

# PORTUGAL ENCALACRADO OU DO SILÊNCIO DE UMA GERAÇÃO

Daniel Conte<sup>1</sup>

*A Paula Nassr, inefável  
musa do meu tempo.*

**Resumo:** com relação à obra, *Os cus de Judas*, de Antônio Lobo Antunes, procura-se, neste ensaio, evidenciar a instauração de um processo de esvaziamento do espaço íntimo do indivíduo português que participou da Guerra Colonial Portuguesa, iniciada em 1961, em Angola. Essa representação será analisada partindo da obra *Os cus de Judas*, que demonstra dois claros processos entre o início da Luta, em 1961, até seu final, em 1974: o primeiro é a instauração de uma carnavalização, segundo a concepção de Bakhtin, no espaço do colonizado. Isso se dá devido a uma prática administrativa incompetente; o outro é a esterilidade de uma Guerra historicamente deslocada que leva o homem-português-lutador-de-guerra à falta total de referências e ao não reconhecimento do próprio espaço quando de regresso à pátria.

**Palavras-chave:** Lobo Antunes, Literatura, Colonização.

**Abstract:** concerning the work, *Os cus de Judas*, from Antônio Lobo Antunes, intent in this essay tries to demonstrate the instauration of an emptiness process of the inward space of the Portuguese person who took part of the Portuguese Colonial War, which began in 1961, in Angola. This representation will be analyzed according to the book *Os cus de Judas*, that demonstrates two obvious processes between the beginning of the Fight, in 1961, until its end, in 1974: the first is the instauration of a carnivalization, according to Bakhtin's conceptions, in the colonized space. That is possible because an incompetent administrative practice; the other is the sterilization of a historically dislocated War which takes the war-fighter-Portuguese-man to the total lack of references and not recognizing of his own space when turning back home.

**Key words:** Lobo Antunes, Literature, Colonization.

## Uma possível introdução

Diz Rosenthal<sup>2</sup> que o “romance moderno veicula uma surpreendente imagem de realidades atuais, na medida em que, simultaneamente, focaliza e

---

<sup>1</sup> Daniel Conte é professor do Curso de Letras da FEEVALE e de Língua e Literatura Hispânicas na URI. Faz doutoramento em Literatura Luso-africana na UFRGS. Este ensaio é parte do trabalho de mestrado desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Jane Fraga Tutikian.

<sup>2</sup> ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Edusp, 1975. p. 1.

mistura estados de consciência e aspectos concretos do mundo em torno”. Esse “focalizar” e “misturar” estados de consciência está bem representado na fragmentação do discurso romanesco do escritor português e exemplifica a migração do leitor de um plano objetivo a outro – subjetivo, que iconiza a voz do próprio personagem-narrador. Reforça-se essa idéia com o rompimento da linearidade cronológica, trazendo, então, a valorização de um elemento memorial em sua elaboração.

Antonio Lobo Antunes faz parte de uma geração que viveu a ditadura salazarista até seu desmantelamento com o 25 de abril e foi a partir dos seus escombros que buscou dar início a um processo de entendimento do espaço português. Após um momento de certa perplexidade, “[...] começou-se a conquistar no plano literário uma nova história. Seria uma apropriação ideológica de ênfase social das tradições culta e popular antes restritas às minorias privilegiadas”.<sup>3</sup>

Um processo que parte do espaço alienante deixado pelo regime fascista em direção a uma possível reorganização espacial. Nesse momento importante, acaba-se com os mitos alimentados pelo Estado salazarista e busca-se o entendimento da pátria, tentando satisfazer e retratar um sofrível imaginário nacional interseccionado entre realidade e ficção.

E é essa intersecção que faz com que se derrubem mitos inúteis, proporcionando a leitura de uma

[...] ‘caligrafia’ que vem das raízes da memória individual e coletiva dos portugueses, [e que] corresponde a uma apropriação social dessa memória, após a Revolução dos Cravos. Uma apropriação ideológica de uma cultura de caráter nacional e que não era ‘propriedade particular’ das elites salazaristas.<sup>4</sup>

A “nova caligrafia” a que se refere Abdala Junior é o golpe de misericórdia na descartabilidade definitiva do mito político que foi o regime de Salazar. Refiro-me a uma descartabilidade porque Mielietinski<sup>5</sup> afirma que, para Barthes, “[...] a atualidade é mitológica” e por “[...] este motivo pode-se dizer que os mitos políticos [...] são precisamente mitos artificiais”. Se “os mitos políticos são artificiais” e para Portugal, representante de uma cultura notadamente euro-ocidental, esse mito político é um mito que não se renova, pois não está ligado à tradição – simplesmente se exaure – (a partir da visão de Barthes) nós não podemos, por exemplo, ter aí representado um processo de desmitologização. Bem porque a desmitologização está diretamente ligada ao aspecto folcló

---

<sup>3</sup> ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989. p. 160.

<sup>4</sup> Idem, p. 65.

<sup>5</sup> MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 105.

rico do mito, às tradições culturais, eliminando a possibilidade de centrar-se tal processo numa cultura antropocêntrica como é a portuguesa.

Mielietinski ensina que

[...] o mitologismo no romance europeu ocidental do século XX não se baseia nas tradições folclóricas, enquanto nos romances latino-americanos e afro-asiáticos as tradições folclóricas, arcaicas e a consciência folclórico-mitológica podem coexistir, ao menos em forma de resquício, com o intelectualismo modernista de tipo puramente europeu. [...] Essa situação histórico-cultural sui generis torna possível a coexistência e a interpenetração, que às vezes chega à síntese orgânica, de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore autêntico.<sup>6</sup>

Esse trânsito possível dos elementos míticos “latino-americanos e afro-asiáticos”, está baseado numa interpretação que oscila entre uma elevação de mitos de cunho romântico de uma originalidade nacional (mitos cosmogônicos) e as “[...] buscas modernistas de arquétipos recidivos. Para designar esse fenômeno original na crítica ocidental, emprega-se amplamente o termo *realismo mágico*”.<sup>7</sup>

Portanto, em romances representativos de realidades e culturas ocidentais, não ocorre essa desmitologização, mas uma remitologização, ou melhor, a criação de um mito prático surgido do embate das necessidades do Estado com a sua História. Um mito que vem suprir as necessidades da cadeia simbólica de determinado imaginário, sem alicerçar-se em tradições, baseando-se apenas nas relações estruturantes estabelecidas entre Estado e Indivíduo dentro de um dado recorte histórico-temporal. Aí, da relação, há a transformação da História numa ideologia pela Instituição e, numa contra-ideologia, pelo indivíduo. Nesse choque de antagônicos discursos, que denunciará o sofrimento e a traição oficial, silenciosamente vividos por toda uma geração, elevam-se as vozes daqueles que se assujeitaram historicamente!

Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos estendemos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Idem, p. 433-434.

<sup>7</sup> Idem, p. 434.

<sup>8</sup> ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. p.87.

Essa contra-ideologia, evidenciada no fragmento, segue um processo que podemos denominar de maturação discursivo-analítica: calado, o indivíduo português se assujeita historicamente, sendo partícipe mudo de um discurso oficial sobre ele exercido. Depois, apodera-se desse discurso e o devolve, confrontando-o com a realidade. Essa prática permeará a totalidade da narrativa de Lobo Antunes e evidenciará a traição do Estado contra a geração que luta na guerra. Evidenciará na sua narrativa o paradoxo teoria/prática de pulsão traumática, pois

[...] enquanto os condenados pela PIDE se enrolavam como tentáculos inertes nos seus buracos, os soldados tremiam de paludismo nos beliches das casernas, os generais no ar condicionado de Lisboa inventavam a guerra de que nós morríamos e eles viviam, a noite de África se desdobrava numa majestosa infinidade de estrelas, os bailundos comprados em Nova Lisboa agonizavam de despaisamento nas senzalas das fazendas, e eu escrevia para casa, Tudo vai bem, na esperança que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura e da saudade, que compreendessem o que não podia dizer por detrás do que eu dizia.<sup>9</sup>

O velamento da realidade, a fabricação de uma tática bélica artificial termina com o espaço íntimo do soldado português e iguala sofrimentos e frustra a palavra, bem como a realidade. A guerra é inventada e esta invenção divide Portugal em duas partes: uma metade vive na Europa a outra metade morre (metade da metade) na África. O “despaisamento” que mata “os bailundos comprados em Nova Lisboa”,<sup>10</sup> mata tanto quanto ou menos do que o despaisamento dos lusitanos da velha Lisboa, “a dez mil quilômetros”<sup>11</sup> distante dos “cus de Judas”.

Com a elevação deste discurso, que antes só existia na esperança de compreensão das entrelinhas das vigiadas cartas enviadas – da guerra para os lares portugueses –, concretiza-se um contra-discurso que sedimentará uma contra-ideologia. Aí, então, pode-se dizer que inicia um outro processo: o da derrubada do discurso oficial.

O referido processo é “plurivocal”, pois a narrativa de Lobo Antunes representa a estruturação de um conflito em espaço íntimo, de vozes independentes e constituintes de um discurso contra-ideológico; de modo que recorre a “[...] um elemento fundamental: o dialogismo de consciência, onde se estabelece o diálogo entre o ‘eu’ e o outro, em que o eu, sujeito de enuncia

---

<sup>9</sup> Idem, p. 116.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Idem, p. 61.

ção, emite um enunciado a outro ‘eu’, também sujeito, pleno de palavras interiores”.<sup>12</sup>

Dentro dessas relações entre Estado, Indivíduo e História, a literatura serve como marco balizador de inverdades oficiais produzidas pela máquina estatal. O novo romance histórico traz a outra visão, a da “[...] perspectiva de se escrever a história vista de baixo, resgatando as experiências passadas da massa da população”.<sup>13</sup>

E é a feitura de romances históricos (que causam um seríssimo embate com a História oficial) que se pode caracterizar como a principal necessidade da época em que ainda se vive sob o espectro de ditaduras, regimes totalitários, que varreram o mundo no século passado, e que não podem, agora, ser totalmente varridos da memória coletiva, através de um processo catártico proporcionado pela literatura que se vai concretizar na possibilidade de releitura e revisão do discurso histórico oficial.

No caso português, por exemplo, o centramento na produção do novo romance histórico “[...] pode ser encarado [...] dentro de motivações e necessidades muito específicas”<sup>14</sup> do imaginário nacional que vem sofrendo, digamos, uma violação necessária depois do 25 de abril, o que leva ao processo específico da remitologização. É o estabelecer uma nova visão: é o reformular valores culturais, é o rever valores religiosos, é o romper o silêncio jogando ao lado a velha mordaza fascista.

A Revolução se fez “[...] enquanto acontecimento libertador de pulsões criadoras, realmente tarde”.<sup>15</sup> Cabe à geração da qual faz parte Lobo Antunes o desamordazar-se para, então, estabelecer uma relação dialética com a sociedade que dá o respaldo necessário para as possibilidades do rompimento das fronteiras imaginárias que sempre limitaram os passos e vigiaram os caminhos. De acordo com Lepecki<sup>16</sup> “[...] tais razões se prenderiam a um desejo de indagação, de desocultação da História, propiciado pelo 25 de abril”.

Se no século XIX, a produção romanesca buscava o maior estreitamento possível com a realidade, ao tentar retratá-la com o máximo de verossimilhança, durante o século XX a representação se dará através de “[...] certos princípios psicológicos *eternos* ou, ao menos, de modelos nacionais estáveis”.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986. p. 59.

<sup>13</sup> SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, p.39-62, 1992. p. 42.

<sup>14</sup> LEPECKI, Maria Lúcia. *Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje*. Coimbra: Poitiers, 1988. p. 388.

<sup>15</sup> LOURENÇO, Eduardo. Literatura e revolução. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, 78, 1984. p. 8.

<sup>16</sup> LEPECKI, M. L., op. cit. p. 388.

<sup>17</sup> MIELIETINSKI, E. M. op. cit. p.1.

Conjugando esses dois princípios, Antunes vai organizar a matéria artística centrando-a num fluxo de consciência ininterrupto; numa profícua produção de metáforas e imagens dilacerantes que compõem o mosaico espaço-memorial-luso-africano, e que é reflexo do mormaço intelectual que impera na semicerrada Metrópole. Não bastasse, ainda retratará os horrores de uma guerra colonial inócua.

*Os cus de Judas* é uma obra alfabeticamente composta, que se estrutura “[...] até o capítulo C, no lembrar da formação e educação familiar, da inculcação ideológica, metaforicamente na aprendizagem do ABC”<sup>18</sup>. De A a Z é construída a frustrada e falida pretensão de um decurso de aprendizagem do homem português. A construção do alfabetizar-se da vida, do tornar-se autônomo, do possibilitar que se possa ler as glórias salazaristas. Mas, por ironia, isso não se vai dar! O que acontece é o exato reverso da pretensão.

A guerra é a esperança de “endireitar” o garoto (narrador-personagem), as tias repetem sempre:

- Felizmente que a tropa há de torná-lo um homem.

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes em mesas de canasta, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem, a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segregados [...] O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo [...] A PIDE prosseguia corajosamente a sua cruzada contra a noção sinistra de democracia [...] De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis uma metamorfose, compareceu em peso ao cais.<sup>19</sup>

A premissa das tias e os dois miseráveis centavos que representam o regime e a educação do velho Portugal evidenciam a mesquinhez e o cinismo iconizados. O excesso de protocolo da quase-pretensa-educação, vela o cinismo e a demagogia, constantemente representados. Primeiro a família passa a função da formação do cidadão para o Estado, ilibando-se de qualquer responsabilidade referente ao espaço íntimo do subjetivismo, o que leva a uma alienação cultural. Depois, o atalho miserável dos dois centavos para que sejam externalizados ódios que provavelmente fixariam no espaço seco alguma outra Guerra Santa, alguma cruzada “pacientemente” segregada, como a da PIDE contra a democracia.

---

<sup>18</sup> SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *Caminhos da ficção*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996. p. 55.

<sup>19</sup> ANTUNES, A.L. op. cit., p. 12-13.

A dissimulação e o velamento do real são coerentes com a prática política portuguesa, que

Numa tentativa de convencer a opinião pública internacional, contrária à exploração colonial no período posterior à Segunda Guerra Mundial, [...] chegou a incorporar em sua Constituição (artigos 134 e 135) a noção de que era um país único, composto de províncias continentais e ultramarítimas.<sup>20</sup>

O espaço do país não passa de uma aldeia que se justifica pela fé em Deus. Não um deus generoso e condescendente, mas imposto, vigilante e corregedor, que tem no sacrifício de seus filhos a legitimação de sua existência. Pois no Portugal sob regência de Salazar “Não se discute Deus. Não se discute a família. Não se discute a autoridade. [...] É Deus quem nos manda respeitar os superiores e obedecer às autoridades”.<sup>21</sup>

O velho olhar místico, historicamente lançado sobre a África, agora, volta-se a Portugal. *A tribo* está na Europa, o antropocentrismo está longe dali e Portugal não passa de uma aldeia. O português vai à guerra para aprender a ser homem e volta transformado numa “[...] criatura envelhecida e cínica”<sup>22</sup> que vem desmitificar o Estado salazarista, vem derrubar os mitos construídos pela Instituição e estabelecer um processo de remitologização, ao passo que descarta o discurso vigente.

A renúncia do espaço habitado, ao voltar da guerra, provendo-se de um discurso contra-ideológico é a maior prova dessa remitologização e a valorização memorial do espaço africano é o evidenciar do que historicamente se negou:

[...] tento desesperadamente fixar, dizia, o cenário que habitei tantos meses, as tendas de lona, os cães vagabundos, os edifícios decrépitos da administração defunta, morrendo pouco a pouco uma lenta agonia de abandono: a idéia de uma África portuguesa, de que os livros de História do liceu, as arremas dos políticos e o capelão de Mafra me falavam de imagens majestosas, não passavam afinal de uma espécie de cenário de província a apodrecer na desmedida vastidão do espaço, projetos de Olivais Sul que o capim e os arbustos rapidamente devoravam, e um grande silêncio de desolação em torno, habitado pelas carrancas esfomeadas dos leprosos.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> MENEZES, Solival. *Mamma Angola*. Sociedade e economia de um país nascente. São Paulo: Edusp, 2000. p. 148.

<sup>21</sup> Salazar apud DACOSTA, Fernando. *Máscaras de Salazar*. Lisboa: Notícias editorial, 1998.

<sup>22</sup> ANTUNES, A.L. op. cit., p. 137.

<sup>23</sup> Idem, p. 104.

O fragmento acima traz a possibilidade do fim da subversão da História através do discurso oficial e demonstra que a realidade velada alimentou durante séculos uma projeção irreal da Colônia na Metrópole. Agora essa realidade (outrora composta nos livros de História de liceu) presenciada, apodera-se do discurso oficial e o transforma em uma contra-ideologia, que comporá o discurso narrativo-ficcional, gerando uma ideologia necessária de resistência.

O espaço negro oferece para o homem sonhador-de-guerra a possibilidade da reflexão, do pensar-se, do reconhecer-se, do olhar-se e do gestar uma contra-ideologia que servirá de arma para a derrubada dos modelos impostos pela administração portuguesa.

A remitologização surge, então, desde uma formação discursiva contra-ideológica, pois o desenvolvimento desse processo de destruição dos mitos na cultura ocidental “[...] alimentou-se [...] do pressentimento do fascismo [...] e dos traumas por este causados, do medo diante do futuro histórico”<sup>24</sup> e, sobretudo, da violação do imaginário social entremeado de vozes que, com a imposição de uma rede simbólica artificial, se tornou afônico.

A referida contra-ideologia nasce de um plano polifônico que lhe delega uma certa liberdade, já que rompe com o monólogo imposto pelo Estado. É, aí, evidente o que Bakhtin defende a respeito da importância da autoconsciência do personagem. Diz ele que

A personagem interessa [...] enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. O importante [...] não é o que a [...] personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesmo.<sup>25</sup>

O ensinamento de Bakhtin sobre a personagem é explicativo. Primeiro mostra a composição desta *persona* como a própria confluência de vozes sem que nenhuma se sobressaia à outra, num legítimo processo de polifonia. Depois, traz a importante e central questão que está muito presente na narrativa de Antunes, que é a percepção crítica do cosmo social, do mundo que a envolve e na qual é elemento partícipe.

Então temos aí dois pontos: a) o ponto de vista da personagem sobre o mundo e sobre si mesma e b) o que o mundo é para a personagem.

É-nos, então, apresentada a síntese de uma relação dialética: um ir e vir de percepções. Na escritura de Lobo Antunes, isso se caracteriza muito bem quando detemos o olhar, por exemplo, sobre a análise do que representa o

---

<sup>24</sup> MIELIETINSKI, E. M. op. cit. p.3 .

<sup>25</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 39.

Estado português para o Indivíduo português. E o que representa o Indivíduo português para o Estado português.

## Uma possível análise

A ação da História sobre quem a viveu é extremamente habitante, porque se caracteriza como motivadora de uma memória possibilitadora da verticalização do pensamento, da pragmatização das ações. A História de um país é, normalmente, habitante, se vislumbrada como representação de um processo transformador da rede simbólica que gesta o influxo de vozes que a compõem e que faz do indivíduo elemento principal de uma solução catalisadora entre o presente, o passado e o futuro. Na literatura, o interlocutor ocupa um espaço habitante na narrativa; até a mesa de um bar pode exercer importante função habitante num espaço, se propulsora da memória.

Mas e o indivíduo? O que está sentado à mesa, o que fala com o interlocutor, o que habita o país desabitado de si! Este que é símbolo e que se desloca e que senta ao lado do leitor e que provoca uma ressonância na História e que impacienta o inteiriço véu de Clio – aquela musa que inspira ciclicidade. Este, que sendo ressonância da vida “[...] convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência [...] e] produz uma reviravolta no existir”.<sup>26</sup> Em

se tratando de história de um indivíduo, que sentido existe em dizer que suas formações imaginárias só adquirem importância, só representam um papel porque fatores “reais” – a repressão das pulsões, um traumatismo – já haviam criado um conflito? O imaginário age sobre um terreno onde existe repressão das pulsões e a partir de um ou vários traumas; mas esta repressão das pulsões está sempre presente, e o que constitui um trauma? Afora casos extremos, um acontecimento só é traumático porque é “vivido como tal” pelo indivíduo, e esta frase quer dizer no caso presente: porque o indivíduo lhe imputa uma significação dada, que não é a sua significação “canônica”, ou de qualquer maneira não se impõe fatalmente como tal.<sup>27</sup>

Na passagem, em que Castoriades evidencia as relações sintetizadas entre indivíduo e História, fica claro que a possibilidade de sofrer um trauma ao viver-se a História é grande, pois ele surge justamente do embate da vida com o tempo e com o espaço nos quais essa transcorre. Esses traumas estão representados nas ações, as mais comuns possíveis, e geram imagens refle

---

<sup>26</sup> Bachelard apud CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 17.

<sup>27</sup> CASTORIADES, Cornelius. *A instituição e o imaginário*: primeira abordagem. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 163.

xivas duma solidão alimentada e decomposta em decassílabos pela existência morna em uma História alienante.

N’*Os cus de Judas*, os traumas formam um mosaico composto de fragmentos-imagéticos que denunciam sempre uma decadência permanente e muito próxima e que, espacialmente, vai delinear-se como projeção de um outro-eu-meu-ocupante formado pela compilação dos elementos geradores do sofrimento bélico. Sofrimentos que se apresentam sempre evidenciadores e perpetuadores de uma velhice precoce e de um espaço miserável de um “país estreito e velho” de uma “cidade afogada de casas que se multiplicam”<sup>28</sup> e que vão perpetuar a pausa temporal miserável controlada pelo falido discurso salazarista.

Em tom de falsa admiração, afirma o narrador-personagem:

Em cada manhã, ao espelho, me descubro mais velho: a espuma de barbear transforma-me num Papai Noel de pijama cujo cabelo desgrenhado oculta pudicamente as rugas perplexas da testa, e ao lavar os dentes tenho a sensação de escovar mandíbulas de museus, de caninos mal-ajustados nas gengivas poeirentas. Mas por vezes, em certos sábados que o sol oblíquo alegre de não sei que promessas, suspeito-me ainda no sorriso um reflexo de infância, e imagino, ensaboando os sovacos, que me despertarão rémiges entre o musgo dos pêlos, e sairei pela janela numa leveza fácil de barco, a caminho da Índia do café.<sup>29</sup>

Reparemos que toma conta do narrador-personagem uma espécie de decepção narcísica, castradora de manifestações reacionais, motivada pelo espelho que reflete sempre uma imagem cada dia mais distante, cada dia menos sua, cada dia mais alheia. Já a infância reanima a memória e, embora efêmera, há a percepção de um Ser completo, existente e acrítico (aquele que ainda não percebe a mão-invisível-do-Estado). A imagem de sair pela janela e flutuar levemente em um barco é a mais forte característica de um sonhador – a janela está aí para provar – e explica-se, então, a obliquidade do Sol, animando “não sei que promessas”. A dualidade discursiva, ou melhor, este fazer questão de não perceber o brilho mais forte do astro é, em todo decurso narrativo, o maior e principal indicador do pessimismo incrustado no casco desse barco que depois da guerra não mais leve está. Ainda que o sonho o deseje leve!

É um limo criado com uma função defensiva, que torna este eu-casco ocupante de um espaço totalmente irreconhecível, estranho e impossível de habitar, pois de grandioso (nele) só existe a lembrança

[...] de uma capital cintilante de agitação e de mistério, copiada de John dos Passos, que alimentara fervorosamente durante um ano nos areais de Angola” e que agora diminuía-

---

<sup>28</sup> ANTUNES, A.L. op.cit. p. 27.

<sup>29</sup> Idem, p.86.

se “envergonhada defronte de prédios de subúrbio onde um povo de terceiros-escriturários ressonava entre salvas de casquinhas e ovals de crochê”.<sup>30</sup>

A desilusão do regresso é o canto da solidão! Na África, a mesmice de uma guerra inócua faz com que o espaço português adquira proporções majestosas devido ao parâmetro ridículo imposto. E na volta, a cidade-estranha se resume a “[...] casas, [...] imersas na atmosfera uniforme de solitária viuvez devota comum a certas terras de província”<sup>31</sup> e o devaneio só poderá verticalizar-se sobre aquilo que está vivo na memória e que, por estar afastado, toma a vez de Portugal, no que se refere à grandiosidade devaneante.

Esse estranhamento da urbe é a refração de uma intimidade destruída e leva o narrador a afirmar que se resume a “uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e de pressa de [se] esconder de [si] próprio” que o levou a substituir “para sempre o frágil prazer da alegria infantil”.<sup>32</sup>

Em suma é uma vergonha da própria condição, é a interação com o ainda evidentemente anônimo *não-eu-para-mim*, sem identidade definida e que se manifesta sempre, teimoso que é, através de um espelho refrator-frustrador. O que ocorre, é que a refração do espelho, elemento que compõe a malha simbólica do discurso contra-ideológico (discurso de resistência), oferece uma espécie de contraponto à reflexão manifestada anteriormente na passagem de Antunes, que proporciona a possibilidade de se suspeitar “ainda no sorriso um reflexo de infância” e na qual o narrador se imagina “ensaboando os sovacos” que “despertarão rémiges entre o musgo dos pêlos” que o permitirá sair “pela janela numa leveza fácil de barco, a caminho da Índia do café”.<sup>33</sup> O reflexo é ideológico ao contrário da refração. O reflexo insinua o sorriso e no reflexo possível – reparam como é importante – a Índia aparece ainda como a referência oficial do café. Essa reflexão representa a “ideologia, enquanto reflexo da realidade” que é “traduzida na educação recebida das tias”,<sup>34</sup> por exemplo.

A refração, por sua vez, apresentar-se-á sempre mais presente, sempre reveladora de uma realidade angustiante, desencantadora e que denunciará o trauma da guerra. É Simões que afirma que, a contraponto de uma ideologia refletida nas ingênuas inferências-memoriais-infantis, apresenta-se como elemento dialogizador do texto:

---

<sup>30</sup> Idem, p. 73.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Idem, p. 57.

<sup>33</sup> Idem, p. 58.

<sup>34</sup> SIMÕES, M.L.N. op. cit., p. 55.

[...] a contra-ideologia que refrata, denuncia a traição a uma geração; a traição cultural e ideológica sofrida pelo personagem narrador, desde a infância, através da educação familiar e posteriormente na experiência militar percebida depois de longa aprendizagem.<sup>35</sup>

Em lugar da substituída alegria infantil, agora habita a voz que narra uma tristeza contra-ideológica que se desenha numa uniformidade de “casas imersas na atmosfera uniforme”. A cidade (espaço urbano) apresenta-se vazia, homogeneamente desgastada pela mesmice – símbolo de um encalacrado país – tão vazia como deserta é a vida e a existência – intraprojeção de uma guerra sem sentido.

Mas o mais interessante é o medo e a conformidade impingidos pelo destino: medo de estar e conformidade de ser! Estar em um espaço pobre e irrelevante imagetivamente e ser o próprio reflexo (irreconhecível reflexo) vazio desse espaço de existência. Ser o mesmo homem abortado de emoções, estranho em si e estrangeiro em sua terra, que tem no memorável o alimento desnutrido da consciência, ou melhor, é o conformar-se em ser um “[...] homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que se multiplicam”<sup>36</sup> homogeneamente, ditando uma vez mais, pela uniformidade, a pausa espaço-temporal em seu país.

É no barbear-se, por exemplo, no olhar-se no espelho que (para o personagem de Antunes) a África se revela (grandiosa e ocupante) e traz espaço e tempo habitados. Ao passo que ele se estranha, reconhece em si a presença do africano em seu íntimo. É uma relação dialógica que se estabelece:

[...] entre o eu e o outro, entre o eu-para-o-outro e o outro-para-mim, aparece um novo elemento que é aquele não-eu-em-mim [...] Uma modalidade do eu que tende a anular o eu-para-mim para se definir como outro dos outros.<sup>37</sup>

Esse novo elemento *não-eu-em-mim* será o sustentáculo de uma solidão traumática vivida na guerra e trazida a Portugal no regresso. Logo, se apresenta claramente uma espécie de aparecimento de um *eu* velado que, medrosamente, se ocultava e que agora confunde espaços, existências e apresenta o desfalecimento como elemento natural da exigüidade espacial. É então que se percebe o surgimento de um *outro-eu* feito de *outros-outro*. Este processo origina-se de um caos espacial gerado pelas referências dessituadas e pela

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> ANTUNES, A.L. op. cit, p. 27.

<sup>37</sup> ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 116.

pulsão mórbida que rege a existência do narrador-personagem, desde o momento da partida para a guerra, até o momento do regresso a Portugal. Para que fique claro, observemos a passagem que segue, na qual se exemplifica este misturar de espaços, vozes e referências:

Uma agitação de silhuetas e de vozes borbulhou na senzala, aproximou-se, tomou forma: os meus tios, os meus irmãos, os meus primos, o chofer da avó, afetado e delicadíssimo, os sujeitos da risca na orelha, o caseiro, o senhor doente da poltrona, fardados, exaustos, sujos, de arma ao ombro, chegavam de uma operação na mata e dirigiam-se para a enfermaria transportando, num pano de tenda entre dois paus, o meu corpo desarticulado e inerte com um garrote na coxa reduzida a um inchaço ensangüentado. [...] A família, imóvel, à porta do posto de socorros, aguardava, suspensa que eu me reanimasse a mim mesmo, o cabo de transmissões pedia o helicóptero aos gritos para me conduzir a Benfica a tempo dos licores e do café. Auscultei-me e nenhum som me veio, pelas borrachas do estetoscópio, aos ouvidos. O furriel enfermeiro estendeu-me a seringa de adrenalina, e eu, depois de abrir a camisa e palpar o espaço entre as costelas, cravei-a de um só golpe no coração.<sup>38</sup>

O espaço da senzala (espaço particular que revela a intimidade do negro), as vozes mescladas, os tios, o motorista da avó, o furriel, os irmãos, os primos, todos os principais elementos da formação identitária do personagem fundem-se em uma só pulsão: a de morte. O fluxo de consciência traz a lembrança que aí se apresenta como uma espécie de desfalecimento natural, propulsora de uma fuga, de uma tentativa de negação do próprio espaço.

Evidencia um espaço íntimo confuso, totalmente destruído, e que não leva em si a solidão necessária para o sonho, mas sim a solidão desnecessária dos espectros da África, onde o “[...] MPLA, inimigo invisível, se escondia, obrigando-nos a uma alucinante guerra de fantasmas”<sup>39</sup>. Fantasmas de uma luta que “[...] o mundo-português-criou” e que se resume a estes “luchazes côncavos de fome que nos não entendem a língua, a doença do sono, o paludismo, a amebíase, a miséria”<sup>40</sup> e que vão ser presença constante, tornando fantasmagórica a Lisboa (vazia) do regresso.

Esse insulamento vai atuar como espaço modificador, caracterizador da coisificação do negro e da animalização do português, porque de acordo com Césaire<sup>41</sup>:

[...] a colonização desumaniza [...] mesmo o homem mais civilizado; que a acção

---

<sup>38</sup> ANTUNES, A.L. op. cit., p. 101.

<sup>39</sup> Idem, p. 35.

<sup>40</sup> Idem, p. 107.

<sup>41</sup> CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978. p. 24 .

colonial, a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende; que o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o animal, se exercita a tratá-lo como animal, tende objectivamente a transformar-se, ele próprio, em animal.

É em tom desesperado que o animalizado narrador de Antunes<sup>42</sup> afirma que aquele que

[...] veio aqui [para a guerra] não consegue voltar o mesmo, explicava [o narrador] ao capitão de óculos moles e dedos membranosos colocando delicadamente no tabuleiro, em gestos de ourives as peças de xadrez, cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários metros de intestino a menos, quando se amputou a coxa gangrenada ao guerrilheiro do MPLA apanhado no Mussuma os soldados tiraram o retrato com ela num orgulho de troféu, a guerra tornou-nos em bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar.

Importante a meticulosidade da enunciação (com gestos de ourives). Importante a intenção de registrar o nada-a-fazer, o inexorável. Importante, também, é atentar para o remontar das características do interlocutor à época daquilo que é narrado: nada nesse capitão, nesse oficial do exército salazarista demonstra firmeza. Nada! Sua aparência é letárgica, seus dedos salientam as membranas (articulações já falidas e desobedientes), seus óculos parecem não existir e se há alguma coisa que ele evidencia, seguramente não é a autoridade de um oficial de guerra. Parece mesmo, tomando essas adjetivações, mais um fantasma produzido pela carnificina promovida por Salazar em Angola.

A luta, esse mecanismo bélico, serve unicamente como fomentadora de situações traumáticas – como é visto no excerto –, e a fuga se faz necessária, pois é uma evasão da solidão, da falta de espaço para pensar-se, para refletir com contundência sobre o que se apresenta, bem porque naquele espaço a necessária reflexão não existe, não se faz possível – pois o ser-pensante se mostra ser-esvaziado, moribundo, que não espera outra coisa além da erosão de seu *eu-padecedor*. Logo, na guerra, só há espaço para a atuação conceitual das ações, elemento formatado, não possibilitador de uma verticalização sonhadora, porque o “conceito”, por si só, já “[...] é um pensamento morto já que é, por definição, pensamento classificado”.<sup>43</sup> E é neste espaço agônico que

[...] durante um ano, morremos não a morte da guerra, que nos despoeva de repente a cabeça num estrondo fulminante, [...] mas a lenta, afiada, torturante agonia da espera, a

---

<sup>42</sup> ANTUNES, A.L. op. cit., p. 107.

<sup>43</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 88.

espera dos meses, a espera das minas na picada, a espera do paludismo, a espera do cada vez mais improvável regresso, com a família e os amigos no aeroporto ou no cais, a espera do correio, a espera do jipe da PIDE que semanalmente passava a caminho dos informadores na fronteira, trazendo consigo três ou quatro prisioneiros que abriam a própria cova, se encolhiam lá dentro, fechavam os olhos com força, e amoleciam depois da bala como um suflê se abate, de flor vermelha de sangue a crescer as pétalas na testa.<sup>44</sup>

Se pensarmos em Césaire é uma erosão das pretensões civilizacionais burguesas da Europa, que dá lugar à colmatação de um *eu-animalizado* (quase-insensível-quase) pelo processo instaurado, em Angola, por Portugal, o da colonização. É neste espaço que manifestações de qualquer ordem tornam-se não-reacionais, não havendo como existirem vozes politicamente audíveis. O que há é uma verborragia insandecida e inócua, num espaço travestido – obviamente por um discurso imposto artificialmente como é o colonialista, o qual “[...] os senhores de Lisboa mascaram de falsas pompas de cartolina,<sup>45</sup> tornando a angústia elemento natural daquela paralela realidade.

São os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para foderem os cornos em nome de interesses, que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa.<sup>46</sup>

É Bakhtin que nos ensina que no espaço carnavalizado, ou seja, no espaço gerado a partir da elaboração de um contra-discurso (embativo discurso), as blasfêmias e as grosserias se redimensionam, perdendo “[...] completamente seu sentido mágico e sua orientação prática<sup>47</sup>”, caracterizando, então, uma atmosfera carnavalesca. N’*Os cus de Judas*, essa atmosfera propiciará à personagem a liberdade de fenecer, esvaziado de si mesmo, na breve/eterna existência africana ou no retorno a Portugal. É também por essa razão que se confirma o que antes foi referido: reações que se tornam não-reacionais, fazendo com que impere uma afonia política.

Esse “sentido mágico” perdido, ao qual se refere Bakhtin, é simplesmente a perda da significação. O esvaziamento da palavra! A palavra torna-se a extensão do homem desabitado e não possibilita a contundência neces

---

<sup>44</sup> ANTUNES, A.L. op.cit., p. 113.

<sup>45</sup> Idem, p. 153.

<sup>46</sup> Idem, p. 35.

<sup>47</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993. p. 15.

sária para a sua reação. Deixa a palavra, numa atmosfera carnalizada, de ser o que é e, tendo o homem desse espaço sua significação espelhada na palavra, passa a refletir o que ela significa.

Nessa conjuntura, não há a possibilidade de existir a verticalização do devaneio e é por ela que o homem-português-lutador-de-guerra não tem a possibilidade de habitar-se e é por ela a esterilidade do Estado, do espaço-pátrio, e é por ela o vazio da existência. Esse, assim apresentado, é o motivo da traumatização coletiva!

E é perfeitamente possível pensarmos que o narrador d’*Os cus de Judas* é um personagem traumatizado, é um indivíduo que não imputou, conforme Castoriades<sup>48</sup>, a significação canônica ditada pelo salazarismo – a de Guerra Santa –, à luta promovida na colônia, e teve agravada a retenção da pulsão criadora gerada pelo imaginário falacioso do Estado Português. É um narrador que narra “[...] de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”<sup>49</sup>, colocando-se ao lado do leitor e estreitando o espaço entre narrador, leitor e realidade representada. Sua posição elimina qualquer distanciamento que possa vir a servir de barreira para o entendimento da História que (está sendo) ainda não havia sido contada.

De acordo com o estudo de Leite<sup>50</sup>, podemos classificá-lo como *narrador-protagonista*, já que é a partir dele que tudo é percebido, que tudo é narrado, ocupando essa voz, então, lugar central na obra. Necessário salientar que o leitor toma conhecimento daquilo que se narra e de todos elementos referenciais da obra somente pela voz desse narrador-personagem, o que vale dizer que não existe, por exemplo, um narrador outro – onisciente – que nos aponte características referentes às diferentes questões da escritura.

Este narrador tem total domínio sobre a matéria artística, imperando sua voz do início ao fim da narração. E é justo esta impossibilidade da outra perspectiva que nos leva a compactuar com o que é narrado, elevando-nos a um outro plano que não o objetivo de leitor comum. O que quero dizer é que somos leitores conduzidos a sermos cúmplices da voz que é gestadora de um discurso contra-ideológico, negadora da voz oficial do Estado e que se eleva – numa tática irrepreensível de Antunes – a uma categoria universalizante, ao passo que seu interlocutor está pulverizado em cada um de nós.

Esse interlocutor, “Maria José”<sup>51</sup>, é por uma única vez referido na obra, passando quase que despercebido. Isso permite que todas as outras referências a essa interlocutora, como *senhora*, *you* e *minha boa amiga*, por exem

---

<sup>48</sup> CASTORIADES, Cornelius. *A instituição...*

<sup>49</sup> LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. p. 43.

<sup>50</sup> Op. cit.

<sup>51</sup> ANTUNES, A. L. op. cit., p. 55.

plo, sirvam de elemento referencial ao leitor, abstraindo-o de uma dita realidade e inserindo-o numa realidade representada, que é a da ficção. É aí que se configura a migração do leitor de um plano objetivo (racional) para um subjetivo (mítico).

Este narrador é um típico narrador do romance deste século XX, um narrador violento, um narrador que em cada palavra descarrega uma carga dilacerante de imagens fragmentadas e que quase é substituído por uma voz-autoridade do narrado, que valoriza o monólogo interior, que registra com perfeição o fluxo de consciência, dissertando sobre os traumas proporcionados pela História.

Referi-me a um narrador típico do século XX, porque é neste século que o romance sofre profundas alterações:

[...] abala-se a cronologia, fundem-se passado, presente e futuro, estremece os planos da consciência e o onírico invade a realidade; assume-se e se expõe o relativo na nossa percepção do espaço e do tempo; desmascara-se o “mundo epidémico do senso comum”, denunciando como simples aparência; a distensão temporal é revirada pelo avesso, pela fusão do presente, do passado e do futuro, pela criação de uma simultaneidade que altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas mas também a composição da própria frase que perde seu nexos lógicos.<sup>52</sup>

Portanto, essas alterações configurar-se-ão no ininterrupto processo evidenciador de vozes envolvidas com aquilo que se está narrando, “presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem”, pelo “movimento miúdo das suas emoções e o fluxo de seus pensamentos.”<sup>53</sup> São estas referidas características que, através da percepção crítica do mundo pelo narrador-personagem, vão eliminar o espaço vazio, “a distância entre o narrado e a narração,”<sup>54</sup> entre o objeto e sua representação, entre a História e a ficção.

É aceitável a idéia de que Bachelard enquadraria este narrador no rol dos sonhadores de chama – sonhador de objeção simples, antecedente e motivadora de enormes fantasias – profundas fantasias!

A chama do personagem é o álcool! Sua vela, o uísque, o conhaque, o *drambuie*, a vodka. Quanto mais alcoolizado mais lícido fica, adquirindo a chama de seu devaneio diferentes tons. São os diferentes teores do álcool, são as distintas inflexões da voz delatora do horror – agônica da existência – são as diversas intensidades das imagens gestadas pela narração, porque

[...] deixe-me confidenciar-lho, sou terno, sou terno mesmo antes do sexto JB sem água ou do

---

<sup>52</sup> LEITE, L. C. M. op. cit., p. 72.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*.

oitavo drambuie, sou estupidamente e submissamente terno como um cão doente, um desses cães implorativos de órbitas demasiado humanas que de quando em quando, na rua, sem motivo, nos colam o focinho aos calcanhares gemendo torturadas paixões de escravo, que acabamos por sacudir a pontapé e se afastam a soluçar, decerto, interiormente sonetos de almanaque, chorando lágrimas de violetas murchas.<sup>55</sup>

No devaneio da embriaguez, acima, o laranja da chama torna-se mais alaranjado no uísque. O tom azulado do fogo (do devaneio) azula também o *drambuie* que motiva a “[...] suave e jovial tontura” e que proporciona “[...] o segredo da vida e das pessoas, a quadratura do círculo das emoções”<sup>56</sup>. O tom do conhaque permite lembrar passagens que se insinuam mais delirantes, como “Lênin a conspirar, de cabeleira postiça, no meio de um grupo de sobrecasacas ardentes, Rosa Luxemburgo coxeando comovida nas ruas de Berlim, Jaurès assassinado a tiro no restaurante”<sup>57</sup> ou coisas do gênero.

Mas com a vodca, quase-incolor-bebida, que separa o azul da base do fogo, do devaneio, perpassando o *drambuie* (e o tom-conhaque que o segue) do pulsante alaranjado do uísque, é que se pode enfrentar melhor

[...] o espectro da agonia com a língua e o estômago a arder, e esse tipo de álcool de lamparina que cheira a perfume de tia-avó possui a benéfica virtude de me incendiar a gastrite e, em conseqüência, subir o nível da coragem: nada como a azia para dissolver o medo ou antes, se preferir, para transformar o nosso passivo egoísmo habitual num estrebuchar impetuoso.<sup>58</sup>

A elevação do “nível da coragem” é motivador do inestancável fluxo memorial. É com ele que se vai, desde uma mesa de bar, empilhar imagens que satisfazem a necessidade-catártica-ébria de um bêbado (vazio de si, vazio de seu país) de concretizar o que já não é possível e o que se tornou abstrato:

Quem sabe se acabaremos a noite a fazer amor um com o outro, furibundos como rinocerontes com dores de dentes, até a manhã aclarar lividamente os lençóis desfeitos pelas nossas marradas de desespero? [...] Não faça caso, o vinho segue o seu curso e daqui a nada peço-lhe para casar comigo: é o costume.<sup>59</sup>

Neste espaço intervalar, entre uma bebida e outra, ulterior à alcoolização, desenha-se aquilo que não é (ou nunca foi) possível numa realidade lusitana: o amor, a ternura, a habitação! O amor só é possível porque bebem, bebe. A

---

<sup>55</sup> ANTUNES, A.L. op. cit., p. 26.

<sup>56</sup> Idem, p. 20.

<sup>57</sup> Idem, p. 48.

<sup>58</sup> Idem, p. 22.

<sup>59</sup> Idem, p. 23.

mulher é objeto de desejo e traz representada em si a pulsão reprimida e/ou artificializada pela guerra, quando a “[...] masturbação era a nossa ginástica diária”,<sup>60</sup> ela – a mulher – é objeto de devaneio, inspira uma possível ternura que se vai transformar numa habitação noturna de um eu-oco-desacreditado, mas que não vai efetivamente transformar numa habitação noturna de um eu-oco-desacreditado, pois

[...] é o momento, aviso-a de se retirar sorratamente com uma desculpa qualquer, de se meter no carro num suspiro de alívio, de telefonar depois do cabeleireiro às amigas a narrar-lhes entre risos as minhas propostas sem imaginação. No entanto, até lá, se não vê inconveniente, aproximo um pouco mais a minha cadeira e acompanho-a durante um copo ou dois.<sup>61</sup>

Percebemos que frustrada é a habitação. Estéril é a relação, como infecunda foi a guerra. Agora, configura-se bem um outro espaço: o da morte em si. Não mais os outros conjecturam contra o narrador, mas ele projeta a criação dum devaneio moribundo auto-gestado, nada além do “[...] prolongamento da indiferença morna e neutra, sem entusiasmo nem tragédias [...] feitas de dias cosidos uns aos outros numa fúnebre burocracia desprovida de inquietações”<sup>62</sup> que ele tão bem conhecia.

Esses dias “cosidos uns aos outros” que já eram denunciados no chão de zigue-zague do navio, na partida para a África, quando Lisboa se apequenava com a distância, agora, representam perfeitamente a velha máquina de costura enferrujada do *Soba*, que costura, inspirado nos vincos de seu rosto, os séculos de colonização, num exercício inócuo de compilação dos fragmentos de seu povo, perdidos numa realidade outra, instaurada.

Será este espaço quase incolor, entre a diversidade de tons da chama da vela, que fará com que o narrador-personagem suporte a “criatura envelhecida e cínica a rir de si própria”<sup>63</sup> em que se transformou, como percebemos, sem cor, vazio, não gestador de uma mínima existência.

Esse álcool motivador de uma ebriedade é que o deixa iluminado e verticaliza seu devaneio sobre a luta, objeto singelo para um sonhador-de-guerra. O amargo e a ardência das bebidas tornam a vida mais suportável, porque, por exemplo, o uísque

Este banal líquido amarelo [que] constitui, nos tempos de hoje, depois da viagem de circunavegação e da chegada do primeiro escafandro à Lua, a nossa única possibilidade de

---

<sup>60</sup> Idem, p. 15.

<sup>61</sup> Idem, p. 22.

<sup>62</sup> Idem, p. 24.

<sup>63</sup> Idem, p. 137.

aventura: ao quinto copo o soalho adquire insensivelmente uma agradável inclinação de convés, ao oitavo, o futuro ganha vitoriosas amplitudes de Austerlitz, ao décimo, deslizamos devagar para um coma pastoso, gaguejando as sílabas difíceis da alegria: de forma que, se me dá licença, instalo-me no sofá ao pé de si para ver melhor o rio, e brindo pelo futuro e pelo coma.<sup>64</sup>

A realidade passa a ser aceitável a partir da embriaguez. A solidão é a embriaguez da realidade, pois, a “chama isolada é testemunha de uma solidão, solidão essa que une a chama e o sonhador”<sup>65</sup> e não há nada mais que una o narrador do escritor português à guerra do que a solidão. E não há nada mais que o una à infância do que a solidão. E não há nada mais que o una a Portugal do que a solidão. Nada mais do que a solidão une a sintaxe do romance.

Subitamente sem passado, com o porta-chaves e a medalha de Salazar no bolso, de pé entre a banheira e o lavatório de quarto de bonecas atarraxados à parede, sentia-me como a casa dos meus pais no verão, sem cortinas, de tapetes enrolados em jornais, móveis encostados aos cantos cobertos com grandes sudários poeirentos, as pratas emigradas para a copa da avó, e o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas desertas. Como quando se tosse nas garagens à noite, pensei, e se sente o peso insuportável da própria solidão, nas orelhas, sob a forma de estampidos reboantes, idênticos ao pulsar das têmeoras no tambor do travesseiro.

Ao segundo dia alcançamos a Madeira, bolo-rei enfeitado de vivendas cristalizadas a flutuar na bandeja de louça azul do mar, Alenquer à deriva no silêncio da tarde. A orquestra do navio resfolegava boleros para os oficiais melancólicos como corujas na aurora, e do porão onde os soldados se comprimiam subia um bafo espesso de vomitado, odor para mim esquecido desde os meio-dias remotos da infância, quando na cozinha, à hora das refeições, se agitavam à volta da minha sopa relutante as caretas alternadamente persuasivas e ameaçadoras da família, sublinhando cada colher com uma salva de palmas festiva até que alguém mais atento gritava:

– Cantem o Papagaio Louro que o miúdo está a puxar o vômito.

Em resposta a este aviso terrível, todos aqueles adultos desatavam a desafinar em unísono como no naufrágio do Titanic, de beiços arrepiados sobre dentes de ouro batia tampas de tacho a compasso, o jardineiro fingia marchar de vassoura ao ombro, e eu devolvia ao prato um roldão de massa e arroz que me obrigavam a reengolir [...] Agora, percebe, estendido no convés numa cadeira de repouso, a sentir o progressivo suor do colarinho a implacável metamorfose do inverno de Lisboa no verão gelatinoso do Equador, mole e quente como as mãos do senhor Melo, barbeiro do avô, no meu pescoço, na loja da Rua 1º de Dezembro, onde a umidade multiplicava o cromado das tesouras nos espelhos canhotos, o que com mais veemência me apetecia era que, tal como nesses tempos recuados, a Gija me viesse coçar as costas estreitas de menino num vagar feito de paciência da ternura, até eu adormecer de sonhos lavrados pelo ancinho dos seus dedos

---

<sup>64</sup> Idem, p. 106-107.

<sup>65</sup> BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 20.

apaziguadores, capazes de me expulsarem do corpo os fantasmas desesperados ou aflitos que o habitam.<sup>66</sup>

O comparar-se à paterna casa de praia, no verão, desabitada, falsamente ocupada por móveis-imóveis-inutilizados, arrinconados e envoltos em sudários é a mais perfeita representação da própria desabitação. Desabitação da intimidade, envolta também em seu sudário – cadáver de si mesmo. Os “passos de ninguém” equivalem a uma tosse inventada, forjadora de uma companhia. É, portanto, o habitar-se da miséria do mundo, do engano real, pois numa noite,

[...] há pouco tempo, ao atender o telefone, perguntaram-me se falava de um número completamente diferente do meu. Julga que desliguei? Pois bem, dei por mim a tremer, de palavras enroladas na garganta, úmido de suor e de aflição, sentindo-me um estranho em uma casa estranha, a invadir em fraude a intimidade alheia, uma espécie de gato, percebe, do universo doméstico de um outro.<sup>67</sup>

Ademais, desse desespero por uma habitação íntima, o trânsito cíclico entre a partida para a guerra, a infância, a adolescência e o retorno, inspira o mesmo desnorreamento de ser cidadão português, independente do momento histórico em que se situa esta agonia. O vazio entre os parágrafos caracteriza-se como uma espécie de silêncio compreendido entre um gole e outro de álcool e caracteriza bem a quase-desconexão do discurso de um bêbado. É a solidão amarelada e abrasante da existência, é uma realidade histórica tornando-se mais real na proporção direta da embriaguez, é o indivíduo cada vez mais lúcido; é o homem cada vez mais alcoolizado. Nesta ruptura espaço-discursiva, a História é transgredida por um canto paralelo, por uma paródia, por uma representação burlesca, e o dialogismo se evidenciará através do carnaval, porque é

[...] durante o carnaval [que] a própria vida se representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.<sup>68</sup>

O carnaval apresenta-se n’*Os cus de Judas* pela desarticulação da linguagem, pelas frases desconexas, pelo uso de expressões lingüísticas referenci

---

<sup>66</sup> ANTUNES, A.L. op.cit., p. 17-18.

<sup>67</sup> Idem, p. 102.

<sup>68</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular...*, p. 7.

ais a determinado universo lingüístico, que passam a ser elementos blasfêmicos universalizantes e a representar, então, a típica familiarização carnavalesca. As blasfêmias e as grosserias da comunicação caracterizam o sentido específico da carnavalização, porque, como foi anteriormente referido, é durante o carnaval que mudam de sentido, perdendo.

[...] completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo.<sup>69</sup>

O que é importante ressaltar aqui, é que esta liberdade carnavalesca, adquirida através de um discurso cômico, universalizante, vem com uma função prática de resistência, de protesto, de demonstração da agonia, só que esterilizada pelo seu contexto espacial.

O enfermeiro que me ajudava repetia Caralho caralho caralho com pronúncia do Norte, viemos de todos os pontos do nosso país amordaçado para morrer em Ninda, do nosso triste país de pedra e mar para morrer em Ninda, Caralho caralho caralho repetia eu com o enfermeiro no meu sotaque educado de Lisboa [...] o capitão sumiu-se e voltou com mais uísque no copo, a chana desbotava-se anunciando a noite, o enfermeiro sempre a repetir Caralho caralho caralho veio a acocorar-se ao pé de nós, todos dizíamos Caralho de boca fechada, o capitão segredava Caralho ao copo de uísque, o oficial de dia colocou-se em sentido diante da bandeira e os seus dedos, que ajeitavam a boina, gritavam Caralho, os cães vadios que nos roçavam os tornozelos gemiam Caralho nos implorativos olhos molhados.<sup>70</sup>

O país amordaçado não consegue proibir as blasfêmias e as grosserias evidenciadoras da falência do discurso do Estado na colônia, ao passo que naquele espaço elas são universalmente improdutivas. E se durante o lapso temporal caracterizador do carnaval elas perdem sua “orientação prática e específica”, agora terão essas orientações bem pontualizadas no espaço da guerra colonial, num exercício de recuperação de um espaço perdido. Na obra, essa carnavalização se configura no instante da enunciação, pois é já ao enunciar a narrativa que o narrador-personagem recupera uma experiência vivida (trauma), oriunda de uma pulverização ridícula que traveste o espaço africano da colonial fantasia carnavalesca.

Nesse exercício de recuperação, traz consigo todo o espaço habitado da África, que se contrapõe e se conjuga ao vazio do (espaço) português. Du

---

<sup>69</sup> Idem, p. 15.

<sup>70</sup> ANTUNES, A.L. op.cit., p. 51-52.

rante a noite, espaço curioso a noite. Espaço negro que sugere desde a morte até a esperança do renascimento. Pela noite é que surgem as mais reservadas manifestações do nosso íntimo e que compõem um complexo espaço da existência. “Nyx, para os gregos era a filha do Caos [...] engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano”<sup>71</sup> – espaço diegético do decurso narrativo, a vida real se torna sonho, devaneio – vivido pelo narrador-povo –, o carnaval durante esta fragmentação temporal se caracterizará como uma existência paralela à realidade.

Interessante que todos os aspectos caracterizados pela noite estão presentes na narração de Antunes. Todas as dualidades. O sono e a morte representados no medo de que a morte se configure como extensão do sono. Os sonhos e as angústias, na representação de uma companhia habitante. E a ternura e o engano estão claramente iconizados no sexo fácil, e insípido e violento dos colonialistas, na violência da violação; quando o violentar o outro passa a ser o violentar a si mesmo. Tudo isso vai caracterizar uma outra realidade, uma realidade que impossibilita a verdadeira ocupação de um espaço íntimo desarticulado em desejos seus.

E se a realidade portuguesa não permite esse habitar-se, se é “[...] uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invenção de azulejos que se repetem,”<sup>72</sup> se é ventre seco, infecundo (como foi infecunda e seca a guerra), a noite vai trazer, ao personagem-narrador, a ruptura dessa imagem, a possibilidade de uma companhia; a esperança de momentos de ternura e a externalização das angústias que são motivadoras dos traumas causados por uma guerra inventada, originária de uma cidade (não menos) inventada. É na noite transcorrida que o fluxo de memória estabelecerá uma relativização da voz oficial do Estado, uma verticalização da seqüência imagética morta, e registrará e elevará à condição de audíveis as palavras de Seres desabitados pela História.

E é justamente durante a escuridão, durante o que se supõe velado, que se vão autonomizar vozes povoadas, trazendo em si a representação do outro, tão claramente, que se concretizará, então, o dialogismo, perpassado pelo álcool – motivador de profundas fantasias. Fantasias que vão reforçar a fixidez de uma realidade que, por si só, é carnavalesca – a da guerra colonial – se a pensarmos pela ótica da comicidade em que “[...] os bufões e os bobos são as personagens características”<sup>73</sup>.

Nessa realidade, representa-se uma espécie de caricaturização de manifestações simbólicas de determinada rede imaginária como, por exemplo, a

---

<sup>71</sup> CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, Alain. op. cit., p. 639.

<sup>72</sup> ANTUNES, A.L. op.cit., p. 80.

<sup>73</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular...*, p. 7.

angolana, em que um chefe de tribo, depois de libertado da prisão colonialista, é condenado a errar. E

De coroa de lata na cabeça, incrustada de brilhantes de vidro, posto a ridículo perante o seu povo, pelo Estado corporativo, que o obrigava a um humilhante uniforme do imperador de carnaval, o rei vagueava no seu quimbo à maneira de doentes mentais nas enfermarias psiquiátricas, olhado com desgosto incrédulo pelos velhos da tribo.<sup>74</sup>

[...] demarcando o espaço e o tempo da estupidez. Ao imputar esse personagem ao chefe da tribo, ao caricaturizar uma autoridade local, como castigo e demonstração pública do poder colonialista, a administração portuguesa dá início a um processo que perpetua esta carnavalização, uma existência não real, mas paralela à realidade. Essa imagem verte da narrativa memorial do narrador-personagem, d'*Os cus de Judas*, como se fosse a demonstração de uma imitação burlesca de colonização que foi a portuguesa, na verdade.

Este sonho vai caracterizar um real paralelo e a guerra aparecerá como elemento de ligação dessas duas existências muito próximas – a portuguesa em Portugal e a portuguesa na África – especialmente quando se toma a representação do individual e o mecanismo engendrado pelo Estado para a desabituação do espaço íntimo.

Este narrador, ao narrar, estará criando uma outra voz própria – não a confluência de vozes que povoa seu discurso (lúcido), mas outra ainda (embriagada) – a carnavalizada (parodizada), que se sobreporá à sua primeira voz, povoada voz, e que o remeterá a um fronteiro espaço. Bem porque o carnaval “[...] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na verdade é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.”<sup>75</sup>

A embriaguez do narrador é dialógica. Na verdade, cumpre a função de perpetuar a ruptura cada vez mais profunda com a História e preparar “[...] todas as fantasias da verticalidade”<sup>76</sup>, fazendo com que a sobreposição de vozes seja ininterrupta e aja sobre a narração como uma espécie de criação sucessiva de espaços sobrepostos. São estes espaços que compõem o mosaico da solidão portuguesa no espaço português, da solidão portuguesa no espaço africano. São estes os espaços da solidão.

O narrador-personagem torna-se, então, arena da sua bêbada lucidez. Simultaneamente, ao verter dessas vozes multifacetadas, que inspiram uma existência paralela à vida, ele duela consigo na tentativa de uma contenção de imagens pungentes – reflexo de uma pulsão criadora, outrora reprimida. Isso é

---

<sup>74</sup> ANTUNES, A.L. op.cit., p. 115.

<sup>75</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular...*, p. 6.

<sup>76</sup> BACHELARD, G. op.cit., p. 61.

notado pelo silêncio, ou pelas quebras brutas da narração, porque nem a linguagem, cárcere privado do silêncio, se apresenta competente para retê-lo.

O narrador e a sua interlocutora, Maria José, não são, de modo algum, espectadores desta sobreposição à existência que é o carnaval, pois “[...] eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo”.<sup>77</sup> A verdade é que esta marcha irrefreável que avança noite adentro carregada por um discurso ébrio, é causadora de uma resistência que se concretiza num discurso contra-ideológico. Motivadora de uma gargalhada séria, um “[...] riso popular ambivalente [que] expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.”<sup>78</sup>

Refiro-me não a um riso satírico, que faz rir simplesmente, a um riso que evidencia os aspectos negativos e, a contra-ponto, é provocador de alegria repentina. Este riso coloca o autor fora do objeto! Mas a um riso sério, como havia mencionado. Um riso que não destrói a comicidade de determinado cosmo, ao contrário, atribui enorme valor a este aspecto, elevando-o, n’*Os cus de Judas*, ao papel de denúncia, um riso “[...] que escarnece dos próprios burladores”.<sup>79</sup> Portanto, o

[...] presente, a atualidade enquanto tal, o ‘eu próprio’, os ‘meus contemporâneos’ e o ‘meu tempo’ foram originariamente o objeto de um riso ambivalente, objetos simultâneos de alegria e de destruição. [...] Ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização [...] das grandes figuras da mitologia nacional.<sup>80</sup>

Então, esse riso deixa de ser elemento representativo de um gênero inferior e passa a ter, no romance, um caráter ambivalente, em que o mito nacional cai diante do travestimento da realidade. Não existe mais Império, o que existe é um deboche oficial, que se pretende sério, e que se inviabiliza por sua prática carnalizada.

O caos e a desobediência evidenciados no fluxo memorial de Antunes não são em si a própria negação espacial, mas agem como motivadores de um processo que se dá da parte para o todo, ou seja, sua função centra-se no elevar, no mostrar as formas da guerra, da colônia, unicamente para esquecer-las. Ou seja, neste mundo cômico “ridiculariza-se para esquecer. Esta é a zona do contato familiar e tosco: o riso – a invectiva – a descompostura”<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular...*, p. 6.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 412.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 414.

## Considerações finais

N'Os cus de Judas, o riso confere à Metrópole a categoria de ser destinatária de um discurso cruelíssimo e de uma resistência silenciosa, que vão desintegrar a realidade exterior. Esta, por sua vez, será reinterpretada através da (concretização em discurso) fluidez da consciência do personagem-narrador, bem porque o fluxo de consciência é uma espécie de: “[...] expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um ‘desenrolar ininterrupto dos pensamentos’ das personagens ou do narrador”.<sup>82</sup>

O discurso fascista da Metrópole, enquanto imperante, domina espaços habitados e vazios existentes e, ao deparar-se com as tradições, esbarra no silêncio, nas formas do silêncio. A pretensa pausa a ser imputada no espaço africano volta em proporções mais graves para o espaço lusitano, ridicularizando o português e reforçando o mito do colonizado:

Os fascistas fizeram grandes erros em África, percebe, grandes e estúpidos erros em África, porque o fascismo felizmente é estúpido, suficientemente estúpido e cruel para se devorar a si mesmo, e um deles foi substituir os chefes de sangue, os nobres, altivos e indomáveis chefes de sangue, por sobas falsos, que o povo escarnecia e desprezava, fingia venerar diante dos brancos satisfeitos mas desprezava em segredo, continuava a obedecer às autoridades verdadeiras ocultas na mata, o soba Caputo, por exemplo, agarrou na imagem de madeira do deus Zumbi, desapareceu na noite, e a sua gente, perplexa, contemplava o nicho vazio numa consternação aflita, recebia as instruções dos tambores que latiam na treva as suas enormes tēmporas reboantes de ecos.<sup>83</sup>

Neste fragmento, fica evidente que a presunção maior do colonizador, – a demolição da rede simbólica formadora de um imaginário popular – é frustrada pelo silêncio, precisamente por não poder assacar em definitivo um tempo (objetivo) histórico sobre um outro (subjetivo) mítico. Esse descompasso é uma das formas deste silêncio! É Raphael Patai que, ao explicar a principal diferença entre “o acontecimento histórico e o acontecimento mítico”, afirma que “o significado do primeiro reside numa realidade objetiva, ao passo que a do último reside numa realidade subjetiva”.<sup>84</sup>

Portanto, a infecundidade dessa prática de conduzir e manipular o decurso histórico de outras nações, no caso de Portugal, a pretensão de dirigir boa parte do continente africano, oferecia muito mais uma possibilidade autista de política e autoencalacramento do que qualquer outra manifestação que

---

<sup>82</sup> LEITE, L.C.M. op. cit., p. 68.

<sup>83</sup> ANTUNES, A.L. op. cit., p. 140.

<sup>84</sup> PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 71.

adjetive o colonialismo. É dizer que estes homens europeus moralizadores, que foram precursores de uma política colonial desajustada e caótica, alimentaram com essa prática seus temores e os fizeram concretizar-se em fantasmas que projetaram sobre suas práticas dirigentes.

Daí surge o retrato do homem português. Um homem alter-dirigido. Um homem que em meio à confusão duma guerra suposta, não compreende o motivo que o levou a lutar, contra a desintegração de tão ostensivo império, à derrocada de tão poderoso mito. E ao referir-me a mito tomo a idéia que Patai traz em sua obra, e que contempla a idéia da “pequena aldeia” portuguesa. Diz Patai<sup>85</sup> que “[...] a mitologia de uma tribo é sua religião viva, cuja perda é sempre e em toda parte, mesmo no caso do homem civilizado, uma catástrofe moral”. Esta catástrofe moral que Portugal proporcionou durante cinco séculos aos africanos, retorna ao país como uma intraprojeção tardia da colonização, da aculturação e da opressão. Com uma diferença: o português, ao contrário do africano, não reage, sucumbe.

Subjugado, abate-se a uma espécie de ansiedade mórbida, mito artificial instaurado e ritualizado pelo governo salazarista e que tinha no coletivo, deslocado no espaço negro, a base de sustentação de sua existência – fruto de uma proibição velada pela prática governamental que não conseguia conduzir-se a si própria e tentava servir de modelo para os outros. Sucumbe com o enraizamento do caráter de uma perspectiva colonialista que está, historicamente, dois séculos atrasada e que dá ao homem a desorientação necessária para não se sentir nem desamparado nem avassalado pela política, pois é ostensivamente protegido por um discurso-cortina que o separa do mundo real.

É isto que Lobo Antunes retrata em sua literatura. A incapacidade do homem português de olvidar a mão invisível do Estado, pois

[...] enquanto for bem sucedido, ele procura, em seu fracasso frustrador, torná-la visível, a fim de que possa golpeá-la. Sua política, como seu caráter, fica coagulada quando a falta de êxito revela e torna intolerável sua falta de compreensão.<sup>86</sup>

Agora, é necessário atentar que essa referida capacidade de “esquecer a mão invisível” do Estado, de se ter um sentimento de proteção, n’*Os cus de Judas*, apresenta-se pulverizada no decurso da narração. Vem conjugada ao discurso das tias, das mulheres do Movimento Nacional, da Igreja e de todos os outros representantes salazaristas. Para a personagem, aparecerá, principalmente nos primeiros momentos da narrativa, em que a percepção espacial

---

<sup>85</sup> Idem, p. 30.

<sup>86</sup> RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 245.

passa pela ótica dele-menino ou em inferências temporais no espaço habitado africano. Constata-se, ainda, na confusão referencial do pós-guerra, já numa Lisboa esterilizada pela impossibilidade do memorável, “[...] tão desprovida de mistério como uma praia de nudistas”.<sup>87</sup>

Importante percebermos a diferença essencial: na infância, o espaço da solidão é simplesmente vivido (horizontal), enquanto na volta da guerra colonial há o desenvolver de um processo (vertical) que leva à compreensão do porquê do esvaziamento íntimo. Na perspectiva do adulto regresso há a possibilidade de pragmatização do devaneio, bem por que

O que os outros exigem de nós, entende, é que os não ponhamos em causa, não sacudamos as suas vidas miniaturas calafetadas contra o desespero e a esperança, não quebreemos os seus aquários de peixes surdos a flutuarem na água límosa do dia-a-dia, aclarada de viés pela lâmpada sonolenta do que chamamos virtude e que consiste apenas, se observada de perto na ausência morna de ambições,<sup>88</sup>

ao passo que antes isso não acontecia!

Da janela dos quartos dos meus irmãos enxergava-se a cerca dos camelos, a cujas expressões aborrecidas faltava o complemento de um charuto de gestor. Sentado na retrete, onde um resto de rio agonizava em gargarejos de intestino, escutava os lamentos das focas que um diâmetro excessivo impedia de viajarem pela canalização e de descerem no jato das torneiras grunhidos impacientes de examinador de Matemática.<sup>89</sup>

A janela – espaço maior do devaneio – apresenta (neste instante) uma imagem que se vai desfalecendo por ser reflexo simplesmente. Uma imagem que, pela ausência de um discurso contra-ideológico, possibilitador de uma refração imagética e de uma reflexão crítica, que se contraponham ao oferecido, não pode ser sonhada. Aceita-se somente a imagem, remoendo-a e desintegrando, aos poucos, um eu-meu-narrador-personagem já entristecido, erosionado e afônico.

É dentro desta perspectiva dialógica, em que podemos perceber a elevação de palavras que vêm povoadas de traumas históricos, que o “riso sério” exercerá uma das mais importantes de suas funções: a de relacionar-se essencialmente com “a verdade popular não-oficial,”<sup>90</sup> evidenciando sempre o entrecruzamento da realidade e da ficção.

---

<sup>87</sup> ANTUNES, A.L. op. cit., p. 94.

<sup>88</sup> Idem, p. 106.

<sup>89</sup> Idem, p. 10.

<sup>90</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular...*, p. 78.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANTUNES, Antônio Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Os cus de Judas*. 14. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- CASTORIADES, Cornelius. *A instituição e o imaginário: primeira abordagem*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- DACOSTA, Fernando. *Máscaras de Salazar*. Lisboa: Notícias editorial, 1998.
- DURAND, Gilbert. *Imagens e reflexos do imaginário português*. Lisboa: Hugin, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje*. Coimbra: Poitiers, 1988.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. *Literatura e revolução*. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, 78, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- MENEZES, Solival. *Mamma Angola*. Sociedade e economia de um país nascente. São Paulo: Edusp, 2000.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.
- RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ROSADO, Pedro G. Retratos: os heróis cabisbaixos do Estado Novo: a síndrome do contestável. *Diários de Notícias*, Lisboa, 13 abr. 1994.
- ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Edusp, 1975.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAIVA, A, J e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 16ª ed. Porto: Porto editora, 1993.
- SARAIVA, José Flávio Sombra. *O lugar da África*. Brasília: Editora da UNB, 1996.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, p.39-62, 1992.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *Caminhos da ficção*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996.
- SOARES, Torquato de Souza. *O colonialismo português*. Coimbra: Edição do autor, 1959.
- TEZZA, Cristovão. A construção de vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.