acredita ser o seu denominador comum. (ARENDT, 2009, p. 17)

Vale lembrar que, conforme explicitado no primeiro capítulo, Lobo Antunes viveu em Angola, prestando serviço militar obrigatório de 1971 a 1973, fato que, muitas vezes, suscita a dúvida e a curiosidade do leitor sobre as fronteiras entre o real e o ficcional nestes romances. Para além da dúvida e da curiosidade de um leitor de primeiro nível do romance, não podemos ignorar que a memória é um dos substratos dos quais o romancista

[...] extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas (CANDIDO, 1976, p.66).

Então, sendo frutos dessa memória – vivida e inventada – por Lobo Antunes, podemos pensar que as personagens carregam em si toda uma crítica (BRAIT, 1993, p.27) ao contexto catastrófico vivenciado pelo autor em Angola e em Portugal, respectivamente. Notamos a crítica quando Isilda e Julieta nos são apresentadas como personagens alegóricas que trazem consigo lembranças de cenas chocantes e intensas de autoritarismo, de agressão e de crueldade das quais foram testemunhas em suas respectivas sociedades, habitadas por Lobo Antunes no mundo empírico.

Tanto *O Esplendor de Portugal* quanto *A Ordem Natural das Coisas* são atravessados a todo o momento pela violência discursiva expressa pelos testemunhos de suas personagens femininas e masculinas. No entanto, chamamos atenção para o fato de que, ao lermos ambos os romances, percebemos que tanto a violência sofrida quanto a violência praticada são intensificadas no discurso feminino.

Abrimos um parêntese para observar que, apesar de ambos os romances suscitarem sobre seus leitores um efeito de horror, angústia e mal estar com os testemunhos expressos, as situações apresentadas não se distanciam muito das notícias que nos são mostradas cotidianamente nos jornais impressos, televisivos e virtuais. Entretanto, diferentemente das matérias jornalísticas, que massificam e banalizam as catástrofes que acontecem na sociedade contemporânea, as obras de Lobo Antunes cumprem o papel de desautomatizar o olhar do sujeito diante do contexto em que vive, apelando e atacando para sua sensibilidade ao lhe apresentar o mundo “[...] em toda sua violência desfiguradora” (LESSING *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.37). Nessa perspectiva, Márcio Seligmann-Silva afirma, em *O local da diferença*: “As obras [...] servem tanto como ‘prova da ferida do trauma’ como também almejam desencadear uma reflexão sobre esse real-abjeto”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 42)

Daí decorre um ponto relevante deste trabalho: ao analisarmos as relações sociais entre homens e mulheres representadas no caótico universo

ficcional de Lobo Antunes, propomos, recorrendo à arte, uma reflexão sobre as questões relacionadas à violência de gênero presentes na sociedade contemporânea ocidental (violência doméstica, estupro, desestrutura familiar, entre outras). Valemo-nos, mais uma vez, das palavras de Hannah Arendt, expressas em seu livro *Sobre a violência*, quando a filósofa argumenta sobre a importância da abertura de arquivos para a discussão e o questionamento acerca de circunstâncias violentas para a compreensão dos fatos e da realidade:

Chamar tais acontecimentos inesperados, imprevistos e imprevisíveis de 'eventos casuais' ou de 'último suspiro do passado', condenando-os à irrelevância ou à famosa 'lata de lixo da história', é o mais velho truque nesse campo. O truque, sem dúvida, ajuda a ordenar a teoria, mas ao preço de afastá-la mais e mais da realidade. O perigo está em que estas teorias não são apenas plausíveis, pois tiram seus indícios de tendências presentes efetivamente discerníveis, mas também possuem um efeito hipnótico em função de sua consciência interna; elas adormecem nosso senso comum, que nada mais é do que nosso órgão espiritual para perceber, enquanto entender e lidar com a realidade e com os fatos. (2009, p. 22-23)

Ressaltamos ainda que, longe de propor uma análise feminista e/ou maniqueísta sobre o tema, expondo a violência de gênero como sinônimo universal da violência do homem contra a mulher, tratamos desse fenômeno em seu sentido amplo, ou seja, enquanto manifestação da violência do homem contra a mulher, da violência da mulher contra a mulher e da violência da mulher contra o homem. Assim, para dar início a essa discussão, valer-nos-emos do pensamento de Maria de Fátima Araújo, Edna Julia Scombatti Martins e Ana Lúcia dos Santos expresso no ensaio *Violência de Gênero e Violência contra a Mulher*, no qual as estudiosas afirmam que:

Se o poder se articula segundo o 'campo de forças', e se homens e mulheres detêm parcelas de poder, embora de forma desigual, cada um lança mão de suas estratégias de poder, dominação e submissão, portanto na análise, não se pode considerar o fenômeno [a violência de gênero] como estático e universal. [...] não se pode dizer que a expressão da violência é um comportamento próprio e restrito ao universo masculino. As mulheres também fazem uso da violência, embora em uma parcela em menor. Ao ocuparem o lugar de poder e dominação, algumas mulheres reproduzem comportamentos e relações abusivas muito semelhantes aos dos homens. (2004, p. 20)

Ao longo de nossa leitura, não há uma única maneira de ser homem e uma única maneira de ser mulher; há sim diferentes formas de se expressar a feminilidade e a masculinidade e, por isso, “[...] homens e mulheres não cumprem sempre, nem literalmente, as prescrições de sua sociedade ou de suas categorias analíticas” (ARAÚJO; MARTINS; SANTOS, 2004, p.20). E da mesma maneira que há diversas formas de expressão da feminilidade e da masculinidade, há diversas formas de prática e de sofrimento da violência por ambos os gêneros.⁹ É o caso das personagens Isilda e Julieta, que se apresentam como as diferentes faces da figura feminina na sociedade contemporânea.

De maneira oposta e complementar, uma se apresenta como a face da mulher autoritária e dominadora, enquanto a outra é a face da mulher oprimida, violentada e rejeitada pela sociedade e por sua própria família. Assim, cada uma delas, Isilda e Julieta, receberá o tratamento adequado para uma compreensão alargada do tema.

Não nos esqueçamos, entretanto, de que os retratos femininos pensados e analisados foram delineados por uma figura autoral masculina. E que, ao lermos as obras *O esplendor de Portugal* e *A ordem natural das coisas*, imergimos em universos criados por um sujeito habitante de uma sociedade patriarcal e falocêntrica. Pensando nisso, apropriamo-nos das palavras de Jacques Derrida, em seu *Mal de arquivo*, nas quais o filósofo expressa a seguinte reflexão:

Neste caso, ler é trabalhar nas escavações geológicas ou arqueológicas sobre suportes ou superfícies de peles, novas ou velhas, as epidermes hipermnésicas ou hipomnésicas de livros ou de pênis [...] (DERRIDA, 2001, p.36).

⁹ Tenhamos em mente que, conforme nos explica Vander Vieira de Resende, em seu ensaio *Representações de Gênero e Diferença em Contos Africanos Contemporâneos*, “[...] ‘gênero’ distingue-se de ‘sexo’, um referente biológico e determinista. Mediante a análise de gênero, percebe-se que os papéis sociais, atribuídos aos homens e às mulheres, estão sujeitos às injunções da cultura e da conjuntura político-econômica.” (2006, p. 90)

3.1. A crueldade e o feminino em *O esplendor de Portugal*

Porque sou mulher. Porque sou mulher e as mulheres não morrem como os homens dado faltar-lhes o mesmo peso de medo na carne, a mesma espessura nos ossos de inocência e solidão: transformam-se em fantasmas ou nem em fantasmas, coisas vagas, fosforescências que rondam de quarto em quarto nos gestos e no modo de caminhar que possuíram em vida, arrepiando as cortinas, enevoando os cromados, olhando-nos do quintal ou da cozinha, penteadas e abandonando leques e regressando à terra á medida que nos olham, à sepultura onde há semanas ou meses as deixamos, na rapidez sem densidade com que a água se some. Porque sou mulher. Porque sou mulher durante anos e anos, depois do funeral, encontrei sem surpresa a minha mãe a tricotar na cadeira de balanço da varanda, chamava-a baixinho, quase sem som, dentro de mim

- Mãe

(ANTUNES, 1998, p. 101)

Apresentamos uma personagem feminina de *O Esplendor de Portugal* que, muito distante do estereótipo criado há séculos sobre a mulher como figura frágil e submissa, encena o papel de autoridade e de dominação em meio ao seu contexto familiar e socioeconômico de Angola. Trata-se da representação de uma senhora colonial autoritária que usufrui de seu poder econômico para controlar, com autoritarismo, e algumas vezes com violência, seu marido, seus empregados e seus filhos. Ela é Isilda.

Chamamos atenção para o fato de que, ao longo da leitura de *O Esplendor de Portugal*, a violência e o horror, elementos que compõem o cenário do romance, são intensificados nas vozes de Isilda e de sua filha Clarisse, que narram cenas de agressão, de destruição, de morte e de doenças, em situações que mostram o quadro de decadência do poder de Portugal sobre Angola. Em meio a todo o caos discursivo, sentimos com mais intensidade o efeito da angústia e do mal estar quando testemunhados por aquelas personagens femininas que, por vezes, nos narram aquilo que viram ao seu redor e, por outras, narram-nos violências praticadas por elas mesmas. O testemunho de Isilda é intenso e capaz de violentar seus leitores ao nos descrever cenas da guerra pela libertação de Angola:

[...] cabeças, grinaldas de intestinos, bastões de couro, de verga, de borracha mergulhados no intervalo das nádegas, nucas esmagadas por pedras órbitas extraídas com uma colher, um garfo, uma pontinha de faca, os cipaiois avançando a soprar como os cachorros do mato, a mulher nua sem mão sem língua sem peito sem cabelo

sangue (ANTUNES, 1998, p.201).

A voz testemunhal mais presente em *O Esplendor de Portugal* é a de Isilda. Ela é a única das quatro personagens do romance que está presente nas três partes que o compõem. No entanto, são várias as faces assumidas por ela ao longo da narrativa: a de mulher sedutora, a de esposa infiel, a de mãe cuidadosa, a de mãe indiferente, a de amante, a de esposa traída, a de patroa cruel e a de fugitiva de guerra.

Dona e administradora da fazenda da família, Isilda, esposa de Amadeu, amante do chefe de polícia e mãe de Carlos, Rui e Clarisse, é uma mulher que “[...] desafia uma tradição de silenciamento e submissão femininas” (RESENDE, 2006, p. 93). Ela é quem, por circunstâncias e problemas surgidos no decorrer da vida, administra a família e os negócios sem o apoio do marido que, ao contrário de ser o “[...] que tradicionalmente seria considerado o provedor da família, não tem mais autoridade. E, não sendo mais o ‘senhor da casa’ (RESENDE, 2006 p.94), Amadeu é o alcoólatra que acompanha de longe o desenvolvimento da fazenda e das vidas de seus filhos e de sua esposa:

[...] e não contasse com isto o meu marido, livre do reposteiro e sem argolas a tilintarem á roda, para desgosto dos bailundos que o achavam mais bonito assim, passou a orientar a fazenda não no campo, mas da varanda do primeiro andar, de copo de uísque na mão e mas um litro oculto em cada armário, sem olhar o arroz, o milho, o girassol, sem me olhar a mim e aos filhos, cirandando em pijama com o botões desajeitados a fugir das aranhas [...] (ANTUNES, 1998, p. 55)

Ainda no começo da narrativa, notamos que Isilda, ao transcender seu “local da cultura”, representa, em *O esplendor de Portugal*, “[...] um modelo feminino negativo, no qual a mulher ao assumir tarefas tradicionalmente masculinas e alcançar o sucesso, perde a feminilidade” (RESENDE, 2006, p.95). Entretanto, a personagem expõe, em seu testemunho, que a mudança de papéis em seu contexto familiar é encarada como um símbolo de dureza e de sofrimento, suscitando-lhe uma série de conflitos e de angústias, em face de sua criação e sua educação, recebidas de sua mãe durante toda a vida para ser uma mulher como todas as outras e de serem substituídas pela condição de ter de assumir o papel masculino na família e na administração de negócios.

[...] e era eu, uma mulher educada para ser dona de casa e ter um homem que se ocupasse dos negócios e de mim quem tinha de falar com os intermediários, discutir com os fornecedores, convencer o Estado a ajudar-nos, argumentar com os brancos a fim de prorrogar as dívidas, era eu, uma mulher que merecia uma vida como as mulheres dos vizinhos, jogar às cartas, montar a cavalo, tomar refrescos no clube, quem levava o Rui ao médico e vinha de lá sabe Deus como, proibia a Clarisse de namorar o liceu inteiro e entrar na fazenda depois da meia-noite, ralhava com o Carlos por não conversar com o meu marido nem comigo [...] (ANTUNES, 1998, p.56)

Apesar de ter tomado para si as responsabilidades de chefe da casa, Isilda não deixou de cumprir, ao longo de sua existência, aquilo que, conforme aprendera com a mãe e com a sociedade portuguesa branca e cristã, caberia a ela em seu papel de filha, esposa e mãe: perdoar as infidelidades do pai, cuidar de seus filhos, perdoar e aceitar seu marido em casa – mesmo depois de tomar conhecimento do adultério que ele cometera – e, ainda, adotar como se fosse seu o filho bastardo do esposo. Isilda não se exime de pensar sobre sua natureza, sua educação e sua cultura feminina em meio ao contexto socioeconômico e familiar:

Porque sou mulher e me educaram para ser mulher, isto é para entender fingindo que não entendia [...] a fraqueza dos homens e o avesso do mundo, as costuras dos sentimentos, os desgostos cerzidos, as bainhas da alma me educaram para desculpar as mentiras e o desassossego deles, não aceitar, não ser cega, desculpar conforme desculpei ao meu pai as suas infidelidades ruidosas e ao meu marido a sua indecisão patética, me ensinaram a inteligência de ser frívola com os meus filhos até a viuvez me ensinar a tomar conta deles e da fazenda na mesma impiedade com que tomava conta das criadas, a embarcá-los [...] (ANTUNES, 1998, p.102).

Porém, “[...] na medida em que precisa assumir o papel social masculino dentro da família” (RESENDE, 2006, p. 94), Isilda mantém uma postura opressora, exploradora e autoritária para governar os filhos e os empregados. Dentre todos, filhos e escravos, Carlos, por ser filho bastardo de seu marido com uma escrava negra, é aquele contra quem ela mais emprega sua força autoritária e seu sentimento de desprezo.

Apesar da adoção do “mestiço” como um filho, Carlos jamais será tratado pela família enquanto tal, nem pela mãe, nem pela avó, sequer pela irmã. Em seus testemunhos, Isilda e o restante da família mantêm com Carlos

uma relação ancorada numa espécie de “*tortura psicológica*”, uma forma de “*negligência afetiva*” (RUIZ; MATTIOLI, 2004, p.129), expressa pela demonstração explícita de desinteresse pelo filho adotivo desde a sua infância, tal como notamos nas falas da própria Isilda: “[...] os meus filhos ou seja a Clarisse e o Rui acompanhados por aquele [Carlos] que não era meu filho mas eu fingia que era” (ANTUNES, 1998, p. 128).

Ao longo do romance, percebemos que Carlos foi submetido durante toda a sua criação a diversas categorias de violência psicológica pela figura materna e por toda a família, tais como algumas identificadas por Hart e Brassart, citados por Ruiz e Mattioli:

- 1) tratamento desdenhoso ou com desprezo: tipo de castigo ou correção verbal que é uma combinação de rejeição e degradação hostil, incluindo atos como a imposição de culpa (bode expiatório), insultos, humilhação pública, de repelir ou recusar a ajudar a criança.
[...]
- 3) Isolamento: separação da criança dos colegas, trancando-as sozinhas em armários ou quartos, ou impedindo que ela desenvolva vínculos com outras pessoas.
[...]
- 5) negar reciprocidade emocional: ignorar a tentativa da criança de interagir, permanecendo separado e/ou destacado e sem envolvimento, e respondendo sem demonstrar afeição. (2004, p. 130)

Em seu testemunho, Rui apresenta uma das (várias) cenas na qual sua mãe, sua avó e seu pai praticam algumas dessas categorias de violência psicológica, descritas por Hart e Brassart – como a negação de reciprocidade afetiva e o tratamento desdenhoso – ao se dirigirem a Carlos, o filho bastardo da família:

[...] o Carlos desceu a escadas entortando os tapetes, aproximou-se da minha mãe que me penteava com os dedos e nem sequer os olhou, aproximou-se da minha avó que se afastou num trejeito, procurou o meu pai entretido a sacudir as cinzas das calças que não conversava [...] o Carlos voltou a trepar os degraus [...] o Carlos debruçou-se do corrimão batendo as mangas como um rato silvestre no poleiro
- hei de vê-los a todos no cemitério com o avô.
(ANTUNES, 1998, p. 167)

Numa outra cena de *O esplendor de Portugal*, testemunhada por Clarisse, observamos Isilda condenando Carlos, quando criança, ao

isolamento, trancando-o na cozinha separado dos irmãos, na intenção de impedi-lo de ver e ser visto pelas pessoas que a visitavam na fazenda, considerando o fato de ele ser uma criança mestiça e poder suscitar, por isso, constrangimentos às visitas e à família:

[...] a minha mãe, elegante e mais nova, mais alegre, levava-nos a mim e ao Rui à sala com os dois lustres acesos, que era a nossa e ao mesmo tempo não era, onde estavam uma dúzia de senhoras tão exuberantes quanto ela e uma dúzia de cavalheiros a fumar, tudo pessoas que durante o dia se assemelhavam a estas pobre e feio e com dores de cabeça, o Carlos ficava na cozinha com a Maria da Boa Morte e a Josélia, as senhoras como se nunca nos tivessem visto [...]
(ANTUNES, 1998, p.309)

Em *O Esplendor de Portugal*, percebemos que a violência sofrida por Carlos e praticada pela própria família deixa de ser psicológica e implícita, intensificando-se ao grau de violência verbal e, em alguns momentos, à violência física. No testemunho de Clarisse, apresenta-se uma situação na qual Isilda, depois de agredir verbalmente o filho adotivo, demonstrando o verdadeiro sentimento que mantinha por ele, insiste em tratá-lo de maneira especial, na tentativa de lhe esconder o ódio e o desprezo nutridos:

[...] o Carlos a jogar as portas ao fundo, a minha mãe a suspender a vergasta
- Carlos
a puxar-lhe o braço, a erguer a vergasta para ele sem esperar que subisse a fralda nas costas, que os riscos mais escuros, qe o som
- Estas a defender os teus amigos escarumba
a única ocasião em que lhe chamou escarumba, a única ocasião em que entendi que o odiava, tratava-o melhor que nós por que o odiava mais, tal como a minha avó o odiava
- Devia pôr-te a trabalhar no algodão, devia entregar-te ao capataz para meter-te na ordem [...].
A rondar o Carlos na manhã seguinte, a passar-lhe as camisas a ferro, a insistir que bebesse mais leite, a servi-lo antes de nós, a deixar-lhe chocolates no travesseiro, a designá-lo intermediário de Luanda
[...] a detestá-lo, a escondê-lo, a persegui-lo numa mistura de raiva e remorso [...] (ANTUNES, 1998, p. 365-366)

Conforme afirmam Ruiz e Mattioli, a condição de desamparo à qual foi submetido durante a infância pela família e pela sociedade branca de Angola pode explicar (mas não justificar) as atitudes violentas e ignóbeis tomadas por Carlos, quando adulto, para com a sua mãe e com seus irmãos, pois

Esta condição de desamparo é intensificada quando o social não consegue oferecer das diferenças, instaurando uma busca solitária pelo prazer, sendo que o meu prazer tem que se sobrepor a seu. O outro se torna o objeto onde usufruirei de meu prazer. É nessa desenfreada procura que a violência [...] corporifica-se. (2004, p.119)

Numa linha de raciocínio semelhante e complementar, Sophie de Mijolla-Mellor, no Preâmbulo do livro *Crueldade no feminino*, afirma que o modelo original da relação de dependência entre o sujeito que se torna vítima e o sujeito que usa sua força para com o outro se encontra na relação entre a mãe indiferente e o filho pequeno, dependente. Para Mijolla-Mellor,

[...] a indiferença materna pode bem aparecer como a figura emblemática da crueldade sem sadismo que seria apenas a ausência da extensão de seu narcisismo ao *infans*, necessária à sobrevivência deste último. (2005, p.20)

Nessa perspectiva, percebemos que, por jamais ter contado com uma figura materna que lhe desse “sustentação para as angústias vividas” durante a infância, Carlos acaba por reverter essa situação, quando adulto, adotando uma postura autoritária e intolerante com os irmãos que, longe da mãe e de seu país de origem, são expulsos do apartamento que lhes fora legado em nome do filho adotivo, como uma “demonstração e prova de amor”, por Isilda. Carlos agride sua irmã ao se lembrar do descaso de seus pais para consigo logo depois de ter sido tratado com desprezo por Clarisse no apartamento que dividiam em Lisboa:

[...] o fato dos meus pais, por não gostarem de mim
(e estava ali prova provada que não gostavam de mim)
me obrigarem a morar num cubículo de viúva do Montepio quando
podiam ter comprado um lugar em condições, um apartamento
decente, fez-me agarrar com mais força a Clarisse
- Perguntei-te onde estiveste até agora desgraçada
quando era a mim e não à minha irmã que eu achava desgraçado.
(ANTUNES, 1998, p. 71)

Assim, na relação entre Carlos e Isilda, narram-se os impulsos filicida e matricida, pois, ainda que sempre discretamente (GALTIER, 2004, p.179), temos uma personagem que, se não mata seu filho adotivo fisicamente, pratica

por meio de uma espécie de “hipnose de terror”¹⁰ (GALTIER, 2004, p.182) uma crueldade mental com ele ao renegá-lo, odiá-lo, desprezá-lo e puni-lo pelo simples fato de ele existir, ferindo de todo a sua integridade moral desde a sua infância. E, tendo rejeitado, condenado ao isolamento e a uma série de outras humilhações ao longo de sua existência, o efeito de mal estar provocado por Isilda sobre o filho vai muito além da angústia, chegando ao ódio e ao desejo de vingança.

Diferentemente de Carlos, ignorado e rejeitado pela mãe, Rui, o filho epilético, recebe todo o carinho, a atenção e a proteção de Isilda. Ao longo do romance, notamos que nenhuma de suas atitudes agressivas e repugnantes, tais como atirar (por diversão e por perversão) em seus escravos e em seus animais, é repreendida pela mãe. Ao contrário: Isilda sempre o defendia, argumentando que o filho era uma criança doente e que, por isso, não podia responder pelos seus atos de crueldade:

[...] sobretudo a partir da altura em que o Rui adoeceu dos ataques e o médico garantiu que era mal de família, o Rui que ao menos agora estava na Europa com hospitais como deve ser e a ajuda do Carlos tem condições de tratar-se, mandei um cheque na última carta para se for necessário o levarem à Alemanha ou a Londres onde fazem operações ao cérebro e o curam, o mais inteligente dos meus filhos, o mais sensível, o mais divertido, sempre a fazer partidas engraçadas às pessoas com a espingarda de chumbinhos, um grãozito nas nádegas, um grãozito nas coxas que se tirava num instante com uma pinça, o meu marido em lugar de rir-se e entender o humor puxava a garrafa do armário sem dizer nada como não dizia nada aos ingratos que fugirem e os cipaio ou o chefe de posto lhe apresentavam algemados para os castigar. (ANTUNES, 1998, p.55)

Como nos explica Sophie Mijola-Mellor, em seu *Preâmbulo* da obra *Crueldade no Feminino*, essa relação de alegria e de carinho, esse fingir deixar-se enganar pela inocência do filho perverso e criminoso, essa atitude indiferente e/ou complacente para com a bestialidade assassina de Rui e seu sadismo diante da dor de suas vítimas podem ser pensadas como uma outra maneira de Isilda expressar seu prazer pela crueldade, uma vez que:

¹⁰ Brigitte Galtier, no ensaio *Atentados maternos: a outra guerra em O Sangue negro* de Louis Guilloux, explica que a hipnose de terror é “[...] aquela que Ferenczi nomeava em oposição à sedução, embora precisasse bem que ela não é exclusiva dos homens. O escritor ressalta a cumplicidade de todo o compartimento, ‘gozando em coro’ de sua crueldade mental, enquanto o pequeno, tendo perdido toda proteção, está bem além da angústia”. (2004, p.182)

O caráter imediato do princípio do prazer está no fundamento da crueldade que sempre se confunde com a insensibilidade, até mesmo a desumanidade, não na busca do sofrimento do outro, na ignorância a seu respeito. Tal posição se afigura rapidamente insustentável, pois suporia um sujeito sem fantasia, sem percepção do outro. Por isso, o destino da crueldade originária é ser alcançada pelo sadismo que introduz o desejo e, portanto, humano. (2005, p. 19)

Enquanto patroa dos escravos da fazenda, Isilda apresenta-se como uma mulher dominadora, opressora e severa, concebendo os negros angolanos como seres de uma “espécie diferente”, “espécie” digna de desprezo, disciplina e desconfiança. Concentrando em si o pensamento alegórico da burguesia branca angolana, Isilda enxerga suas diferenças culturais (entre os brancos e os negros) sob uma perspectiva hierarquizante, o que nos fica evidente quando a personagem se refere, em seu testemunho, aos negros como seres marginais, quase animais. Isilda discorre, de maneira breve, sobre a mãe biológica (uma jovem angolana negra) de seu filho Carlos:

Tal qual se imagina uma empregada de refeitório, avental e tamanco e touca, uma preta de dezoito anos no máximo, talvez vinte porque nos enganamos no temperamento, no caráter, na honestidade, na obediência e no afeto se é que se pode chamar afeto ao que ao que sentem, não se ligam a nós, não são fiéis, não são reconhecidos, odeiam-nos, o meu pai coitado sempre me preveniu. (ANTUNES, 1998, p.85)

E, por não contar com o apoio do marido para controlá-los, deitava-se com o chefe de polícia de Luanda para obter dele o favor de castigá-los. Essa capacidade de Isilda de se prostituir e se apresentar como uma mulher sedutora é “herdada” por sua filha Clarisse, apesar de tentar, em vão, cumprir o papel de pai, proibindo-a de namorar, que desde cedo começara a ter inúmeros amantes e, quando adulta, passara a ser sustentada por homens casados que lhe enviavam cheques e presentes em Lisboa.

Isilda esclarece que, enquanto assumia o papel de senhora de negócios bem-sucedida em suas terras, não sentia qualquer piedade, pudor ou remorso em manter com os seus empregados angolanos “[...] uma relação de exploração e trabalho semi-escravo, que envolve até mesmo a violência física” (RESENDE, 2006, p.94). Carlos expõe a condição dos negros na fazenda, a diversão sádica de Rui com seus escravos e o desprezo de Isilda pela dor daqueles seres humanos:

[...] e como o chefe de polícia não fazia tensões de apanhar arros desde as seis da manhã por quinze escudos ao dia, com a obrigação de gastar na cantina e dever ao fim do mês, dado que o peixe anda caro, o triplo d que a aldeia pagava, os cipaais substituíram o projeto o excelente de uma criaturinha estrebuchar num ramo por uma ainda melhor distribuição geral de bastonadas ao povo que estranhamente não se regozijou com a iniciativa e desatou a fugir, o ingrato, para as balsas do rio, de palas no lombo ou nas nádegas consoante os caprichos do cacete, seguidos do meu irmão e dos chumbinhos da espingarda de ar comprimido com que desde a Páscoa aterrorizava a Pecagranja, a minha mãe preocupada Chamem o Rui coitado não vá ele cair e magoar-se por causa daqueles parvos. (ANTUNES, 1998, p.16)

Isilda representa a figura feminina que, por circunstâncias várias da vida, acaba por transcender o seu lugar na cultura, assumindo um papel independente e autônomo nos negócios e na família. Porém, ao ser submetida ao “papel masculino”, passa a agir dominadora e autoritariamente dentro e fora de casa. Na matriarca de *O Esplendor de Portugal* percebemos que

[...] não há uma forma única de inserção na sociedade global, mas sim formas locais diferentemente mediadas. As múltiplas posições, negociações, sobredeterminações e interações, bem como os variáveis níveis de dominação e submissão, de adaptação ou de resistência observados nos textos demonstram a complexidade e a fragmentação das identidades africanas contemporâneas. (RESENDE, 2006, p. 97)

Na medida em que o romance apresenta esse tipo de reflexão, assume a função política de levar seus leitores a questionar e a desconstruir conceitos maniqueístas perpetuados ao longo da história da humanidade. Nos exemplos por nós transcritos, notamos a criação discursiva de identidades, os lugares dos sujeitos em meio à sociedade contemporânea e a desconstrução de um ideal familiar que é posto em xeque e em choque por Lobo Antunes. No romance, o autor põe em cena, num cenário de desastre social, “[...] uma situação recorrente da condição humana em situações adversas de sobrevivência, de abandono e de ruptura de laços” (RESENDE, 2006, p.98). Suas personagens não alcançam qualquer ascensão social da mesma maneira que suas situações não são alteradas de maneira milagrosa ao final. Ao contrário: o futuro delas parece ainda mais incerto do que o presente, marcado por um contexto de violência, morte, miséria, doença e solidão.

Uma outra personagem, Julieta, de *A ordem natural das coisas*, encena outra face alegórica do feminino em meio a sociedade patriarcal do mundo contemporâneo português, em um universo reduzido a um porão, tão sombrio, violento e cruel quanto aquele mundo habitado por Isilda em meio à guerra de Angola.

3.2 Os monstros do sótão em *A ordem natural das coisas*

Mas isso, como o resto, também se passou há muito tempo, ou então tudo se passou ao mesmo tempo num ano ou num mês ou num minuto da minha vida que não consigo determinar ao certo onde antes e o depois possuem uma idêntica textura que me exclui, como o que sucedeu antes ou depois do meu nascimento e se prolongará quando eu me for embora. (ANTUNES, 1996, p. 233)

Neste tópico do segundo capítulo, está a representação da crueldade, do horror e da violência contra o feminino encenada no romance *A ordem natural das coisas*, também de Lobo Antunes. Discutimos essas questões problemáticas que permeiam a arte, a cultura e a sociedade, por meio da análise do testemunho de Julieta, a figura feminina vítima de assédio sexual e de violência familiar.

Notamos, ao longo do romance, que os ideais de família e de infância construídos pela sociedade durante a história da humanidade e associados à felicidade, à afetividade e à segurança são questionados, desconstruídos e desmistificados por Lobo Antunes em *A ordem natural das coisas*. Ao colocar em cena um contexto familiar marcado por relações de indiferença e de crueldade, o escritor propõe-nos dentro de seu texto literário uma reflexão acerca de situações que, muitas vezes, são postas sob os olhos do público leitor por meio da mídia, mas que não são frequentemente analisadas e debatidas (de maneira crítica) nestes textos informativos.

Apresentemos, pois, uma breve explanação sobre o conceito de família e de infância, sob a perspectiva teórica de autores que tratam da questão da violência doméstica, antes de darmos início à análise do romance. Conforme nos explicam Flávia Cristina Silveira Lemos, José Luiz Guimarães e Hélio Rebello Cardoso Junior em *A produção da violência doméstica contra crianças e adolescentes*, a figura da criança não existe como um objeto dado e/ou

natural. Segundo os autores, o ideal infantil é uma produção e/ou um efeito de relações históricas e sociais que

[...] passou a ocupar um lugar central na família, devendo receber 'afeto', ser 'cuidada' e 'educada' pelos pais. A família reduziu-se ao núcleo casal – filhos e fechou-se em um mundo de intimismo e privacidade, tendo na casa higienizada seu local de refúgio. (LEMOS; GUIMARÃES; CARDOSO JUNIOR, 2004, p.93)

Lemos, Guimarães e Cardoso Junior afirmam ainda que analogamente a essa criação de um ideal infantil, uma imagem de família também passou a ser constituída como um contexto que

[...] constitui-se enquanto o lugar por excelência da felicidade, da expressão dos afetos, núcleo essencial da sociedade, destacando-se em relação às outras instituições, sendo, portanto, extremamente valorizada. Nela devem se garantir a educação, a assistência, o desenvolvimento, a segurança, satisfazendo as necessidades de seus membros e promovendo o bem-estar de cada um deles. (2004, p. 93-94)

Assim, a consolidação da presença desses ideais na sociedade ocidental, cada vez mais individualista, muitas vezes pode nos levar a “[...] uma ilusão de que na família, no refúgio dos lares, haverá segurança e relações de afeto, e não de violência” (LEMOS; GUIMARÃES; CARDOSO JUNIOR, 2004, p.97). Talvez isso possa nos explicar o porquê da indignação e do mal estar de uma sociedade, tão acostumada com notícias (hoje banais) sobre casos de desastres, diante de episódios de violência na família, especialmente contra crianças e adolescentes. Vale ressaltar, no entanto, que os mesmos autores apontam e questionam o fato de que apesar de a sociedade costumeiramente se manifestar e se indignar com esse tipo de episódio,

Não há uma problematização da violência como efeito de relações de poder-saber que se efetivam em nossa sociedade, mas o estabelecimento de causalidades pontuais e mecanicistas. O processo de privatização e familiarismo e de esvaziamento das ações humanas, no mundo público, não são questionados. (LEMOS; GUIMARÃES; CARDOSO JUNIOR, 2004, p.97)

Para Ronaldo Lima Lins, em *Violência e literatura*, uma das grandes responsáveis pela “apatia” da sociedade diante dos crimes hediondos e repulsivos que acontecem diariamente, tanto dentro quanto fora da família, é a

mídia comercial meramente informativa, que pouco se preocupa com a reflexão e/ou com a conscientização de seu público ao lhe apresentar esse tipo notícia. Nas palavras do estudioso,

A indústria de bens culturais atua segundo o princípio da propaganda de 'vender uma idéia'. O passo seguinte consiste na aplicação de técnicas e formas adequadas para colocar semelhante projeto em execução. Considerada como um todo, entretanto, mostra-se muito mais sutil do que seu simples princípio dá razões de supor, na medida em que, diferentemente da publicidade, cuja embalagem aceita brincar com uma mentira e não se preocupa em ocultar tal brincadeira, o projeto cultural empacotado fez tudo para dar a impressão de que brinca com a verdade. Quem quer que viva sob o bombardeio das fórmulas de sustentação de um sistema, ainda que esse sistema lhe dê claras provas de falsificação, não consegue escapar a um inevitável processo de embrutecimento da consciência. (LINS, 1990, p.45)

A educação do sujeito pela arte literária e pela arte em geral apresenta-se, para Lins, como uma alternativa para a reflexão e a conscientização da sociedade diante dos horrores presentes na realidade empírica, pois, segundo ele,

[...] enquanto os veículos de comunicação dirigem seus focos para um pólo, a literatura e a arte em geral dão a impressão de se achar cada vez mais libertas de quaisquer vínculos com o poder e concentram suas baterias, como se desmentissem ou desvendassem alguma coisa, na consciência e na importância do ser. (1990, p. 48)

Nos romances de Lobo Antunes, deparamo-nos com uma literatura cuja poética chocante e agressiva, fruto de um contexto de infelicidade, de violência e de descontentamento, torna visível, com seus fortes apelos ideológicos e culturais, as mazelas sociais individuais e coletivas, apresentando-se como capaz “[...] de fazer [...] uma desconstrução daquilo que somos, interrogar as evidências, de estranhar o que nos é familiar” (LEMOS; GUIMARÃES; CARDOSO JUNIOR, 2004, p.90).

A Ordem Natural das Coisas, bem como *O Esplendor de Portugal*, é uma narrativa que, sob a perspectiva do horror e da miséria humana, reescreve e questiona algumas circunstâncias históricas tais como a ditadura salazarista, a Revolução dos Cravos e, mais uma vez, a descolonização da África. *A Ordem Natural das Coisas* também é um romance escrito a partir dos testemunhos traumáticos das personagens. O relato é dividido em cinco partes,

cada qual com um par de personagens-narradores: Iolanda, uma jovem diabética casada com um homem mais velho, por quem mantém um paradoxal sentimento de ódio e de dependência; o marido de Iolanda; Ernesto da Conceição, um ex-policia, também professor de hipnotismo, pago para espionar o marido de Iolanda; Domingos, ex-trabalhador nas minas de Moçambique e pai de Iolanda; D. Orquídea, irmã de Domingos; Alfredo, colega de escola de Iolanda; Jorge, um militar que é preso e torturado sob a acusação de atuar contra a ditadura salazarista; Fernando, irmão de Jorge; Julieta, irmã bastarda de Jorge e de Fernando; e Maria Antônia, portadora de câncer e vizinha de Jorge.

A narrativa se dá pelo jogo e pelo entrecruzamento das vozes das personagens, que narram / testemunham, numa linguagem fragmentada e polifônica, própria dos fluxos de consciência, suas experiências traumáticas de medo, dor e violência. Em *A ordem natural das coisas*, deparamo-nos com a representação de sujeitos que vivem na angústia, na solidão e no silêncio à espera da morte. Maria Antônia, vítima de câncer, expressa seu anseio e seu desejo pela morte:

E eu disse ao meu sobrinho Não quero mais cobalto deixem-me morrer em paz, e não era eu quem conversava, era outra, embora usasse as minhas roupas e o meu nome, outra viúva que repugnava-me de tão idosa e feia, mãos que não conheço com os meus anéis, olhos que não conheço de tão escuros, estranhas rugas, quase nenhum cabelo, outra já morta e eu viva por pelo menos cinco ou dez ou doze dias ainda, nesta cadeira de doente por medo de me deitar porque na cama se acaba o que na cama se começou e eu não posso, eu não desejo, eu não suporto acabar, e se pedia Não quero mais cobalto deixem-me morrer em paz não era de morrer que vos falava era de agosto contigo e os meus netos no Algarve, longas tardes, um livro no terraço, o teu sorriso, era possuir de novo os dentes que me faltam, e não me parecer com as tias do meu pai [...]
(ANTUNES, 1996, p. 255)

Publicada em 1996 no Brasil, o romance é composto por um mosaico narrativo que parece dialogar com um episódio descoberto no ano de 2008, na Dinamarca: o caso do “monstro do porão”. A trajetória da personagem Julieta muito se parece com aquela sofrida pela dinamarquesa Elizabeth Fritzl: ambas foram condenadas pela própria família a viver desde a infância em um lugar

isolado da casa, sendo proibidas de manter qualquer tipo de convívio social com qualquer pessoa. Sobrevivendo a maior parte de suas vidas enclausuradas num aposento escuro e escondido da sociedade, essas mulheres são vítimas de violências praticadas por suas respectivas famílias e têm seus filhos longe do olhar de todos.¹¹

No entanto, a história tratada na literatura de Lobo Antunes, diferentemente da maioria dos jornais televisivos, impressos e/ou digitais, que se preocupa apenas em informar, sem analisar de maneira crítica, as catástrofes da realidade empírica, procura provocar um efeito de choque e de horror para lhe “[...] acentuar um processo de consciência do ser em relação ao ser” (Lins, 1990, p.34).¹²

Julieta é representada como o ápice da miséria humana em meio a um cenário de doença, morte, tortura, destruição, medo, dor e solidão. Sendo o fruto de um “pecado”, do adultério da mãe, Julieta nasce condenada pela família a viver à margem da sociedade, escondida num sótão. Seu testemunho e os de seus irmãos mostram-nos que Julieta passou toda a sua vida sendo enclausurada e odiada pelo pai sem sequer saber o motivo. Nem à beira da morte do pai, Julieta é aceita: o moribundo a rejeita silenciosamente, olhando para a parede:

[...] e uma ocasião, num domingo de manhã quando se encontrava doente e sem sair da cama, entrei no quarto e aproximei-me do seu corpo sem espessura, no qual as pupilas luziam como carvões de salamandra, e ele olhou-me um instante no silêncio cheio de ruído de quem vai falar e desviou o queixo para a parede sem abrir a boca e foi a primeira vez, antes da sua morte, que me senti órfã de modo que no dia em que faleceu de fato eu não tinha pai e em lugar de me sentir triste subi ao sótão, abri a janela para Mosanto e pus-me a observar as árvores menos distantes da mata que ecoavam o brado dos pavões (ANTUNES, 1996, p.233).

¹¹ Vale observar que, por mais abominável que possa nos parecer o romance de Lobo Antunes, este não consegue superar o horror do fato ocorrido na realidade empírica em que a vítima enclausurada foi violentada durante toda a sua vida pelo seu próprio pai.

¹² Ronaldo Lima Lins, em Um novo personagem: o homem violento, propõe-nos uma reflexão sobre essa comparação entre “[...] a indústria dos bens culturais” (LINS, 1990, p. 45) e a literatura, no que se refere ao trabalho e à intenção de educação e conscientização do público leitor: “Constatemos, então, que, enquanto os veículos de comunicação dirigem seus focos para um pólo, a literatura e a arte em geral dão a impressão de se achar cada vez mais libertas de quaisquer vínculos com o poder e concentram suas baterias, como se desmentissem ou desvendassem alguma coisa, na consciência e na importância do ser” (LINS, 1990, p. 48)

Julieta é o símbolo da impotência sexual do pai de Jorge, Fernando, Maria Tereza e Anita e, por isso, é condenada pela família a viver no sótão, lugar de silêncio, esquecimento e escuridão. Jorge, ao ser torturado pelos oficiais de Salazar, acaba revelando o segredo familiar e o motivo do ódio e da vergonha dos seus:

[...] e então, no gabinete dos telefones e das estantes de livros na rua Antônio Maria Cardoso gritei-lhes na cara o que desejavam conhecer, isto é, o que meu pai escondia a minha Irma Julieta com raiva e vergonha de não ser dele, o meu pai não queria que se soubesse que a mãe dos seus quatro filhos parira de outro macho, o meu pai não queria que sonhassem que depois de eu irmão Fernando nascer se tornar impotente, o meu pai queria que pensassem que era homem ainda, que foi homem, senhores, até o fim da vida, e eu, a pouco e pouco, estou a ficar como o velho, eu não consigo, eu não posso, eu não agüento, eu diante de uma mulher, por mais que disfarce, sou um cão capado. (ANTUNES, 1996, p.151)

No testemunho de Jorge, notamos que nem mesmo sua mãe poupava Julieta dos castigos morais (o isolamento, o desprezo e o esquecimento), submetendo-a a eles desde o seu nascimento. Na consciência de Julieta imperam as sensações de orfandade e de solidão, isolada que está no sótão da família:

Sou sua filha, mãe?, sou sua filha?, e ela a descer as escadas sem conversar comigo, edifícios de escritórios, edifícios de apartamentos, toalhas a secar, vizinhos, salões de cabeleireiro, floristas, saunas, fotomatons,
Querido jorge por causa do mar por causa deste búcio no meu corpo vão levar-me para a guarda eu não quero.
(ANTUNES, 1996, p.253)

É apenas depois de muito tempo, após a morte de todos os membros da família, num momento em que Julieta se encontra só em meio a uma casa escura, vazia e abandonada, que ela descobre o porquê de todo o sofrimento ao qual fora condenada. Ela se encontra com seu pai biológico e descobre a razão de sua exclusão da vida:

[...] e eu, descobrindo de súbito a razão do meu passado e da minha existência inteira, os anos no sótão, a amargura do meu pai, a ansiedade dos meus irmãos, a desistência de ser feliz da nossa mãe, e eu a aproximar o meu punho de seu rosto, a quase tocar no seu nariz com o meu nariz, Foi por sua causa que me prenderam aqui, foi por sua causa que não queriam que me vissem, foi por sua causa

que me mandaram para a Guarda e não me ensinaram a ler nem a escrever e me proibiram de sair, foi por sua causa que me obrigaram a apodrecer na Calçada do Tojal, foi por sua causa que fiquei sozinha, sem água nem luz, à espera de morrer de fome, como a raposa, nestas ruínas de casa, porque o meu pai não é meu pai e você me fez, como o filho da costureira me fez o mar de Peniche e um búzio que chorava, à minha mãe? (ANTUNES, 1998, p. 269)

Além de ser a representação de “[...] um animal ou um objeto” (RESENDE, 2006, p. 92) vergonhoso para a família, Julieta também um corpo coisificado que serve para saciar o desejo sexual de um rapaz, filho da vizinha costureira que, aos domingos de missa, na ausência de seus pais e de seus irmãos, pulava sua janela para molestá-la:

[...] quis ordenar-lhe Vai-te embora, não me desenhas-te o mar, mas eu não falava com ninguém, salvo através das cartas que enviava para Tavira ao meu irmão Jorge e às quais não me responderam uma palavra sequer, e portanto fiquei a observá-lo como observava em criança as lagartas da terra, rompendo crostas num vagar paciente. Sentia que com a sua chegada havia um ciclo que terminava em mim e que, como sucedera ao meu pai, não me restava mais do que deitar-me, esquecer Mosanto, e morrer como morrem as quintas de Benficiae as vinhas virgens de infância, e qualquer coisa se aperta no meu interior de nós idêntica à comodidade do remorso. (ANTUNES, 1996, p. 251)

Julieta engravida do rapaz e, “[...] longe de encontrar na gravidez uma realização pessoal, uma nova vida e esperanças” (RESENDE, 2006, p.97), tem para si outro motivo de desespero e de angústia, selando, assim, seu destino de desventura e de isolamento. Quando a gravidez é descoberta pela família, Julieta é obrigada a ter seu filho numa outra cidade, a ser separada da criança logo após seu nascimento e a reabitar imediatamente o sótão. Julieta escreve uma carta ao irmão Jorge, o único membro da família com que ela mantém uma relação de estranha afetividade, narrando-lhe o acontecido:

Querido Jorge já sei como é o mar já sei como é tavira é um búzio que trago na barriga e que segreda e me atormenta e que me fala [...] [...] o mar é verde na Guarda, o mar é verde
E a minha irmã Maria Teresa que não era minha irmã Quem foi?, e a minha irmã Anita que não era minha irmã Quem foi?, e o meu irmão Fernando que não era meu irmão calado [...] (ANTUNES, 1996, p. 254)

Ao longo do testemunho de Julieta, é notável que, ao se referir às cenas de sexo vivenciadas com o vizinho e à experiência de sua gravidez, vale-se da ficcionalização, criada por meio de metáforas, dessas lembranças, como uma estratégia retórica para narrar ao irmão o que lhe sucedera escondido de sua família. No discurso de Julieta, “[...] seu testemunho está *inscrito* na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o ‘real’, a imaginação, os conceitos e o simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.76). Ao conversar com o pai biológico, ela, ao mesmo tempo, registra fragmentos de sua memória, referindo-se ao filho como um “mar” que a fazia crescer e que depois a despertava como um “búzio num assobio de lágrimas”:

[...] e eu pensando que o velhote ruivo me trazia os pássaros e as ondas de Peniche que o filho da costureira me fizera, durante meses, por alturas da missa, na época em que aprendi que o mar me aumenta e chora, O senhor é capaz de desenhar o oceano?
e ele, atônito, O oceano?,
e eu O oceano
e ele O oceano?
E eu, como se o búzio da minha barriga despertasse num assobio de lágrimas, Oceano, pois, é capaz de desenhar o oceano? (ANTUNES, 1996, p. 267)

Se há uma certa afetividade em relação a Jorge, Fernando, seu outro irmão, sempre soubera como, quando e de quem Julieta fora concebida, bem como também sabia quem estuprara sua irmã e, no entanto, manteve-se calado diante das perguntas que seus pais e seus irmãos lhe faziam para apurar o acontecido. O silêncio de Fernando reforçou o abandono no sótão, a separação da família e do bebê concebido:

[...] nós a sujarmo-nos de terra e a minha mãe na sala, correndo os dedos no cabelo ruivo que lhe cercava a cintura com o braço, eu nunca contei a ninguém, nunca haveria de contar a ninguém nem mesmo quando o meu pai me chamou ao escritório e perguntou, diante do pai dele, O que viste tu, Fernando?

[...]

Já vai no terceiro mês, minha senhora, nem pensar num aborto, e a minha mãe, Mas como é que isso se sucedeu, meu Deus?, e o médico, a vestir a gabardina, No melhor pano cai a nódoa, é a vida, dê-lhes estas cápsulas de ferro e estas vitaminas uns quinze minutos antes das refeições, e a minha mãe para mim Viste quem era, Fernando?

(ANTUNES, 1996, p.159-160)

Nesse ambiente de silêncio e de isolamento, Julieta se vê obrigada a encarar solitariamente experiências traumáticas como o estupro, a fome, o abandono, a dor e a separação forçada de seu filho, “[...] sofrendo as conseqüências de seu contexto de forma mais intensa” (RESENDE, 2006, p.91), não tendo direito a uma voz ativa, nem dispondo de recursos que lhe garantissem autonomia para enfrentar a ordem patriarcal das coisas. Como um objeto negado e condenado ao silenciamento e à inexistência social em meio a um mundo obscuro e gerido pelo poder masculino, Julieta (sobre)vive num regime de miséria e repressão.

[...] quando a barriga se lhe tornou tão grande que ela uivava de susto a noite inteira, ambulando pelos compartimentos a verificar as mudanças do corpo nos espelhos, quando ela engravidou sem que compreendêssemos como, visto que a fechávamos na copa se chegava uma visita, e sem que o quiséssemos compreender para que não dessem fé que existia,
(e partiu em segredo na Guarda, na aldeia da minha avó, e regressou tranqüila e obediente e afável, sem acordar durante a noite, sem trotar pelos quartos).
(ANTUNES, 1996, p. 131)

O romance de Lobo Antunes apresenta-nos a questão e nos sugere uma reflexão sobre o fato de ainda haver mulheres na sociedade contemporânea vistas como meros objetos de um marido, ou melhor, como um objeto que deve operar “[...] no interesse do sujeito-*status* legalmente simétrico do homem” (SPIVAK, 2010, p.108). Símbolo da infidelidade praticada pelo sujeito-objeto feminino e da impotência sexual do marido de sua mãe, a existência de Julieta fere o *status* do sujeito masculino dentro da família e, por isso, a personagem encena de maneira alegórica as condições de repressão sofrida pelas mulheres-objetos quando suscitam o ódio e a humilhação masculina diante da sociedade. Conforme nos explica Gayatri Spivak, ao citar Michel Foucault em *Pode o subalterno falar?*, a repressão pela qual o sujeito-objeto feminino é submetido se dá pela determinação ao silêncio e à afirmação de sua inexistência:

Tal seria a característica da repressão, aquilo que a distingue de proibições mantidas pela lei penal: a repressão funciona bem como uma sentença que desaparece, mas também como uma determinação ao silêncio, uma afirmação de inexistência; e

consequentemente, declara que de tudo isso não há nada a ser dito, visto ou conhecido. (FOUCAULT *apud* SPIVAK, 2010, p. 119)

Ao longo de *A ordem natural das coisas*, a necessidade da condenação de Julieta à inexistência em meio à sociedade é reafirmada, a todo o momento, pelos testemunhos dos membros de sua família.

No entanto, vale lembrar a proposição de Ronaldo Lima Lins, na qual o estudioso afirma que “[...] faça o que fizer, em matéria de literatura, nada se comparara aos caminhos tortuosos e sinistros da realidade” (1990, p. 33). Sendo assim, devemos ter em mente que, por mais horrível que nos possa parecer a narrativa criada por Lobo Antunes, esta não chega a traduzir toda a dor e o horror sofridos pelas mulheres na realidade empírica. Porém, os romances antunianos assumem e cumprem o papel de desautomatizar o olhar do leitor diante da realidade onde gravitamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em outros termos, as obras produzem o sentido, e o escritor pensa; o papel do crítico é o de converter esse sentido e esse pensamento na linguagem comum do seu tempo – e pouco nos importa saber quais os meios utilizados para atingir seu objetivo. O “homem” e a “obra”, a “história e a “estrutura” também são bem-vindos! (TODOROV, 2009, p.91).

Ao longo da análise de *O Esplendor de Portugal*, demonstramos como um escritor é capaz de revolucionar espaço, tempo, personagem e enredo em sua narrativa. O descentramento da História, o horror, a violência e a multiplicidade de narradores são traços que dão o tom às obras antunianas. À margem de sua linguagem, encontramos dúvidas, angústias, conflitos, enfim, a complexidade do ser humano posta em cena. Trata-se de uma categoria literária, a literatura de testemunho, que, diante dos fracassos da história, “[...] oferece uma intervenção para examinar a idéia de ‘representação’ nos dois sentidos da palavra, o político (no sentido de delegação) e o artístico (reprodução mimética)” (KLINGER, 2007, p. 13).

Reconhecemos Lobo Antunes não só como um exímio romancista, mas também como um leitor contumaz e crítico de sua contemporaneidade. Pois, ao (re)encenar, em *O Esplendor de Portugal*, sua “[...] autobiografia ideológica, teórica, política, cultural” (PIGLIA, 1994, p.71) ancorada nas experiências vividas ao longo do processo de descolonização de Angola e (des)maskarada nos testemunhos ficcionais de Isilda, Carlos, Clarisse e Rui, o escritor português propõe-nos inúmeras reflexões a respeito dos problemas que assombram a sociedade ocidental, tais como a questão do reconhecimento e o repúdio às diferenças étnicas, culturais e sociais; do desejo agonístico pelo poder político; do anseio desesperado pela vingança; da violência intrínseca ao ser humano, enfim, tudo aquilo que impele o homem a promover e, muitas vezes, comprazer-se com sua guerra íntima e com a beligerância coletiva.

Conforme explicitamos ao longo desta dissertação, seu objetivo, pautado na leitura dos romances *O esplendor de Portugal* e *A ordem natural das coisas*, de Lobo Antunes, foi o de apresentar de maneira crítica e reflexiva ao leitor a

violência, muitas vezes vista e/ou percebida com indiferença pelo sujeito do mundo contemporâneo, como elemento constitutivo e relevante do texto literário.

Vale ressaltar que, para além de sermos movidas por um interesse, gosto ou prazer pela violência, ao desenvolvermos este estudo fomos impulsionadas pelo intuito de promover um questionamento e uma crítica que pudessem levar-nos e ao leitor a um (re)pensar o lugar da violência e de temas correlatos na literatura. Para tanto, compartilhamos do pensamento de estudiosos como Theodor W. Adorno, Márcio Seligmann-Silva, Ronaldo Lima Lins e Jacques Derrida para quem a arte, juntamente à educação, tem o papel de educar, no sentido de humanizar o olhar do sujeito, fazendo-o enxergar, por um lado, com assombro e estranheza os horrores do mundo ao seu redor e, por outro, com tolerância e respeito as diferenças que compõem o mosaico de culturas e etnias socioculturais.

Ressaltamos também que nenhum desses autores defende a ideia utópica de que a arte tem o poder de promover uma súbita e salvadora transformação humanitária no planeta, como um *deus ex machina*, pois, se assim o fosse, provavelmente que não haveria guerras ou outras manifestações de beligerância ao longo da história da humanidade. No entanto, todos esses pensadores, em suas reflexões sobre a arte literária e sobre a arte em geral, tratam da questão do papel do artista e do intelectual no que se refere à problematização do feio, do agressivo, do doente e do incomunicável, pois, nas palavras de Ronaldo Lima Lins,

Se a sociedade se organiza sobre conflitos, como é aquela que conhecemos, não há como escapar de uma opção que de uma maneira ou de outra sujará as nossas mãos. Ausentar-se das divergências do mundo em nome de uma “racionalidade” fria, matemática e isenta, significa permitir, pela omissão, que a violência se desencadeie e faça as suas vítimas. A “racionalidade” está, por causa disso, comprometida até os dentes, queira ou não, no complicado universo em que nos movimentamos. Feita a constatação, aumenta a importância do que chamamos *imperativo ético* e do papel que o mesmo ocupa na formulação de uma interpretação, conceitual ou não, da existência. (1990, p. 22)

Ao pensarmos nos inúmeros casos sobre estupros, mortes, violência doméstica contra crianças e adolescentes e violência contra a mulher

noticiados diariamente pela mídia televisiva, impressa e/ou digital, tal como o caso citado no Capítulo 3 deste trabalho, conhecido como o “monstro do porão”, vislumbramos a necessidade do debate e da problematização sobre os temas discutidos neste trabalho e que nos foram dados por meio da leitura dos romances de Lobo Antunes. Assim, esta dissertação teve como ponto de partida a proposição filosófica de Theodor W. Adorno, na qual o autor defende a ideia de que

Devemos trabalhar contra essa inconsciência, devem ser os homens dissuadidos de carentes de reflexão sobre si mesmos, atacam os outros. A educação só teria pleno sentido como educação para auto-reflexão crítica. (1986, p. 35)

Esperamos que, com um olhar depurado de ideologias dominantes e ideias binárias, tenhamos apresentado as personagens femininas de *O Esplendor de Portugal* e de *A Ordem Natural das Coisas* como miseráveis material e afetivamente. Nesses romances, o ideal feminino, enquanto símbolo de “[...] beleza e pureza” (ECO, 2007, p.159), logo, como uma boa esposa (recalcada), ou enquanto uma (depravada) sedutora, um “[...] objeto de divertimento burlesco” (ECO, 2007, p.159), bem como todos os outros ideais que constituem e permeiam, ou melhor, constituíram e permearam a sociedade ocidental ao longo da história da humanidade, são (des)construídos no universo literário antuniano.

Analisamos a violência sofrida e praticada pela figura feminina a partir dos testemunhos das personagens Isilda, de *O Esplendor de Portugal*, e Julieta, de *A Ordem Natural das Coisas* com a ideia de discutir “[...] o funcionamento das estruturas de poder que se constroem e se reproduzem simbolicamente na literatura” (RESENDE, 2006, p.97) e materialmente na realidade empírica da cultura ocidental contemporânea.

E ao estabelecermos o diálogo, nesta pesquisa, entre a obra ficcional antuniana e as teorias estéticas e filosóficas de estudiosos como Jacques Derrida, Susan Sontag, Hannah Arendt e Diana Irene Kingler, buscamos compreender questões relacionadas à violência, à alteridade, à História e à cultura na sociedade ocidental contemporânea sob uma nova perspectiva. Trata-se de uma linha de pensamento que, diferentemente da historiografia oficial, visa apreender os episódios da história da humanidade sob o ângulo

dos vencidos, das vítimas e/ou dos sobreviventes, por meio de uma arte que seja capaz de sensibilizar o olhar do sujeito diante dos problemas encenados na trama. Assim, concluímos que ampliar a consciência política, educar e humanizar o olhar do sujeito-leitor, persuadi-lo a encarar a intolerância e a agressão como manifestações da humanidade, por meio da estética desconstrucionista de Lobo Antunes foi o grande alvo deste trabalho.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Educação após Aucshwitz. In: *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. Tradução Flávio R. Kothe *et al.* São Paulo: Ática, 1986. p. 33-45. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). p.33-45.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, Adriana, Cörner Lopes do. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Editora Viveiros de Castro, 2000.

ANTUNES, António Lobo. *A Ordem natural das Coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *O Esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ARAÚJO, Maria de Fátima; MARTINS, Edna Julia Scombatti; SANTOS, Ana Lúcia dos. Violência de Gênero e Violência contra a mulher. In: ARAÚJO, Maria de Fátima; MATTIOLI, Olga Ceciliato (Orgs.). *Gênero e Violência*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo,

1966.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (V. 1).

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. 4. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BONNICI, Thomas. *O Pós-Colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Editora da UEM, 2004.

_____. *Conceitos-chave da Teoria Pós-Colonial*. Maringá: Editora da UEM, 2005. (Coleção Fundamentum; n. 12).

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993. (Coleção Série Princípios).

CALIGARI, Lizandro Carlos. História, Melancolia e Alegoria em Walter Benjamin. *Revista Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, UFSM, n.4. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num4/ass05/pag01.html>>. Acesso em dez. 2011.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARA, Salete de Almeida. Do pós-colonialismo angolano ao decadentismo português. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin; SCARPELLI, Marli Fantini (Orgs.).

Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 105-114.

CARVALHO, Bernardo. A comunicação interrompida, estão apenas ensaiando. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação.* São Paulo: Escuta, 2000. p. 237-240.

CHABRUN, Jean-François. O Caos, a Solidão e a Glória (1808-1828). In: *Goya.* Tradução portuguesa Maria José dos Anjos Lima Vieira Cardoso. Lisboa: Verbo, 1974.

COELHO NETTO, José Teixeira. Imagens, Palavras. In: _____. *Moderno Pós-Moderno.* Porto Alegre: L&PM, 1990. p. 89-98.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária. Uma Introdução.* Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CYTRYNOWICZ, Roney. Memória e história do Holocausto. *CULT- Revista Brasileira de Literatura,* São Paulo, Lemos Editorial, n.23, p.53, jun. 1999.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo.* Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. *Sobre a Literatura.* Tradução Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2003. p. 199-218.

FREUD, Sigmund. Pulsões Parciais e Zonas Erógenas. In: _____. *Um caso de Histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901 – 1905).* Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Coleção Obras Completas de Sigmund Freud; V. VIII.)

GALTIER, Bigitte. Atentados maternos: a outra guerra em *O sangue negro* de Louis Guiloux. In: MIJOLLA-MELLOR, Sophie de (Org.). *Crueldade no Feminino*. Tradução Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

GOMES, J. Pinharanda. Anamnese da idéia de Pátria. *Revista Nova Águia*, Lisboa, n.1, p. 22-28, 1º semestre de 2008.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

LE MOS, Flávia Cristina Silveira; GUIMARÃES, José Luiz; CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. *A produção da violência doméstica contra crianças e adolescentes*. In: ARAÚJO, Maria de Fátima; MATTIOLI, Olga Ceciliato (Orgs.). *Gênero e Violência*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. Preâmbulo. In: _____. *Crueldade no Feminino*. Tradução Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

NASCIMENTO, Evando. *Sentido e disseminação*. Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 2 ed. Niterói: EdUFF, 2001. p. 165-197.

NUNES, Benedito. *Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*.

São Paulo: UNICAMP, 1993. (Coleção Repertórios).

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Sinergia; Relume Dumará, 2009.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin. *Analecta*, Paraná, Unicentro, n.8, p. 47-54, jun.2007.

PETER, Jean-Pierre; FAVRET, Jeanne. O animal, o louco, a morte. In: FOUCAULT, Michel (Org.). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Tradução Denize Lezan de Almeida. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *A leitura da ficção*. O laboratório do escritor. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 67-76.

RESENDE, Vander Vieira de. Representações de Gênero e Diferença em Contos Africanos Contemporâneos. In: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres- SPM; Ministério da Ciência e Tecnologia - MCT; Ministério da Educação - MEC; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPQ; Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a mulher. (Org.). 1 Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero- Redações e trabalhos científicos Monográficos premiados. 1 ed. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres- Presidência da República- Brasil, 2006, v. 1, p. 89-99.

RUIZ, Josiane Machado; MATTIOLI, Olga Ceciliato. Violência psicológica e Violência doméstica. In: ARAÚJO, Maria de Fátima; MATTIOLI, Olga Ceciliato (Orgs.). *Gênero e Violência*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

SARLO, Beatriz. *Cultura da memória e Guinada Subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SILVA, Cláudia Melissa de Oliveira Guimarães. Mulheres e transformação social: a Lei Maria da Penha e suas projeções judiciais e sociais. *Fazendo Gênero 8 – corpo, violência e poder*, Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em

<http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST17/Claudia_Melissa_de_Oliveira_Guimaraes_Silva_17.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença. Ensaaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. A Literatura do Trauma. *CULT- Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, Lemos Editorial, n.23, p.46-47, jun. 1999.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. Tradução Rubens Figueiredo 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakracorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.