

Maria Elvira Malaquias de Carvalho

O AVESSE DO MUNDO EM *O ESPLENDOR DE PORTUGAL*, DE
LOBO ANTUNES

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura, elaborada sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sabrina Sedlmayer Pinto.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Agradecimentos

A Sabrina, por todos os encontros e reuniões, por todos os livros emprestados e por tudo o que aprendi ao longo do curso.

A minha mãe, pela cumplicidade e apoio amoroso.

A tia Zia, pela ajuda com os textos de língua inglesa.

Ao professor Lauro Belchior Mendes, tio Lauro, pela gentileza de ler e criticar este estudo.

Resumo

A presente dissertação tem o objetivo de sistematizar um escopo de questões acerca do avesso do mundo no romance *O Esplendor de Portugal* (1999), do escritor português António Lobo Antunes. Disseminado em várias instâncias, o avesso do mundo relaciona-se, a princípio, com a caracterização da protagonista e sua experiência com a guerra colonial na África. Reiteradamente empregada na obra antuniana, a palavra avesso apresenta diversas significações e funções, a mais imediata delas está ligada a uma sensação de estranheza ou não-coincidência que as personagens manifestam em relação ao corpo e ao espaço ao seu redor. O estudo examina em que medida o romance retoma o conhecido *topos* da retórica medieval “mundo às avessas”, a partir de uma leitura imanentista do livro e também de uma pequena análise comparativa da ficção de Lobo Antunes com outras referências bibliográficas pertinentes ao mesmo domínio epistemológico. A investigação aponta de que maneira o aqui denominado motivo do avesso em *O Esplendor de Portugal* pode ser tomado como eixo ao redor do qual se estabelecem as inversões e reversões entre colonizador e colonizado, branco e negro, humanidade e monstrosidade, metrópole e colônia presentes na narrativa.

Palavras-chave: avesso, estranheza, guerra, colonização

Abstract

The objective of this dissertation is to systematize a range of questions about the inversion of the world in the novel *O Esplendor de Portugal* (1999) by the Portuguese author António Lobo Antunes. Occurring in several instances, the idea of the inversion of the world initially relates to the characterization of the protagonist and her experience with the colonial war in Africa. Reiterated in Antunes' work, the word inversion presents several meanings and functions, the most immediate associated with a feeling of strangeness or incoincidence that the characters experience in relation to their bodies and the space around them. This study analyses the extent to which the novel revisits the *topos* of the “world upsidedown” in medieval rhetoric through an immanent reading of Antunes' book, as well as through a brief comparative analysis of other bibliographic references pertaining to the same epistemological domain. This investigation points out the way in which the inversion motif in *O Esplendor de Portugal* can be taken as the axis around which the author establishes relations of inversions and reversions between colonizer and colonized, whites and blacks, and humanity and monstrosity as portrayed in the narrative.

Keywords: inversion, strangeness, war, colonization

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,
Antes que esta assi crescesse;
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.
Que meo espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho imigo de mim?

Francisco Sá de Miranda

Sumário

Ecos de uma tenebrosa e profunda unidade	7
Capítulo I: O vestido branco e o pano do Congo	13
1.1 A corola imprevista de um sorriso num rosto aflito e sério	14
1.2 Um assunto de mulheres	29
1.3 Luanda, cidade colonial e pretensiosa	37
1.4 “Je prétends vous laisser voir l'envers du décor”	42
Capítulo II: As desordens que agora se costumam em África	48
2.1 Que farei quando tudo arde	49
2.2 Na periferia do mundo	62
Capítulo III: Os mil caules do silêncio	78
3.1 Deslocamentos e postos vicários	79
3.2 O murmúrio dos girassóis	97
Foi o espelho a envelhecer	107
Referências	117

Ecoss de uma tenebrosa e profunda unidade

No começo do mundo existiam a metáfora e a analogia, afirmava Charles Baudelaire, fascinado pela busca de semelhanças e correspondências misteriosas entre as criaturas da natureza. Na poesia simbolista, a sinestesia era capaz de convocar sentidos secretos, para os quais a linguagem denotativa talvez não encontrasse uma palavra suficientemente adequada. Em Baudelaire, os processos metafóricos de cognição e percepção sensorial criavam um impressionante fluxo de identidades e comparações entre os desejos que pulsam no homem e o mundo ao seu redor. No soneto “Correspondances”, o poeta experimenta um turbilhão de estados anímicos de êxtase, lassidão e vertigem, ao atravessar as “florestas de símbolos, que o observam com olhares familiares”.¹

É também o véu pintado que as metáforas estendem sobre as coisas o que chama a atenção, antes de tudo, no avesso do mundo em *O Esplendor de Portugal*, do escritor português António Lobo Antunes. Em suas narrativas, a criação de analogias manifesta-se através de um vigoroso e violento processo de adjetivação que engendra constantes efeitos sinestésicos, embora aqui a relação do homem com o meio que o envolve seja agudamente desarmônica, marcada por desconcerto e estranheza.

Romance epistolar, *O Esplendor* não apresenta, como tantos textos que se servem da carta como meio de troca de confidências íntimas, a ilusão da comunicação intersubjetiva de que fala Silvina Rodrigues Lopes, em “Na margem do desaparecimento”

¹ Ver BAUDELAIRE, Charles. “Correspondances”. In: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. p.39-40.

(2003).² A narrativa se dá através de pretensas cartas jamais lidas que a mãe, Isilda, uma fazendeira angolana de descendência portuguesa, escreve aos três filhos emigrados para Lisboa: Carlos, Rui e Clarisse. Apesar do acesso de várias entidades subjetivas à enunciação do discurso, o livro reforça uma experiência de incomunicabilidade, pois não se torna possível qualquer encontro entre os narradores. Carlos, o filho mais velho para quem são endereçadas as cartas da mãe, admite guardar os envelopes “numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos”.³

A apreciação de Lopes a respeito da *Carta ao Pai*, de Kafka, pode tornar-se válida para a leitura do romance: “A *Carta* é um modo de liquidar o assunto (o sujeito, os factos)”.⁴ Sem chegar ao seu destinatário, a correspondência testemunha apenas o silêncio de uma solidão radical e o próprio desaparecimento do sujeito que, ao retirar-se, não deixa senão os vestígios de sua existência. Vidas errantes e cartas inúteis são, portanto, tudo o que temos em *O Esplendor*, cujos narradores, em momento algum, retribuem as palavras alheias. É justamente a partir desse vazio de respostas que, “na sua maior radicalidade, a literatura nos desloca para lá da intersubjectividade”,⁵ segundo a ensaísta.

Se algo sai dos trilhos, desvia-se do caminho esperado ou perde-se em vias desconhecidas, aquilo que mais inquieta não é o equívoco na destinação que deveriam ter tomado as coisas quando se supunha que elas tinham uma origem e um fim determinados, mas sim a brusca sensação da inexorabilidade do destino, nunca antes percebida. “Como voltar a casa se não há casa”,⁶ diz Isilda, condenada ao nomadismo, andando

² Ver LOPES, Silvina Rodrigues. “Na margem do desaparecimento”. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. p.135-163.

³ ANTUNES, 1999, p.9.

⁴ LOPES, 2003, p.154.

⁵ LOPES, 2003, p.138.

⁶ ANTUNES, 1999, p.268.

sem rumo por uma Angola devastada pela guerra civil, dando-se conta da impossibilidade de retornar ao lugar de onde saiu.

A desorientação no espaço e no tempo é a condição fundamental que define o avesso em suas várias modalidades e registros de apreensão, como veremos neste estudo. Maria Alzira Seixo, autora de *Os romances de António Lobo Antunes* (2002), a mais completa obra crítica sobre a produção antuniana disponível até o momento, admite que muitas vezes nos sentimos perdidos nos “labirintos de tempos e vozes” em que os textos do escritor nos enredam. O que nos move a estudar o avesso do mundo em *O Esplendor de Portugal*, tal como se apresenta a nós, envolto em uma densa camada de metáforas, talvez seja o anseio de “dilucidar os veios de sentido mais em foco na narrativa, assim como o modo e a direcção que no enunciado eles prosseguem”,⁷ segundo ainda a sugestão de Seixo.

Costuma-se atribuir a ocorrência do pensamento analógico aos domínios poético e religioso, além de ser possível verificar sua presença na linguagem dita popular ou inculta, e também na fala das crianças. Em todas essas formas discursivas, a fabricação de metáforas e comparações substituiria a falta de um referencial último e, talvez, inalcançável. O racionalismo moderno, ao desprezar a explicação de fenômenos naturais por meio de relações analógicas, separou rigorosamente a arte e a ciência em dois campos epistemológicos distintos, que nem sempre foram opostos: de um lado, a literatura continuou fazendo uso das relações de semelhança consideradas arbitrárias; de outro, a lógica do pensamento científico afastou-se do universo simbólico e mágico.

Com a atenção voltada para a lógica e para as analogias, nosso objetivo aqui é

⁷ SEIXO, 2002, p.10.

sugerir uma sistematização de temáticas difusas referentes ao avesso do mundo na mencionada narrativa. Para tal, adotamos alguns procedimentos de pesquisa que gostaríamos de esclarecer: a confecção de um pequeno inventário de significados e funções da palavra avesso em alguns romances de Lobo Antunes; a recolha de elementos dispersos que julgamos pertinentes ao avesso em *O Esplendor*; o cotejo desses elementos com formulações de obras teóricas ou ensaísticas e também com aspectos semântico-estilísticos de textos ficcionais que estivessem ligados ao conhecido *topos* da retórica medieval “mundo às avessas”, com vistas a encarecer semelhanças ou diferenças nas comparações efetuadas; e, por fim, a observação de que os elementos recolhidos poderiam correlacionarse entre si de modo coerente e solidário, de modo que as partes inicialmente isoladas se sustentassem mutuamente, formando um todo que funcionasse de modo unitário.

Tendo em conta as questões tratadas nesta investigação, seria útil recorrermos ao *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2004), a fim de registrar os significados que toma a palavra avesso, em função de substantivo ou adjetivo, nos diversos usos que dela fazemos:

avesso *adj.* **1** que é contra algo, antagônico, hostil <ser a. ao hábito de fumar> **2** não inclinado (no sentido moral) <ser a. às manifestações do espírito> **3** danoso, desfavorável <a fortuna foi-lhe a.> □ *s.m.* **4** o lado oposto ao dianteiro, a parte de trás, o reverso de algo, enverso <o a. da saia> <o a. da medalha> **5** *p.ext.fig.* o oposto, em termos de temperamento, de caráter, de atitudes etc. <ela é o a. da irmã> **6** aspecto negativo, defeito <não há nada que não tenha o seu a.> **7** erro, desacerto, engano <vendo que errara, mandou consentir o seu a.> **8** dano, malefício, ofensa <nunca vos fez a. algum> **virar pelo a.** **1** virar (peça de vestuário etc), pondo o lado de dentro à mostra **2 fig.** analisar, estudar (caso assunto) exhaustivamente **3 fig.** fazer intensa busca em (apósito, móvel etc), para encontrar algo que se perdeu <virou as gavetas pelo a. e não achou o documento>⁸

⁸ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. reimp. corrigida. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p.357.

O termo avesso (do latim *adversus*, *a*, *um* adj. part. de *adverto*, 1.voltado para; com a frente ou a cara voltada para; voltado para a frente; 2. contrário, oposto, inimigo)⁹ tem a mesma raiz etimológica que originou as palavras adversidade e adversário. É curioso notar que *adversus*, *a*, *um*, em latim, parecia conter um significado maior que se perdeu parcialmente no vernáculo avesso, a saber, a idéia da face voltada para a frente. O (lado) avesso refere-se habitualmente à parte de trás de algo que pode passar à posição dianteira, ou ainda, à parte interior, ou escondida, de alguma coisa que pode ficar exposta. A palavra adversidade, por sua vez, costuma ser usada para indicar situações que nos lembram tragédia, e tem como sinônimos mais correntes os substantivos infortúnio, desgraça, contrariedade, transtorno ou revés.

A expressão *in adversum*, em função adverbial, significa em sentido contrário, em frente, e deveria ser a orientação espacial na qual dois elementos de uma comparação se postassem com a face voltada um para o outro. Compreende-se, então, que os adversários, mesmo que movidos por razões e afetos opostos, batem-se de frente um para o outro. O verbo latino *adverto* significa voltar para, dirigir, abordar, advertir. Para os falantes do português, esses quatro movimentos podem denotar a iniciativa de um confronto aberto, o circunlóquio da sedução ou o cuidado de quem dá um conselho.

O avesso, como motivo que concretiza uma ética e uma estética, surge na literatura de Lobo Antunes para sinalizar uma noção relacional e performativa. Uma guerra não pode acontecer sem inimigos, nem um jogo pode existir sem adversários. Sabe-se, aliás, que a preposição *versus* (abreviatura *vs*) indica consagradamente uma oposição do tipo binário: masculino *vs* feminino, colonizado *vs* colonizador, mandar *vs* submeter,

⁹ Cf. TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. 3.ed. Porto: Marânus, 1945. p.25.

branco *vs* negro. Em *O Esplendor de Portugal*, o *versus* é o próprio símbolo que resta após a neutralização de todos os contrários.

A consciência do risco de sistematizar questões que, de modo algum, apresentam-se estáveis ou ordenadas no romance nos faz lembrar a vertigem do poeta que ouve as palavras confusas que vêm da natureza, sentindo os “longos ecos que de longe se confundem, numa tenebrosa e profunda unidade”.¹⁰ Essa análise não pretende, portanto, organizar a desordem essencial do texto literário, apaziguar antinomias inconciliáveis ou dar lugares fixos para tudo aquilo que é vago, tem contornos metafóricos e escapa a definições precisas. Em todas as suas modalidades aqui pontuadas, o avesso é a experiência radical da perda de sentido que, talvez, só a liberdade da ficção seja capaz de proporcionar em sua plenitude.

¹⁰ BAUDELAIRE, 1964, p.40.

CAPÍTULO I
O VESTIDO BRANCO E O PANO DO CONGO

1.1 A corola imprevista de um sorriso num rosto aflito e sério

Devido à variedade de focos narrativos que habitualmente encontramos nos romances de António Lobo Antunes, é complicado alçar qualquer personagem, feminina ou masculina, à posição de protagonista. Somente em seu décimo primeiro romance, este de que nos ocupamos, aparece aquela que podemos considerar a primeira mulher em destaque na obra do escritor: a fazendeira angolana Isilda.

Dos trinta capítulos que compõem *O Esplendor de Portugal*, quinze são narrados por Isilda. Os demais correspondem aos capítulos dos filhos, Carlos, Rui e Clarisse, os quais se revezam como narradores nas três partes do livro. É comum nesse romance, e na ficção de Lobo Antunes em geral, a irrupção de vozes laterais que abruptamente interrompem o fluxo de um determinado relato. Não obstante a descontinuidade no fluxo dos relatos, a fala de Isilda é a que ocupa maior espaço nessa imbricada narrativa polifônica. Alternando impressões do desenrolar da guerra civil angolana com constantes recuos analépticos ao tempo da infância e da juventude, Isilda, de uma forma muito simbólica, constitui o *Stimmung* desse romance.

Pela importância do discurso e da conduta não somente da mãe, mas também da filha, Clarisse, é possível afirmar que o livro inaugura uma interessante associação do avesso a uma certa *praxis* transgressora feminina, se aceitarmos que “a perspectiva dominante, neste caso, é a do pós-colonialismo e do feminismo (teoricamente bastante ligadas, na sua expressão e fundamentação)”,¹ como afirma a crítica portuguesa Maria Alzira Seixo.

¹ SEIXO, 2002, p.348.

Isilda não é a primeira mulher a aparecer na obra de Lobo Antunes. Antes dela houve notáveis personagens femininas, particularmente a Isabel, de *O Manual dos Inquisidores*, narrativa que antecede *O Esplendor de Portugal*. Ambas têm em comum a experiência do adultério e verificam, ao final de suas vidas, que são incapazes de sentir algum tipo de correspondência afetiva. Trata-se, assim, de uma visão completamente cética da felicidade conjugal ou mesmo das relações e dos sentimentos tradicionalmente aplicados aos núcleos familiares. Isabel havia declarado em *O Manual dos Inquisidores* que gostar e não gostar “não passavam dos dois lados de nada”.² Tal indiferença afetiva repete-se no livro subsequente, seja na visão de mundo de Isilda, seja na de Clarisse. Esta última, por exemplo, confia seu ceticismo sem quaisquer escrúpulos sentimentais: “Não sei se gosto da minha família. Não sei se gosto de quem quer que seja. Não sei se gosto de mim.”³ Não aparentando arrependimento, a mãe tampouco está certa de ter sido bem querida pelos filhos e pelo marido, devido aos encontros pouco discretos com o amante dentro de sua casa: “[...] há alturas em que julgo que os meus filhos me detestam consoante o meu marido me detestava por causa do ruído da secretária na parede mais forte que os gritos dos pavões [...]”.⁴

O que faz de Isilda uma personagem tão interessante? Como angolana branca de origem portuguesa, ela pode representar o colono destituído de seu antigo poder de mando. O adjetivo “branco”, que implica significações não apenas étnicas mas também de *status* social, juntamente com seu pólo dialético oposto, “preto”, será alvo de relativização em todo o enredo do romance, conforme veremos no próximo capítulo. Mesmo den-

² ANTUNES, 1998, p.365.

³ ANTUNES, 1999, p.328.

⁴ ANTUNES, 1999, p.374.

tro da aristocracia colonial, a trajetória de Isilda desvia-se tanto da ideologia e da tarefa do colonizador quanto da imagem típica do feminino. Sua relevância, portanto, é capital nesse livro que manifestamente quer tratar de guerra e de educação feminina ao mesmo tempo. O romance pauta-se pelo questionamento de pressupostos geralmente ligados à personalidade da mulher, como a passividade, a futilidade, a obediência, a emocionalidade e a suposta falta de agudeza crítica no entendimento das coisas.

A atuação de Isilda sugere um jogo dialético intranquilo entre os padrões herdados da autoridade colonial metropolitana e os novos padrões praticados por grupos autóctones africanos após a independência de Angola. A adversidade da guerra de descolonização e o vazio de poder no caos social atravessam-lhe a ordem da vida e seu destino vira de ponta-cabeça. As fraturas na identidade de Isilda refletem não somente desarranjos subjetivos, mas também a precariedade de todo o aparato colonial em processo de decadência.

Mal suportando desdobrar-se em vários papéis ao mesmo tempo, como os de mãe, esposa e amante, a fazendeira angolana revela uma visão de mundo complexa no que se refere ao fim do colonialismo. Às vezes, ela parece sofrer dolorosamente por suas perdas e por seu lar desfeito, em outras, manifesta cinicamente suas impressões sobre o ambiente de abatimento da elite colonial de que sua família faz parte. A descrição física que Isilda nos oferece sobre si mesma, não sem um tom peculiar de denegação irônica, baseia-se em uma combinação de duas partes desarmônicas, uma africana e outra européia. Caracterizada por um corpo monstruoso, amálgama grotesco de um vestido branco e um pano do Congo, a protagonista de *O Esplendor de Portugal* é uma mulher violentamente dividida pelo conflito íntimo derivado da não-coincidência desses contrários:

eu na Baixa do Cassanje, no terraço com os meus pais vestida de branco, de laço branco nas tranças, com dez doze treze anos se tanto, enquanto me pegavam ao colo a protegerem-me da criatura despenteada, descalça, emagrecida, a mastigar tabaco embrulhada num pano do Congo em pedaços que não imaginava, não supunha quem pudesse ser mas não era eu, que estupidez, como podia ser eu que não passo fome, tomo banho, graças a Deus⁵

Nomear uma mulher como protagonista de um romance anti-épico não deve ter sido uma escolha gratuita de Lobo Antunes. Segundo Alzira Seixo, o avesso é importante na configuração da personagem de Isilda devido “não apenas a sua condição de mulher na percepção do mundo, mas ainda a sua condição de mulher colonizadora, e portanto ambígua e ambivalente, na relação com África”.⁶

A expressão “o avesso do mundo”, que vai conduzir nossa análise crítica de *O Esplendor de Portugal* e que suscitou a investigação sobre o *topos* da retórica medieval denominado por Ernst Robert Curtius, em sua *Literatura Européia e Idade Média Latina* (1957), como “mundo às avessas”, foi utilizada pela protagonista no trecho abaixo:

Porque sou mulher. Porque sou mulher e me educaram para ser mulher, isto é para entender fingindo que não entendia
(bastava trocar as palavras por uma espécie de distração divertida)
a fraqueza dos homens e o *avesso do mundo*, as costuras dos sentimentos, os desgostos cerzidos, as bainhas da alma⁷

Ao longo de seus ensaios, Alzira Seixo aponta as ocorrências da palavra avesso em variados romances de Lobo Antunes, citando e comentando trechos em que ela aparece. A crítica portuguesa, aliás, inclui essa palavra na “Tábua de Matérias” de seu li-

⁵ ANTUNES, 1998, p.180.

⁶ SEIXO, 2002, p.342.

⁷ ANTUNES, 1999, p.102. Grifo nosso.

vro,⁸ fato que permite ao leitor observar sua reincidência a partir de uma perspectiva comparativa dos romances antunianos. Apesar de que aparentemente Seixo queira atribuir importância ao avesso na obra de Antunes (afinal, para que serviria indexar o termo na lista de entradas da “Tábua de Matérias?”), não se nota, em toda a sua obra ensaística, um desenvolvimento teórico mais agudo ou sequer uma proposta de definição terminológica ou conceitual mais abrangente para tal palavra. A autora esclarece, todavia, que o estudo que empreende, de natureza analítica e não histórico-literária, visa a uma investigação “do discurso romanesco e das suas implicações de contemporaneidade, [...] preferencialmente orientada em 'close-reading'”.⁹

Tendo em conta uma abertura crítica que ultrapassa a leitura cerrada de seus romances, a recorrência do avesso na ficção de Lobo Antunes assinala uma interessante retomada do “mundo às avessas”. Elencar uma “estante” ou, como diz Borges, uma “biblioteca pessoal” de autores e obras que possam ter contribuído para o aprendizado e o posterior uso (ou abuso) que o escritor fez desse *topos* pode ser uma tarefa exaustiva para aquele que se debruça sobre sua literatura. Citaremos apenas alguns nomes, válidos como possíveis intertextos para a leitura específica de *O Esplendor de Portugal*.

Falávamos das peculiaridades que constatamos no discurso e na atuação de Isilda. A personagem merece atenção por reverter uma característica até então corrente nos

⁸ Trata-se de uma espécie de índice geral colocado ao fim de *Os romances de António Lobo Antunes* (cf. SEIXO, 2002, p.643-648). É sabido que índices dessa natureza visam à recuperação de palavras significativas que integram o corpo de uma publicação. As entradas incluídas na lista da “Tábua de Matérias”, segundo a própria autora, referem-se a “tópicos de ordem semântica, discursiva, histórico-literária, crítica ou teórica [que] poderão guiar o leitor na consideração de frequências, interesses, dominâncias”. As entradas assinalam ainda temas ou problemáticas que Alzira Seixo admite considerar preferencialmente em seus ensaios (cf. SEIXO, 2002, p.10). São, especificamente, treze remissões à matéria avesso.

⁹ SEIXO, 2002, p.11.

romances de teor pós-colonial de António Lobo Antunes,¹⁰ que era a de apresentar o foco narrativo masculino. Antes de *O Esplendor*, tínhamos um narrador, ou narradores diversos no caso de *Fado Alexandrino*, que saíam da metrópole, combatiam na guerra de descolonização africana e retornavam a Portugal. Agora, temos a perspectiva de uma remanescente em solo africano, que após embarcar às pressas os filhos para Lisboa, devido à deflagração da guerra colonial, põe-se a contar, em supostas cartas endereçadas ao mais velho dos três, Carlos, as vicissitudes de sua condição de refugiada.

A inflexão feminina de *O Esplendor de Portugal* poderia ser identificada por uma espécie de homologia entre a terra africana e o “corpo feminino abandonado na resaca”,¹¹ a propósito da morte de Isilda ao final do romance. Tal metáfora de corporificação mulher/África possivelmente alude à violência e à exploração do continente africano pelo conquistador europeu, se tivermos em mente que colonizar e tomar posse de territórios foram tarefas consagradamente do domínio masculino. Queremos sugerir, entretanto, outra possibilidade de interpretação do protagonismo feminino no romance, diferente da hipótese levantada por Seixo, já que diz respeito a um desempenho satírico que a ironia feminina é capaz de alcançar na derrubada de mitos épicos fundados na “glória de mandar” dos conquistadores lusitanos.

A temática do adultério, que está presente no romance de Antunes, foi matéria de ardente zombaria na tradição lírica galego-portuguesa, sobretudo em algumas cantigas de escárnio e maldizer que se dirigiam a maridos traídos por suas companheiras.¹² Po-

¹⁰ Referimo-nos especialmente aos três primeiros romances do escritor, *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, ambos de 1979, e *Conhecimento do Inferno*, de 1980; além de *Fado Alexandrino*, seu quinto romance, de 1983.

¹¹ SEIXO, 2002, p.354.

¹² Como sugestão de pesquisa, recorra-se à coletânea editada por Graça Videira Lopes, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002 e confirmem-se os seguintes poemas, numerados e comentados pela própria editora: a cantiga 252, “sátira que

rém, nestes textos, as mulheres eram predominantemente consideradas objeto de discurso, não possuíam fala própria e não chegavam à condição de sujeito da enunciação, ao contrário de Isilda, que toma a iniciativa de flertar com o comandante da polícia, seu futuro amante, logo no primeiro encontro que têm:

*_ Suponho que dorme no quartel onde fica o seu quarto
assim mesmo, sem alterar uma vírgula que seja, no rebordo da mesa
de joelhos contra os meus joelhos*
*_ Suponho que dorme no quartel onde fica o seu quarto
um cubículo, um esconso, uma copa, uma farda num cabide, uma
enxerga de doente, uma lâmpada no teto com abajur de esmalte, uma mala sob
a cama, um despertador de campainha e uma fotografia num caixote que me
impediu de ver [...]*
*onde me deitei com ele nos lençóis de má qualidade que cheiravam a
sabão barato [...]*
como me teria deitado com um motorista apontado ao acaso com o
dedo
*_ Tu
é conduzido ao escritório e comandado*
_ Despe-te [...]
*a mulher para mim, admirada não entendo de que, a examinar o
lavatório, o balde, a cama, o tubo de borracha do chuveiro, a compor as rosas
de feltro na jarrinha, a endireitar uma prega de cortina onde agonizava uma
abelha, a estranhar-me*
*_ Julguei que vocês se despissem logo que se fecham no quarto com
uma mulher o senhor não se despe?¹³*

Além de sua notável presença nas cantigas de escárnio e maldizer,¹⁴ a temática

Martim Soares dirige a um ex-prisioneiro de guerra, que se tinha resgatado a si-próprio e de quem nem a mulher parece desejar o regresso”; a cantiga 261, dirigida a um tal Pero Rodriguez, “cuja mulher [...] tinha fama de o enganar”; a cantiga 315, “chacota a um marido enganado”, portador de um nome significativo, Martim de Cornes; e a cantiga 433, “divertida sátira a um casal e ao seu 'jogo' doméstico: se a mulher se prostituía com a conviência do marido [...], não era de admirar que ele trouxesse ao colo filhos que não eram seus.” Além da temática da traição, há outros aspectos ligados à conduta das mulheres que os poemas satíricos denunciavam. Chamamos a atenção para a cantiga 319 que, segundo Videira Lopes, é uma sátira “contra uma mulher que, em vez de ensinar à filha um ofício honesto, lhe ensina as artes de sedução, com vista a um futuro menos trabalhoso e mais lucrativo. Na opinião da editora, a cantiga 319 “é um interessante documento sobre a educação feminina medieval, que aparece em negativo no retrato desta 'mestra de meninas”.

¹³ ANTUNES, 1999, p.296-297.

¹⁴ De acordo com Videira Lopes, as cantigas líricas e satíricas galego-portuguesas, nascidas nos alvares das nacionalidades ibéricas modernas e recolhidas nos Cancioneiros, estendem-se por um período ge-

do adultério feminino, localizada em uma soma considerável de textos ao longo do Trovadorismo e do Humanismo, será tratada com um pouco mais de amplitude crítica e perspectivação subjetiva no teatro de Gil Vicente (c.1465-1536), como adiante veremos. Ressaltemos, por enquanto, que os primórdios da literatura portuguesa registram, sob o signo da sátira, queixas à expansão ultramarina, à ganância mercantil e à decadência da hierarquia senhorial no transcurso do século XV ao século XVI.

Como indica Graça Videira Lopes, em *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses* (1998),¹⁵ o estudo do *corpus* das cantigas de escárnio e maldizer nos Cancioneiros da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana pode demonstrar que “os mais antigos textos que conhecemos da lírica trovadoresca peninsular sejam exactamente composições de carácter mais ou menos obviamente satírico”.¹⁶ A autora declara que uma parte significativa da poesia de crítica social do *Cancioneiro Geral* “faz especificamente da corte e de seu modo de vida o seu alvo principal”.¹⁷ Vários poetas dessa época, dos quais poderíamos citar Álvaro de Brito Pestana e Duarte da Gama, reclamam do relaxamento dos costumes que tem lugar em Lisboa e elogiam a austeridade da existência no campo, apropriado refúgio às corrupções da cidade.¹⁸

O comércio com a Índia e o tráfego de especiarias chegam a ser apontados como

nericamente datado de 1200 a 1350. O ambiente social e político em que se originaram corresponde ao período da Reconquista cristã. Ver VIDEIRA LOPES, Graça. “Introdução”. In: *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002. p.11-20.

¹⁵ Ver VIDEIRA LOPES, Graça. “Introdução”. In: *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2.ed. aum. rev. Lisboa: Estampa, 1998. p.21-40. A autora lembra que a presença da sátira é sensível já nos primeiros textos escritos em vernáculo: uma composição de João Soares de Paiva, datada de 1196 a 1200, e a célebre “cantiga da garvaia”, de Paio Soares de Taveirós, a que se atribui o ano de 1198 como data provável de sua concepção.

¹⁶ VIDEIRA LOPES, 1998, p.37.

¹⁷ VIDEIRA LOPES, 1998, p.441.

¹⁸ Para a apreciação das trovas dos poetas que zombam da decadência política e social da corte, ver a seção “Sátira social _ Da sátira burlesca à crítica de costumes e à reflexão moralista, através da exaltação do ideal horaciano”. In: TARRACHA FERREIRA, M^a. Ema (Org.). *Antologia do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Ulisséia, 1993. p.196-231.

causa da morte ou emigração de grande contingente populacional do país, como faz Sá de Miranda (c.1481-1558), em uma carta na qual lamenta que “ao cheiro desta canela, o Reino nos despovoa”,¹⁹ intuindo que o desejo desmedido de glória, fama e riqueza pudesse levar a nação à decadência. A previsão deste desastre ganha também visibilidade na voz do velho do Restelo, no célebre episódio do Canto IV d'*Os Lusíadas*,²⁰ sobejamente reconhecido como contraponto ao elogio das navegações que o próprio poema épico constrói. A decadência de Portugal é decerto um tema recorrente nas letras deste país e convive, lado a lado, com a produção lírica nacional. Podemos encontrá-lo em Antero de Quental, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Lobo Antunes e tantos outros autores que mobilizam as várias referências anteriores em um rico diálogo ficcional.

Ainda com relação ao contexto medieval, Yara Frateschi Vieira nos lembra, em “O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses” (1983),²¹ que a sociedade feudal portuguesa era rigidamente dividida em estratos. No topo da pirâmide social, estavam os fidalgos, os guerreiros e os religiosos; em sua base, situavam-se os lavradores pobres. O chamado ciclo das amas e tecedeiras, nas cantigas de escárnio e maldizer, representava um desafio a essa hierarquia piramidal, segundo a ensaísta, porque perturbaria a identificação de um lugar seguro no modelo do mundo.

Quem iniciou este ciclo de poemas foi João Soares Coelho, quando dirigiu uma cantiga de amor a uma ama,²² mulher supostamente humilde, definida, por Vieira, como “vilã ou criada que amamentava os filhos das fidalgas e se dedicava a outras tarefas do-

¹⁹ Trata-se da carta, escrita em versos, “A António Pereira, Senhor do Basto, Quando se partiu para a Corte co'a casa toda”. Ver MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras completas*. 3.ed. rev. Notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1977. vol. II. p.83-99.

²⁰ Ver Luís de Camões. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

²¹ Ver VIEIRA, Yara Frateschi. O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses. *Revista Colóquio/Letras*. n.76, p.18-27, nov. 1983.

²² Para a leitura da cantiga, recorra-se também a VIDEIRA LOPES, 1998, p.395-396.

mésticas, tais como tecer, cozinhar, criar patos e galinhas, e congéneres”.²³ A transformação da ama em musa do trovador, preenchendo o papel que estaria, a princípio, destinado a uma fidalga é importante, segundo a ensaísta, para a reconsideração do tratamento das camadas desfavorecidas e sua suposta oposição aos estratos privilegiados na literatura medieval. Ainda que o ciclo das amas não tenha o caráter revolucionário de modificação do ideal trovadoresco, e mesmo da realidade social, a autora chama a atenção para o “mal-estar que se criava quando uma peça subitamente passava a ocupar no tabuleiro uma casa que não lhe pertencia”.²⁴

Em “Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco” (1985),²⁵ outro artigo de Yara Frateschi Vieira, a mencionada autora declara que, com frequência, os mesmos poetas que compunham as cantigas de amor, nas quais se referiam às senhoras inacessíveis devido à posição social e aos dotes morais e físicos, faziam também as cantigas de escárnio, destinadas às soldadeiras, prostitutas, mulheres humildes e velhas feias. Uma espécie de lei de complementaridade sustentava ambas as partes contrárias de “um retrato feminino amalgamado”.²⁶

Trouxemos à memória comentários sobre a representação da mulher na poesia dos Cancioneiros, nos quais encontramos desde a linguagem platônica do amor cortês até expressões chulas e obscenas que identificam uma sexualização mais explícita do erotismo. Nestas primeiras manifestações artísticas da literatura portuguesa, é possível notar uma simultaneidade da poesia lírica e da verve satírica, reavivada contemporanea-

²³ VIEIRA, 1983, p.21.

²⁴ VIEIRA, 1983, p.21.

²⁵ Cf. VIEIRA, Yara Frateschi. “Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco”. In: FERREIRA, Jerusa Pires; MILANESI, Luis (Orgs.). *Jornadas Impertinentes: o obsceno*. São Paulo: Hucitec, 1985. p.160-171.

²⁶ VIEIRA, 1985, p.168.

mente por Lobo Antunes. Sobre esse fenômeno de não-separação de competências poéticas, Frateschi Vieira assinala que a “coexistência de temas inferiores, ou grotescos, com outros tipos temáticos, de padrão alto [...] era relativamente comum na Idade Média, e pode ser documentada, inclusive no Portugal do século XV, pelas peças de Gil Vicente”.²⁷ Essa confluência de imagens e linguagens contrárias estaria relacionada ao “desconcerto do mundo”, comum na poesia trovadoresca, ainda segundo a autora.²⁸

Apontaremos oportunamente que o protagonismo feminino de *O Esplendor* traz afinidades com certos aspectos da obra vicentina. A comparação pode ser justificada pelo alvo em comum que há entre aquela sátira muitas vezes executada por Gil Vicente e esta que se percebe em tantos romances de Antunes, embora quase cinco séculos separem os autores. Trata-se não só de uma crítica à situação da mulher na sociedade, mas também ao expansionismo, com a óbvia diferença de que Gil Vicente a tenha feito durante a época dos descobrimentos marítimos e o romancista, cuja geração presenciou a guerra de descolonização africana e o próprio fim do salazarismo, reabilite essa crítica no atual cenário pós-colonial.²⁹

Em diversos pontos de sua obra, Seixo observa a importância do tema do retorno, que aparece de dois modos nas narrativas de Lobo Antunes mais relacionadas com

²⁷ VIEIRA, 1983, p.19.

²⁸ Cf. VIEIRA, 1983, p.22. Como exemplo do desconcerto do mundo aludido por Frateschi Vieira, veja-se a cantiga 355, composta por Pero Gomes Barroso. Segundo Graça Videira Lopes, o poema é um “sirventês moral sobre o desengano do mundo e a miséria dos tempos, com o *topus* tradicional de um passado melhor que um presente em desconcerto” (VIDEIRA LOPES, 2002, p.420). Leia-se também a cantiga 410, de Airas Nunes, onde são visadas “as ordens e instituições religiosas, as quais, devendo ser o último refúgio da verdade, a desconhecem totalmente”. O poema é classificado como um sirventês moral “que assume a tradicional forma do lamento sobre a decadência dos valores” (VIDEIRA LOPES, 2002, p.475). O sirventês (do provençal *sirventés*) é uma modalidade poética de caráter genericamente moral e que não costuma fazer uso de invectivas pessoais. Note-se que a forma em uso no Brasil é sirvente.

²⁹ Lobo Antunes foi destacado, como médico, para a guerra colonial em Angola, onde ficou de 1971 a 1973. Retornando à Europa, especializou-se em Psiquiatria, embora hoje se dedique, predominantemente, à vida literária.

esse cenário. O primeiro modo se dá com o regresso do soldado português que fora convocado a combater na África. Bastante transtornado pela experiência da guerra, custalhe habituar-se de novo a sua cidade e a seu país. O segundo seria a volta de africanos a Portugal após a descolonização do continente. Ditos “retornados”, esses africanos seriam menosprezados pela população da ex-metrópole. Em *O Esplendor*, esta segunda situação pode ser exemplificada pelas personagens Carlos, Rui e Clarisse.

Temática peculiar na literatura do escritor, a viagem de retorno aponta simbolicamente para uma sensação de estranhamento do sujeito com aquilo que lhe era familiar antes da partida para a guerra. Aponta também para um sentimento de inadequação ou desajuste em um país estrangeiro ou tornado estrangeiro. Portanto, retornar, no contexto pós-colonial, engendraria uma experiência radical de mudança. Semelhança e diferença, passado e presente, vida e morte se tocam confusamente quando o sujeito tenta reconhecer uma origem ou uma identidade que não mais corresponde a si mesmo.

Tal situação de mudança radical na vida das personagens vinha expressa, nos romances de estréia de Lobo Antunes, por uma interessante tendência para o avesso, palavra recorrente que assumiria variadas significações ou mesmo funções ao longo de sua extensa obra. Nos três primeiros livros do escritor, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, ambos de 1979, seguidos de *Conhecimento do Inferno*, de 1980, assume como narrador a figura do médico recém-chegado da guerra colonial de Angola. Desabituaado de Lisboa, enfrentando a solidão conseqüente da separação da mulher e das filhas, o narrador de *Memória de Elefante* tem de lidar ainda com o ambiente do hospital psiquiátrico, onde passa a trabalhar.

Neste livro, o avesso aparece vinculado a uma sensação de extrema instabilidade

vital. “E de repente, caralho, voltou-se-me a vida do avesso, eis-me barata de costas a espernear, sem apoios”,³⁰ impreca o narrador, que também fala de sua “condição de despaisado”, derivada da dificuldade de reajustar-se à cidade natal após a guerra na África: “Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão”.³¹

Semelhante situação de instabilidade caracteriza a dor e a fúria do narrador de *Os Cus de Judas*, provavelmente o mais célebre romance de Lobo Antunes sobre a guerra colonial em Angola. Encontra-se aqui, de modo radicalizado, a idéia da perda do lar (ou *unheimlich*, aproximando-se da acepção consagrada pela psicanálise), inominável sensação de atopia do sujeito desoladamente perdido e apátrida: “[...] deixei de ter lugar onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui”.³² De novo, o narrador refere-se a sua insegurança e à oscilação problemática entre dois espaços (Portugal e África) pelos quais se sente igualmente rejeitado por não estar confortável em nenhum desses pontos: “Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar [...]”.³³

Em *Conhecimento do Inferno*, por sua vez, o avesso toma grande relevo na narrativa, a ponto de o ensaio de Alzira Seixo destinado a esse romance receber o subtítulo de “Viagem sem fim ao avesso das coisas”.³⁴ Combinando os temas da psiquiatria e da guerra colonial, o livro critica uma certa rigidez ou desumanização da instituição psiquiátrica no que toca ao tratamento de portadores de sofrimento mental. A difícil separa-

³⁰ ANTUNES, 2006, p.76.

³¹ ANTUNES, 2006, p.102.

³² ANTUNES, 2003, p.222.

³³ ANTUNES, 2003, p.222.

³⁴ Ver SEIXO, 2002, p.67-90.

ção da “loucura” e da “normalidade” é tratada aqui de modo grave e divertido ao mesmo tempo. As constantes inversões lógicas dentro da narrativa, como a passagem do narrador de médico a paciente do hospital, afirmariam não mais que a falta de sentido da vida e a busca de um espaço de evasão pelo sonho ou pela imaginação. A autora conclui seu ensaio fazendo-nos observar que a experiência desse caráter infernal do conhecimento junto com “a proposta bizarra e louca de uma resolução pelo avesso faz avultar o sem sentido inelutável das coisas, tanto como o de qualquer improvável solução insinuada que não passe por uma ética fundada na criatividade”.³⁵

Mencionemos ainda que, em *Conhecimento do Inferno*, o avesso define-se como contraste ou alternância de sensações entre a seriedade e a irreverência: “Ao crepúsculo, o avesso das coisas sobressalta-nos de medo como se do nosso rosto aflito e sério nascesse de súbito a corola imprevista de um sorriso.”³⁶ Lobo Antunes vai passar, desse romance em diante, a explorar as possibilidades de gêneros textuais tradicionalmente vinculadas ao avesso. Isto é, a caracterização anímica e existencial das personagens que até aqui expusemos como índice do avesso será sofisticadamente elaborada em um modo programático de escritura que elege certos procedimentos narrativos atribuídos à paródia ou à sátira. Discorreremos, na análise de *O Esplendor de Portugal*, sobre algumas estratégias metadiscursivas e auto-referenciais que o romance desenvolve, derivadas principalmente do título e dos capítulos finais da obra.

O escritor ainda usou a palavra avesso como sinônimo de revolução, especificamente para descrever a Revolução dos Cravos, conferindo-lhe um significado mais pragmático e historicamente determinado. Um dos narradores de *Fado Alexandrino*, a

³⁵ SEIXO, 2002, p.90.

³⁶ ANTUNES, 2004, p.116.

certa altura do romance, emprega esse termo para descrever os acontecimentos do 25 de abril de 74: “[...] um pesadelo esquisito, uma mentira formidável, o mundo de repente ao contrário, um dilúvio, um naufrágio, um cataclismo, uma ameaça tremenda, a vida, do avesso, impossível de viver-se”.³⁷

A abertura política e as mudanças na conjuntura econômico-social atravessadas por Portugal, ambas decorrentes dos movimentos de independência das ex-colônias africanas e da queda da ditadura salazarista, teriam fornecido a Lobo Antunes matéria para maldizer as principais instituições portuguesas, como a família e a igreja, além do civismo e do respeito à pátria que, durante o Estado Novo, funcionavam para dar legitimação ao colonialismo e ao militarismo. Em consonância com essa forma abertamente agressiva e violenta de maldizer as velhas instituições da nação, que era óbvia nas primeiras obras de Antunes e chegou a deixar marcas profundas até o fim dos anos noventa com *O Manual dos Inquisidores* e *O Esplendor de Portugal*, seria possível perceber em sua literatura um movimento revisionário da Revolução dos Cravos e da guerra colonial africana, abordadas de maneira predominantemente cética. A propósito de *Fado Alexandrino*, Alzira Seixo comenta que este livro nos dá uma perspectiva decepcionada e pessimista da revolução, uma vez que as experiências pessoais dos narradores não correspondem “à visão eufórica e jubilosa que marcou o dia 25 de Abril de 1974 para uma maioria significativa da população portuguesa”.³⁸

Não se depreende desse revisionismo histórico uma dicção moralizante ou pedagógica, pois embora o registro satírico seja forte em determinados romances de Lobo Antunes, o caráter de suspensão poética e de ironia do texto deixa sempre obnubilada a

³⁷ ANTUNES, 2002, p.192.

³⁸ SEIXO, 2002, p.124.

moral da história. São antes as experiências individuais de convulsões coletivas na história contemporânea do país e de suas ex-colônias que propriamente os fatos históricos em si o que chama a atenção em seus livros. Não há nenhum interesse do escritor em avaliar os efeitos de tais mudanças considerando as manifestações materializáveis e quantificáveis de perdas e danos, e sim o de singularizá-los dentro de um microcosmo familiar, como é o caso de *O Esplendor*.

É um pouco difícil, portanto, procurar marcas da violência da guerra no mundo exterior às personagens, pois o romance antuniano, acompanhando os aportes modernistas trazidos por Faulkner e Joyce, autores especialmente importantes para a construção da linguagem romanesca do escritor português, sonega o desenrolar da ação ou das peripécias em benefício de um fluxo de consciência que não respeita uma separação clara entre a voz do narrador, o tempo e o espaço. Talvez fosse preferível admitir que a violência se manifesta como destruição da ordem íntima e familiar e, quem sabe, a partir daí, procurar fatos históricos brutos que demonstrem a desagregação de Angola em uma avassaladora guerra civil.

1.2 Um assunto de mulheres

Dissemos que *O Esplendor de Portugal* particulariza-se, dentro dos romances antunianos de caráter pós-colonial, porque trata de guerra e de educação feminina ao mesmo tempo. A opção por mostrar a descolonização pelo olhar de uma angolana, e não mais pelo ponto de vista do soldado metropolitano, indicaria o cuidado do escritor em suscitar uma crítica da razão colonial que parta, desta vez, do ex-colono em direção à

ex-metrópole. A controvertida situação de Isilda em uma Angola pós-independente permite-lhe relativizar a ótica maniqueísta convencionalmente polarizada entre o poder dominante do colonizador e a opressão do colonizado. Impressiona no comportamento da fazendeira seu orgulho de colona branca e pretensiosa e, sobretudo, seu apego à terra e à propriedade da família que a impediriam de emigrar para a ex-metrópole.

[...] oferecendo-se numa inocência trêmula 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 apetercer, tomem, estamos aqui há vinte ou cinqüenta ou cem ou duzentos anos mas tomem, o meu girassol, o meu algodão, o meu milho, a minha casa, o meu trabalho, o trabalho dos meus pais, o trabalho dos pais dos meus pais antes dos meus pais, o lugar dos meus defuntos, tomem, os que mandam em Lisboa decidiram que a minha vida e, mais que a minha vida, a razão dela vos 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 portanto tomem, tomem o que me custou os olhos da cara e os olhos da cara da minha família, o meu gado, o meu café, o meu tabaco, as minhas máquinas, o meu dinheiro no banco, tomem, degolem-nos um a um ou enxotem-nos para os barcos de Lisboa, roubem-nos o que não temos no cais, enfiem-nos os testículos na boca, enfeitem-se com os nossos intestinos [...]³⁹

Já que falamos de uma biblioteca pessoal de Lobo Antunes, seria interessante aproximarmos sua obra à de outros autores, tomando como pretexto romances de temas bélicos. Se *Os Cus de Judas* lembram algumas páginas de Céline, principalmente pela ambiência noturna e escatológica que domina a narrativa,⁴⁰ *O Esplendor de Portugal*

³⁹ ANTUNES, 1999, p.276.

⁴⁰ Observa Alzira Seixo que a “noite sem fim” do par que bebe e fala em *Os Cus de Judas* é uma glosa celiniana (cf. SEIXO, 2002, p.53). A remissão aqui é ao célebre romance do médico sanitarista francês Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, de 1932. Esta obra, resultado de experiências pessoais de Céline durante a primeira guerra mundial, causou escândalo a seu tempo, não só pela propaganda anticolonialista e pela linguagem convulsionada, mas também pela rejeição a qualquer possibilidade de sentimentos elevados na barbárie que reifica e animaliza os homens. Ambos médicos, com vivências terríveis em guerras distintas, Céline e Lobo Antunes ainda nos fazem refletir sobre o proveito que tiraram da prática clínica para o conhecimento da natureza humana e a posterior carreira literária. Somerset Maugham, romancista também formado em Medicina, aliás, citado em *Os Cus de Judas*, já afirmara em outro contexto: “Não sei de melhor treino para um escritor do que passar alguns anos na

convoca a novela norte-americana *E o Vento Levou* (1973), de Margaret Mitchell, que aborda o episódio histórico da guerra de Secessão e a derrota dos confederados sulistas.

Até certo ponto, Isilda nos faz lembrar a conhecida heroína Scarlett O'Hara, devido à perspectiva da guerra pelo lado ou pelo território do perdedor, comum aos dois livros. Escravatura negra e aristocracia rural estão presentes em ambos os textos, respeitadas as particularidades da Geórgia arrasada pelo exército ianque em 1862 e as especificidades de Angola sob intervenção estrangeira nos anos de 1970.

As enormes discrepâncias entre os livros começam pela observação de que na novela americana não se verifica a relação problemática entre linguagem e História que *O Esplendor* desenvolve. Em *E o vento levou*, de 1936, não é a destruição física e humana da guerra o que parece importar, e sim a reconstrução de Atlanta após a ocupação dos vencedores ianques. Aqui há um grande elogio à perseverança sulista, usado posteriormente na idealização da mulher americana. No romance de Lobo Antunes, que “é muito mais do que uma crítica implacável da colonização e dos processos da descolonização, é afinal uma redistribuição de responsabilidades”,⁴¹ como afirma Seixo, não vislumbramos qualquer possibilidade de soerguimento de Angola e tampouco de mitificação da coragem feminina. Os dois textos também diferem com relação ao destino das protagonistas. Mesmo deixada sozinha, Scarlett mantém-se otimista na reconquista de seu amor, mas Isilda, já sabemos, externaliza um profundo ceticismo sobre a vida e a felicidade.

Há um hiato entre as narrativas que compreende, sobretudo, o grau de comprometimento com a escrita literária e a relação da ideologia com a criatividade artística,

profissão médica”. Ver MAUGHAM, W. Somerset. *Confissões*. 2.ed. rev. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2006. p.71.

⁴¹ SEIXO, 2002, p.325.

critérios bastante distintos em Mitchell e Lobo Antunes. Um autor americano moderno que poderia oferecer um trabalho intertextual mais significativo com a literatura do escritor português, capaz de diminuir a distância entre as mencionadas narrativas, é Scott Fitzgerald. Longo e aprazível seria o cotejo da obra dos dois escritores, sob variados aspectos, técnicos ou temáticos. Na discussão que aqui empreendemos, resta apenas levar em conta a aguda ironia com que Fitzgerald falou sobre o amor juvenil em seus contos e romances, observando a emancipação e a independência da jovem mulher americana a partir da década de 1920.⁴²

Feitas essas ressalvas, notamos ainda que o que coincide em ambas as protagonistas, Scarlett e Isilda, é a irrupção de um comportamento violento, agravado certamente com a chegada da guerra e com a necessidade de sobrevivência na ausência da lei e da ordem, mas apontado desde o início de cada uma das narrativas como um traço do caráter que as liga ao pai e não à mãe. De certo modo, é perceptível um aspecto viril nas duas personagens.

Voluntariosa, Scarlett “herdara a natureza impulsiva e apaixonada do pai irlan-

⁴² Nos célebres contos “Bernice corta o cabelo” e “O Palácio de Gelo”, Fitzgerald trata, com magistral sutileza, do problema da auto-afirmação feminina. O primeiro conto aborda o desejo de popularidade juvenil (hoje tão banalizado nos seriados e filmes americanos), ao mostrar uma garota bonita e esperta, que é adorada pelos amigos por causa de sua auto-confiança e seu visual moderno. A chegada de uma prima do interior, que se hospeda na casa da garota “popular”, será motivo de constrangimentos, ciúmes, brigas e retaliações entre as duas personagens, não só pela disputa da atenção alheia, mas talvez pela aquisição de uma independência crítica. O segundo conto, “O Palácio de Gelo”, tem como protagonista uma moça da Geórgia, chamada Sally, dividida entre o conforto do lar e a vontade de conhecer outros lugares. Ficando noiva de um rapaz ianque, Sally surpreende seus amigos sulistas porque demonstra o desejo de expandir sua mente e experimentar novas sensações. Fitzgerald conduz, de maneira excepcional, o enredo e o tratamento dos diálogos nessa narrativa circular. Duas cenas interessantes suspendem, muito liricamente, o desenvolvimento da história: a visita dos namorados ao cemitério onde estão enterrados corpos de confederados, na cidade natal da moça, e o passeio perturbador de Sally no Palácio de Gelo, a convite do noivo. Este conto não define apenas a diferença cultural que separa o norte e o sul dos Estados Unidos. É uma bela metáfora da dificuldade da escolha entre a permanência e a mudança, entre o mesmo e o outro. Ver FITZGERALD, F. Scott. *O diamante do tamanho do Ritz e outros contos*. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2006.

dês, e absolutamente nada da gentileza e abnegação materna, a não ser o mais leve dos vernizes”.⁴³ Filha de Gerald O'Hara, um imigrante irlandês que prosperou na América, e da aristocrata Elena Robillard, Scarlett, desde criança, resiste à instrução transmitida por sua mãe e por sua babá: “As duas porfiavam em ensinar-lhe todos os requisitos exigidos duma moça de fina educação, porém ela só assimilava as demonstrações externas da feminilidade”.⁴⁴ Scarlett sabe que é “filha duma 'mésalliance’”,⁴⁵ tem consciência dos caracteres opostos do pai e da mãe e mostra mais simpatia por Gerald, na companhia de quem se sente mais à vontade.

Por sua vez, o lado masculino de Isilda é, sem dúvida, evidente. Sem negar-lhe jamais sua condição de mulher, Lobo Antunes coloca-a em situações muito mais deprimentes e abjetas que aquelas vividas pela carismática heroína americana, ícone da cultura *pop* e provável antecedente kitsch da fazendeira angolana. Também se encontra radicalizada a diferença de caracteres entre o pai e a mãe de Isilda, Eduardo e dona Eunice, de modo a tornar a idéia de *mésalliance* essencialmente significativa na economia do romance, como veremos.

Além disso, fica mais agudo em *O Esplendor de Portugal* o sentimento trágico, legitimado na fala da protagonista, que começa e termina quase sempre em um fatalismo despistado de indiferença ou cinismo. E não só ela, mas as demais personagens do livro, sejam os filhos, o pai, a mãe ou o marido de Isilda, enfim, todos tentam compreender a tragédia de suas vidas esbarrando em uma difícil relação dialética entre o modo de ser e o modo de agir. Muitas vezes, esta dialética chega a inverter a sucessão causa-efeito, ao

⁴³ MITCHELL, 1973, p.53.

⁴⁴ MITCHELL, 1973, p.52.

⁴⁵ MITCHELL, 1973, p.112.

explicar o modo de agir pelo modo de ser; outras vezes, supõe-se que este possa ser condicionado por aquele ao longo do devir histórico.

No término do romance, vemos a inscrição em latim “FINIS LAUS DEO”,⁴⁶ que subverte de seu sentido original a conhecida expressão da liturgia católica *laus deo*, glória a Deus, que também funciona como uma espécie de didascália encontrada no encerramento das peças de Gil Vicente.⁴⁷ Ainda que sutilíssima, essa não é a primeira referência ao teatro vicentino feita por Lobo Antunes, já que, de forma mais explícita, seu sexto romance denomina-se *Auto dos Danados* e traz como epígrafe um trecho do *Auto da Feira*.⁴⁸

Sabemos que a obra dramática vicentina, em sua variedade de temas e estilos, está vinculada às raízes sacras e profanas do teatro medieval. António Saraiva e Óscar Lopes, na *História da Literatura Portuguesa* (1995), ao discorrerem sobre as origens e estruturas do teatro vicentino, esclarecem que durante o natal e a páscoa havia encenações de peças religiosas, algumas com intenções cômicas, satíricas ou com motivos carnavalescos, como as farsas, as *sotties* e os chamados sermões burlescos.⁴⁹ Podemos admitir que Lobo Antunes, escolhendo o dia de natal para o fuzilamento de Isilda e deixando que o romance termine com a feição de uma farsa, quis assegurar a *O Esplendor de Portugal*, além da crítica ao espírito cristão de compaixão e fraternidade entre os homens, um índice de sátira social típico do teatro vicentino.

Sabemos também que várias peças de Gil Vicente dão especial atenção à restri-

⁴⁶ ANTUNES, 1999, p.381.

⁴⁷ Como sugestão, recorra-se à edição brasileira organizada por Cleonice Berardinelli, *Antologia do teatro de Gil Vicente*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1984 e verifique-se o final dos textos vicentinos. Muitos encerram-se com a didascália LAUS DEO ou semelhantes expressões em latim.

⁴⁸ Ver ANTUNES, António Lobo. *Auto dos Danados*. São Paulo: Best Seller/ Círculo do Livro, s.d.

⁴⁹ Cf. SARAIVA e LOPES, 1995, p.191-192.

ção de liberdade a que a mulher, insatisfeita, devia se submeter no “cativeiro” doméstico, haja vista o famoso mote de Inês Pereira, “mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube”.⁵⁰ Um texto vicentino especialmente desmascarador quando o assunto são as viagens ultramarinas e o adultério feminino é o *Auto da Índia* (1991), provavelmente encenado pela primeira vez em 1509. O argumento mostra a partida do marido com a armada de Tristão da Cunha para o Oriente, deixando a mulher, designada como ama, à sua espera.

Apesar do título, a ação não se concentra nos feitos do marido na Índia, o qual, aliás, só aparece no fim do auto, porém na conduta da mulher que permanece em casa. A ama consegue logo um amante, o castelhano, e depois outro, sob o olhar cúmplice da moça que vive com ela. Algumas imprecações da esposa (ou amásia?) nos dão um ponto de vista contrário à euforia das viagens ultramarinas. Na partida da armada do porto do Restelo, a moça estranha que sua senhora não chore pelo marido e a ama, que não parece saudosa, responde, indiferente aos perigos que a frota possa sofrer em alto mar, ansiosa por ver-se livre do homem:

Arraceo al de menos.
Andei na má hora e nela
a amassar e biscoutar
pera o demo o levar
à sua negra canela.⁵¹

A sinédoque de valor negativo “negra canela” corresponde à especiaria notavelmente comercializada pelos portugueses e encontrada na Índia, lugar também referido

⁵⁰ Ver VICENTE, Gil. “Farsa de Inês Pereira”. In: *Três Autos e uma Farsa*. Lisboa: Verbo, 1971. p.103.

⁵¹ VICENTE, 1991, p.42-43.

de modo depreciativo na exortação da ama, mais adiante: “Má viagem faças tu/ caminho de Calecu”.⁵² Poucos anos depois, ao regressar do Oriente com a nau abarrotada de riquezas, o marido traído é recebido alegremente pela fingida mulher, que lhe conta ter estado muito triste e infeliz durante sua ausência do lar.

É bastante transgressor o papel da protagonista retratada como uma Penélope às avessas nesse auto vicentino pois, ao contrário da virtuosa esposa de Ulisses, a ama permanece em casa recebendo seus namorados e observando com sarcasmo e derrisão as façanhas longínquas atribuídas ao domínio dos varões assinalados de Portugal. O adultério feminino, no *Auto da Índia*, aponta também para a quebra do ideal cavalheiresco do amor cortês, o código amoroso que devia governar, pelo menos na tradição da lírica trovadoresca, as relações entre homens e mulheres.

Perspectivado pela ironia feminina, um assunto supostamente épico pode perder imediatamente sua carga heróica, como inicialmente quisemos sugerir na análise da personagem de Isilda. Não basta apenas a reversão do ponto de vista narrativo para que o avesso corresponda à *praxis* transgressora que identificamos na protagonista de *O Esplendor de Portugal*. Mais do que isso, seria preciso considerar um espaço dialético de presença e ausência, em que o discurso e a conduta da mulher tornam-se irônicos na distância do poder masculino que, embora depreciado, ou porque assim o esteja, é necessário para que se ponha abaixo a perspectiva heróica e se instale a visão anti-épica que a narrativa de Lobo Antunes procura construir.

⁵² VICENTE, 1991, p.60.

1.3 Luanda, cidade colonial e pretensiosa

Nos dois capítulos finais narrados por Isilda, especificamente os datados de “27 de setembro de 1995” e “24 de dezembro de 1995”, o leitor percebe o aparecimento de uma ambiência teatral e circense que toma conta da descrição dos últimos fatos do romance, sejam aqueles que se processam no presente diegético da narrativa, sejam aqueles de teor memorialístico recuperados por longas analepses.

No capítulo com cabeçalho “27 de setembro de 1995”, a protagonista alcança a capital de Angola, lugar onde afinal será capturada e fuzilada, e passa a descrever Luanda como um palco onde se encena uma farsa de guerra. Simultaneamente a esse espetáculo de uma guerra de mentira, surge a reminiscência do passeio ao Castelo dos Terrores, em um circo amador de artistas mambembes.

No plano do presente diegético, Isilda chega a uma Luanda diferente daquela cidade que conhecia. “Não pode ser Luanda porque nunca estive aqui”,⁵³ admira-se ela ao avistar a capital que lhe era familiar e agora, diante de seus olhos, converte-se em um local de estranheza e choque. A perturbação invade a narradora a ponto de ela mal reconhecer a cidade e até afirmar nunca ter estado lá. Se nos apoiarmos nas formulações de Wolfgang Kayser, que em sua obra *O Grotesco* (2003) definiu o fenômeno que dá título ao livro como um mundo alheado ou tornado estranho,⁵⁴ podemos dizer que Luanda torna-se grotesca para Isilda.

A sensação de estranheza ou não-pertencimento a um determinado lugar outrora familiar, aqui dada pelo choque de Isilda ao chegar a Luanda, é bastante comum às per-

⁵³ ANTUNES, 1999, p.342.

⁵⁴ Cf. KAYSER, 2003, p.159.

sonagens de Lobo Antunes, como vimos particularmente nas citações anteriores a propósito da sensação de atopia e perda do lar do sujeito que voltava da guerra. Alzira Seixo aponta abundantes exemplos de situações em que personagens são afligidas pelo que chama de “sentimento de descoincidência” em relação a si mesmas e ao espaço ao seu redor.

No entanto, o sentimento de não-coincidência que atordoa Isilda não irrompe apenas no final da narrativa, mas já aparece anunciado desde o momento em que ela toma a voz. A primeira frase que diz, no capítulo “24 de julho de 1978”, “[H]há qualquer coisa de terrível em mim”, antecipa o avesso “de que os bichos e os pretos se dão conta”.⁵⁵ A presciência da tragédia, aqui expressa na passividade mórbida com a qual a protagonista espera que os cubanos invadam sua fazenda para de uma vez matarem-na, vai se desenvolvendo lentamente na longa experiência com a guerra, até a chegada de seu fuzilamento.

Quanto mais se converte à condição de negra e mais se distancia da menina que fora mimada e educada como européia, maior é o desconforto e a vacilação sobre sua identidade e seu próprio corpo. Ao dizer “o meu peito e as minhas nádegas de africana, as minhas cicatrizes de dez ou quinze partos, a minha pele marcada pelos carrapatos, as agulhas da terra, as brasas de fogo [...]”,⁵⁶ é como se Isilda já não soubesse mais quem é, ou melhor, já não soubesse se é branca ou negra. Continuando seu relato da chegada a Luanda, a narradora supõe que Maria da Boa Morte, sua última companhia, esteja se fingindo de morta e se nega a acreditar que a ex-criada tenha de fato morrido.

⁵⁵ ANTUNES, 1999, p.21-23

⁵⁶ ANTUNES, 1999, p.323.

a Maria da Boa Morte num papel igual aos atores que representavam cadáveres, de bruços no chão a esvaziar-se, a alongar uma mancha que não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue, ao comprido da perna, eu impaciente
_ Acaba com isso não tem graça levanta-te
_ dobrada para ela a sacudir-lhe o ombro
_ Disse levanta-te não disse?
um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se raspar com um pedaço de pau ou com as unhas as feições a sério aparecem por baixo, se bater palmas, se aprovar
_ Já chega foste ótima⁵⁷

Isilda julga que a destruição da cidade é uma mera encenação e pensa que Maria da Boa Morte não quer senão iludi-la, irritando-se, meio impaciente e meio zombeiteira, com a brincadeira de sua antiga cozinheira. A narradora não vê mortos em Luanda, e sim “atores que mascararam de cadáveres”.⁵⁸ Tudo se transforma em uma farsa aos seus olhos:

uma cidade a que chamam Luanda
não pode ser Luanda porque nunca estive aqui
copiada de Luanda até na ilha em frente, no palácio do Governo, na fortaleza que não é a fortaleza de São Paulo é uma que eles copiaram e a gente olha de perto e percebe ser falsa, uma fortaleza como o duende de gesso no quintal que não há a lutar contra holandeses que não há também, canhões de cenário, muralhas de teatro, soldados de metralhadora a fingirem soldados, se empurrarmos com a mão, nem é preciso força, tudo aquilo cai num barulhinho oco e por trás madeira, panos, cabos, um tripé com uma lâmpada redonda de bastidores⁵⁹

No plano da representação da memória, a protagonista lembra-se de um passeio que fizera junto com os pais, em um circo provinciano e meio grosseiro. Isilda fala das toscas caveiras que encontraram no Castelo dos Terrors, segundo ela, “sete ou oito es-

⁵⁷ ANTUNES, 1999, p.345.

⁵⁸ ANTUNES, 1999, p.343.

⁵⁹ ANTUNES, 1999, p.342.

pantalhos mal amanhados que dão vontade de rir”.⁶⁰ Na ocasião desse passeio, a narradora aparece protegida pelo pai, que a leva para casa dormindo em seus braços.

São bastante frequentes na literatura de Lobo Antunes, desde seu primeiro romance, alusões a espaços de atmosfera lúdica e infantil, como o Castelo Fantasma da Feira Popular e o Jardim Zoológico. No caso de *O Esplendor de Portugal*, a ambiência teatral e circense foi destacada para o final do livro, talvez para surpreender a expectativa do leitor, uma vez que essa ambiência pode instalar uma diferença entre a cidade de Luanda, palco da guerra real, e a Luanda da ficção, representada no romance.

Aqui parece que o escritor usou a imagem do circo de modo crítico, afastando-se do registro cômico e da idéia de diversão que, *a priori*, se tem sobre os espetáculos circenses. É perceptível, além do mais, que a visita ao Castelo dos Terrores não é convincentemente aterrorizante para Isilda. A figura do Húngaro Gigante, por sua vez, classificada como “criatura melancólica”,⁶¹ não é nem alegre nem divertida e, pior que isso, chega a causar tristeza na narradora. Pode-se dizer que essa referência ao circo aparece desprovida de seu sentido consensual de diversão e passa simbolicamente a representar um lugar monótono e estranho.

O capítulo “27 de setembro de 1995” problematiza a sensação de medo e de solidão de Isilda, misturando os sentimentos da mulher adulta aos da criança pequena. Inverteram-se alguns significados garantidos pelo senso comum, pois um circo que não é divertido e uma guerra de brincadeira são coisas quase inverossímeis, inadmissíveis ou escandalosas para a compreensão racional. A combinação dos dois planos confunde o que é autêntico e o que é aparente, a tal ponto de não sabermos se Isilda sente ou finge

⁶⁰ ANTUNES, 1999, p.352.

⁶¹ ANTUNES, 1999, p.352.

sentir medo dos fantoches do circo, dos atores mascarados de cadáveres em Luanda ou se de ambos.

A confusão de autenticidade e aparência é exasperada no capítulo final do livro, com a data de “24 de dezembro de 1995”, em que Isilda decide celebrar o natal em família, “visto que as metralhadoras não começaram ainda”.⁶² Depois de um longo tempo separados, todos se reúnem na Baixa do Cassanje, a sede da fazenda. Isilda consegue “um pinheiro autêntico” e diz que é “o primeiro Natal a sério”⁶³ que dá a sua família.

As últimas imagens do romance fazem-nos recordar as teorizações de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (2006), a respeito da junção das “duas metades da vida, a desperta e a sonhadora”,⁶⁴ que constituiriam a duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* na origem da tragédia grega. No âmbito metadiscursivo, tais imagens protagonizadas por Isilda ao chegar a Luanda indicariam a importância que o trabalho de representação ocupa na obra de Lobo Antunes. Seus romances estão repletos de episódios peculiarmente farsescos nos quais se percebe quase invariavelmente uma dramatização do texto narrativo.

esboços de moradias, esboços de jardins, praças ridículas, prédios que se esqueceram de completar, escadas que não conduzem a nada, um duende de gesso num quintal que não há, uma cidade a que chamam Luanda mas não pode ser Luanda porque nunca estive aqui, atores que mascararam de cadáveres, trapos que mascararam de crianças, repuxos de esferovite que mascararam de árvores, cães que mascararam de cães para se tornarem mais cães, ensinados a arrancarem os intestinos postiços dos atores, a atacarem-se uns aos outros simulando fome [...]⁶⁵

⁶² ANTUNES, 1999, p.373.

⁶³ ANTUNES, 1999, p.371.

⁶⁴ NIETZSCHE, 2006, p.39.

⁶⁵ ANTUNES, 1999, p.354.

Quando deixa exposta a arquitetura do texto, o escritor executa como que uma autocrítica do próprio fazer literário e chama a atenção não para os fatos históricos, mas para a linguagem que medeia qualquer compreensão da realidade. É possível ver afinidades entre essa técnica aqui adotada e certos princípios estéticos propostos por dois grandes autores da literatura moderna.

1.4 “Je prétends vous laisser voir l'envers du décor”

A frase anterior foi escrita por André Gide no seu famoso *Journal* em 2 de janeiro de 1933. Neste dia, o autor francês registrou em seu *Diário* uma pequena nota acerca da peça *Édipe*, concluída em 1930, uma moderna releitura da tragédia de Sófocles.⁶⁶ O comentário evidencia suas próprias intenções ao reverter a abordagem patética do tema, que supõe ter sido privilegiada por Sófocles quando escrevera originalmente a tragédia.

Gide começa dizendo que não quer se pôr como rival de Sófocles e pretende somente apresentar uma outra perspectiva do mito de Édipo, não percebida pelo autor grego. Sófocles não teria sabido ver e compreender o que o assunto lhe oferecia, mas ele, Gide, que agora tem a distância temporal a seu favor, pode fazê-lo porque se situa em outra época. Dirigindo-se aos leitores do *Diário*, o escritor francês comenta:

[...] eu pretendo deixar que vejam o avesso do cenário, isso deve prejudicar sua emoção, pois não é ela que me importa e que tento obter: é à inteligência de vocês que me dirijo. Eu me proponho, não a fazê-los tremer ou chorar, mas a fazer vocês refletirem.⁶⁷

⁶⁶ Ver GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1948. p.1150-1151.

⁶⁷ “[...] je prétends vous laisser voir l'envers du décor, cela dût-il nuire à votre émotion, car n'est pas elle qui m'importe et que je cherche à obtenir: c'est à votre intelligence que je m'adresse. Je me propose,

É nossa inteligência que Gide quer atingir e, por isso, não se importa que a capacidade de raciocínio prejudique nossa sensibilidade. Seu objetivo não é nos emocionar, mas fazer com que reflitamos sobre e com a peça. Haveria na releitura moderna da tragédia grega uma reversão de ideologias que Gide justifica pelo predomínio da crítica e da reflexão sobre a dimensão patética do texto.

A expressão “o avesso do cenário” e a exortação do escritor, em seu *Journal*, à inteligência do leitor serviram de argumento ao pequeno ensaio de Sábato Magaldi, por essa razão denominado *O Cenário no Avesso* (1991), texto que coloca lado a lado alguns aspectos da obra dramática do próprio Gide e a de Luigi Pirandello. Magaldi alega que ambos os autores “mostram a atração do abismo, a curiosidade pelo reverso da medalha, a busca do sentido verdadeiro da existência, a procura do autêntico em detrimento do convencional”.⁶⁸

Alguns princípios estéticos concebidos por Pirandello podem relacionar-se com recursos metadiscursivos empregados contemporaneamente por Lobo Antunes. Embora este último não seja dramaturgo, trata-se de comparações no âmbito da arte moderna, validadas pela ruptura dos gêneros. Se Pirandello chegou a dramatizar diálogos narrativos de seus contos, Lobo Antunes dramatiza várias cenas de seus romances.

De acordo com Magaldi, uma inovação que Pirandello trouxe à dramaturgia seria a desconstrução do texto dramático para o público, fazendo da própria peça “uma súmula do fenômeno do teatro”.⁶⁹ Na trilogia conhecida como “teatro dentro do teatro”,⁷⁰

non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir” (GIDE, 1948, p.1151, tradução nossa).

⁶⁸ MAGALDI, 1991, p.7.

⁶⁹ MAGALDI, 1991, p.101.

⁷⁰ Trilogia composta pelas peças *Seis personagens à procura de um autor*, *Cada qual à sua maneira* e *Esta noite improvisamos*, escritas entre 1917 e 1930.

fica exposto, segundo o crítico brasileiro, “o princípio da autonomia da personagem e da obra de arte, que têm vida independentemente de quem as criou”.⁷¹ Personagens que desaparecem e reaparecem na história, ou que gostariam de retirar-se do livro por sua própria vontade, encontram-se espalhadas em alguns romances de Lobo Antunes, embora não especificamente em *O Esplendor de Portugal*, e denotariam radicalizações do princípio pirandélico de autonomia da personagem.

Em um ensaio de 1908 denominado *L'Umorismo*, Luigi Pirandello lança algumas questões teóricas que deveriam ser mais tarde desenvolvidas em suas peças. Um aspecto que aqui queremos levar em conta nessa discussão sobre o avesso é a definição de humorismo proposta pelo escritor italiano. Na segunda parte deste ensaio, onde se dedica a estudar a essência, as características e a substância do humor, Pirandello diferencia o universo do cômico e o universo do humor.⁷²

O riso seria um atributo do cômico e o humor, afastando-se do primeiro, alcançaria dimensões mais profundas. Rimos quando percebemos objetos ou seres que nos parecem canhestros ou desajeitados em uma determinada situação, tendo em conta um modelo mental de como tais objetos ou seres deveriam ser em sua perfeição. Todavia, logo que começamos a pensar sobre o motivo desse contraste, ultrapassamos a reação cômica inicial que nos levou a rir e atingimos a esfera do humor. Na formulação pirandélica, o humorismo consiste no sentimento do contrário provocado por uma especial atividade de reflexão.

Quando se começa a procurar as causas da não-correspondência da percepção de

⁷¹ MAGALDI, 1991, p.90.

⁷² Ver PIRANDELLO, Luigi. “The essence, characteristics, and substance of humor”. In: *On humor*. Trad. Antonio Illiano, Daniel Testa. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1960. p.107-145.

um evento tomado por cômico com a representação exemplar que dele fazíamos, o riso fica obstruído pela atividade reflexiva, a qual seria responsável por perturbar e interromper “o movimento espontâneo que organiza idéias e imagens em uma forma harmoniosa”.⁷³ Devido à intromissão do pensamento reflexivo, o autor italiano alega que as obras consideradas humorísticas têm como característica mais óbvia o fato de serem “desorganizadas, desconectadas e interrompidas por constantes digressões”.⁷⁴ Na concepção de Pirandello, o escritor humorista convive com um mundo de valores afirmativos e negativos que se permutam sem cessar:

Cada sentimento, cada pensamento ou cada impulso que surge no humorista imediatamente divide-se em seu contrário: cada afirmação torna-se uma negação que finalmente acaba por assumir o mesmo valor da afirmação.⁷⁵

Magaldi percebeu que a definição de humor apresentada por Pirandello como “sentimento do contrário produzido pela especial atividade da reflexão”⁷⁶ é bastante parecida com as formulações de Gide sobre o avesso do cenário, pois ambos os autores fazem o elogio da inteligência e da crítica como possibilidade de transcendência do puro registro de emoções na obra de arte.

De nossa parte, sublinhamos que tais concepções estéticas de Gide e de Pirandello poderiam analogamente ilustrar alguns recursos usados por Lobo Antunes. É notável que as proposições elaboradas pelo autor italiano (principalmente sua metáfora do

⁷³ PIRANDELLO, 1960, p.119.

⁷⁴ PIRANDELLO, 1960, p.119.

⁷⁵ “Every feeling, every thought, or every impulse that arises in the humorist immediately splits into its contrary: every affirmative into a negative, which finally ends up assuming the same value as the affirmative” (PIRANDELLO, 1960, p.125, tradução nossa).

⁷⁶ PIRANDELLO, 1960, p.145.

humorista como um homem constantemente desafinado, parecido com um violino e um contrabaixo ao mesmo tempo, “que não se deixa tomar por um sentimento sem perceber subitamente que algo dentro dele zomba de si mesmo, perturba, desconcerta e o escarnece”⁷⁷ tenham semelhanças com o avesso, pelo menos em uma de suas acepções anteriormente mencionadas. Repetimos, a propósito, aquele enunciado algo poético encontrado no terceiro romance de Antunes, *Conhecimento do Inferno*, quando o narrador tinha a impressão de que “o avesso das coisas sobressalta-nos de medo como se do nosso rosto aflito e sério nascesse de súbito a corola imprevista de um sorriso”.⁷⁸

Como dissemos, a dramatização exacerbada dos trechos em que Isilda chega a Luanda funciona como ruptura das fronteiras entre a representação e a realidade. Esta dramatização tem também a função de tentar aniquilar a comoção e a piedade que poderiam sobrevir ao leitor nesse momento em que a protagonista está perto de morrer. O sentido de humor de Isilda, não vamos perder de vista as teorizações de Pirandello, acompanhou-a ao longo de toda a narrativa e não cessa nem no instante de seu fuzilamento.

Na iminência do horror, o gesto humano de derrisão justifica-se “como descarga artística da náusea do absurdo”,⁷⁹ segundo Nietzsche. A narradora repara os militares do governo que vão matá-la e não deixa de zombar deles: “[...] os tropas do Governo de gravatas coloridas, óculos escuros espelhados de armação metálica como se fossem prata [...] suspensórios de ramagens com as calças da farda”.⁸⁰

⁷⁷ “[a man] who cannot give into a feeling without suddenly perceiving something inside him which mocks, disturbs, disconcerts and taunts him” (PIRANDELLO, 1960, p.124, tradução nossa).

⁷⁸ ANTUNES, 2004, p.116.

⁷⁹ NIETZSCHE, 2006, p.56.

⁸⁰ ANTUNES, 1999, p.381.

Protegendo-se do desespero com auto-ironia e sarcasmo, Isilda esforça-se por não parecer fragilizada e vulnerável, aludindo de novo à ceia natalina. Pensa nos filhos e nos recados que daria a eles:

[...] pensei dizer à Clarisse e ao Carlos que tomassem conta do Rui mas tive receio de ser piegas, me comover, julgarem que me iam colocar diante de uma vala e disparar e depois a cal e depois uma camada de lama, estragar-lhes o Natal ao cabo de dezoito anos separados, os meus filhos que viajaram durante não sei quantos dias de Lisboa à Baixa do Cassanje para cear comigo⁸¹

À maneira de Gide, que buscava conciliar a lucidez da inteligência com a vitalidade dos instintos, poderíamos pensar que Lobo Antunes assume uma parecida atitude de rejeição à comoção trágica no término de seu romance. Talvez essa atitude seja mais violentamente provocativa em comparação com a discreta e insinuante ironia habitual em Gide. De qualquer modo, por receio de ser piegas, Isilda encaminha-se ao exercício de uma dissimulação dionisíaca e parece concretizar algumas conjeturas de Pirandello, o qual havia chegado à conclusão que “nós pensamos, agimos e vivemos de acordo com essa fictícia, ainda que sincera, interpretação de nós mesmos”.⁸² Forma de contestação da *hybris*, o avesso vem colocar em suspenso as noções supostamente antagônicas de autenticidade e fingimento dos sentimentos da protagonista, já que não podemos determinar ao certo se Isilda sofre sinceramente ou se sofre com um cinismo meio *blasé*.

⁸¹ ANTUNES, 1999, p.374.

⁸² “[...] we think, act, and live according to this fictitious, and yet sincere, interpretation of ourselves” (PIRANDELLO, 1960, p.132, tradução nossa).

CAPÍTULO II
AS DESORDENS QUE AGORA SE COSTUMAM EM ÁFRICA

2.1 Que farei quando tudo arde

Ao tratar do declínio da elite colonial angolana representada pela família da fazendeira Isilda, o romance *O Esplendor de Portugal* investe de modo polêmico contra uma idéia ontológica e mítica da nação que foi sendo forjada a partir da expansão ultramarina dos séculos XV e XVI. Temos aqui uma visão deprimente da descolonização africana, expressa nos termos de uma ridicularização disfemística que parte do ex-colono em direção à ex-metrópole. A relação entre Portugal e África é caracterizada como um sistema bivalente de mando e submissão em simultâneos estratos: a experiência do português com o colono branco angolano e a experiência deste com o africano nativo. A coexistência de duas éticas e, mais do que isso, o intencional modo como são postas em prática deixa nítida a dimensão de um espelho de duas faces com o qual colônia e metrópole se miram a um só tempo.

A distinção do livro, em comparação aos demais romances de Lobo Antunes, deve-se, entre outros fatores, ao uso do avesso como motivo estrutural e estruturante da narrativa. O avesso serve como eixo de uma série de pólos dialéticos, os quais vão se reduplicando em contínuas inter-referenciações subtextuais que sugerem o constante efeito de inversões e reversões de antípodas. Notemos, primeiramente, que a crítica embutida no enredo está dirigida para a confusão dos papéis do colonizador e do colonizado e para a troca de lugar entre o branco e o negro, os supostos antípodas que, afinal, guardam estreitas semelhanças. Antes, porém, de explicarmos como funciona essa rede de relações dialéticas no romance, recapitulemos brevemente alguns postulados que importantes estudiosos do período medieval fixaram a respeito da rubrica “mundo às avessas”.

No campo da teoria literária, o crítico russo Mikhail Bakhtin é o responsável pela associação do “mundo às avessas” ao estudo da chamada sátira menipéica, e também pela articulação de ambas as coisas à visão de mundo carnavalesca da Idade Média. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), faz uma incursão profunda nas fontes da cultura cômica popular da Idade Média e da Renascença, a fim de explicar o significado subversivo do riso no carnaval, evento folclórico que se opunha à cultura oficial e séria do mundo religioso. As festividades populares parodiavam os atos cerimoniais e aconteciam no ambiente da praça pública, onde o despreendimento dos sentidos se impunha sobre o dogmatismo feudal. Essa visão de mundo, segundo Bakhtin, era marcada por uma lógica original das coisas ao avesso, com trocas constantes entre o alto e o baixo: “A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'”.¹

Outras teorizações deixadas por Mikhail Bakhtin concernentes à cena carnavalesca são encontradas em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997). No intuito de analisar algumas peculiaridades do romance dostoienskiano e de explicar a atribuição das denominações “polifonia” e “dialogismo” à obra de Fiódor Dostoiévski, convoca uma certa tradição de composições satíricas que faria uso de elementos carnavalescos. Definindo o procedimento típico que nelas encontra como “transposição do carnaval para a linguagem da literatura”,² Bakhtin passa a comentar a ocorrência das *mésalliances*, isto é, a coadunação dos contrários, associadas aos rituais de destronamento que se processam nessa tradição literária.

¹ BAKHTIN, 1987, p.10.

² BAKHTIN, 1997, p.122.

Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito típicas do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc) e pela semelhança (sósias-gêmeos). É típico ainda o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeças, utensílios domésticos como armas, etc.³

Bakhtin reconhece como iniciador ou propulsor de um determinado tipo de sátira o filósofo grego Menipo de Gádara. Atribui-se ao erudito romano Marco Terêncio Varro a posterior nomeação do gênero, então denominado menipéia, uma vez que chamou a sua sátira de *saturae menippeae*. Também são citados Sêneca, com a obra *Apolokyntosys Claudii*; Petrônio, com seu *Satiricon*; o pensador grego Luciano de Samosata, um dos maiores críticos da arte e da cultura grega, autor do *Diálogo dos mortos*; além de vários outros autores. Construindo ou reconstruindo a trajetória histórica da sátira menipéia, ou das menipéias, como diz simplesmente, Bakhtin aponta que elas exerceram grande influência nas literaturas cristã antiga e bizantina, e também posteriormente na Idade Média e no Renascimento, tendo chegado até a Idade Moderna.

A sátira menipéia, que teria se desenvolvido no domínio sério-cômico, é considerada um gênero carnavalizado, isto é, ela seria “um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias”.⁴ O domínio a que ela pertence opor-se-ia aos chamados gêneros sérios da Antigüidade Clássica, como a epopéia, a tragédia, a história e a retórica. Quanto às características das menipéias, apresen-

³ BAKHTIN, 1997, p.126.

⁴ BAKHTIN, 1997, p.113.

ta uma lista com catorze particularidades fundamentais desse gênero⁵ e, dentre elas, chamaríamos a atenção para algumas: a comicidade; a liberdade quanto à verossimilhança; a fantasia descomedida; o gosto por ambientes algo subumanos que denotariam perversão ou vulgaridade; o confronto ético de atitudes; a representação de certos estados psicológicos maníacos ou excêntricos, envolvidos em uma atmosfera de sonho ou de loucura; a consciência de uma duplicidade do sujeito; e a presença de contrastes agudos e jogos de oxímoros, uma vez que na menipéia, segundo Bakhtin, predominam passagens e mudanças bruscas, “ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais”.⁶

O longo percurso dos gêneros do domínio sério-cômico estaria relacionado com a evolução do romance europeu moderno, isto é, “o gênero romanescos se assenta em três raízes básicas: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca*”.⁷ Nessa perspectiva, a obra de François Rabelais e a de Dostoiévski poderiam representar, em momentos distintos, dois grandes marcos literários de carnavalização da linguagem.

Não bastassem as contribuições de Mikhail Bakhtin para o estudo das fontes do “mundo às avessas”, temos ainda de mencionar os valiosos esclarecimentos sobre o período medieval deixados por Ernst Robert Curtius em sua *Literatura Européia e Idade Média Latina* (1957). O filólogo e historiador alemão explica que o sistema da retórica antiga era composto por alguns lugares-comuns que orientavam os gêneros eloqüentes da oratória, principalmente os discursos forense e laudatório, e acabaram por tornar-se “clichês de emprego universal na literatura”.⁸ Nos exercícios persuasivos, quando se tra-

⁵ Ver BAKHTIN, 1997, p.114-122.

⁶ BAKHTIN, 1997, p.118.

⁷ BAKHTIN, 1997, p.108.

⁸ CURTIUS, 1957, p.73

tava da argumentação, usavam-se os *topoi*, ou seja, “temas ideológicos apropriados à descrição, a desenvolvimentos e variações”.⁹

Curtius discrimina nove tópicos, ou *topoi*, que se destinariam a colocar o ouvinte ou o leitor dentro de uma disposição de espírito favorável ao assunto que então seria exposto. O “mundo às avessas” é o sétimo na lista dessa tópica minuciosamente descrita por Curtius.¹⁰ Segundo ele, havia um acervo de fórmulas e argumentos conhecidos que permitiria ao receptor reconhecer mais facilmente as proposições de um determinado discurso, ao passo que, para o autor, tais fórmulas funcionariam como “fontes para a marcha do pensamento”.¹¹

Como evidenciou no primeiro capítulo de sua obra, denominado “Literatura Européia”,¹² Curtius achou necessário empreender um estudo sobre o período que então considerava obscuro e mal conhecido da história da literatura ocidental, a saber, aquele que compreendia a literatura latina da alta e da baixa Idade Média. O filólogo defendeu a necessidade de reconstituição da Europa dentro de um panorama histórico unido e totalizante que transcende a idéia de estados nacionais, decomposições em geografias isoladas, estilos de época ou seções temporais autônomas. “A literatura européia é uma 'unidade de sentido', que escapa à vista, quando se subdivide”,¹³ afirmou. A Idade Média, portanto, ocuparia uma posição-chave nessa unidade, uma vez que seria o elo entre a Antigüidade decadente e o mundo ocidental em formação.

⁹ CURTIUS, 1957, p.72

¹⁰ Os tópicos assinalados pelo filólogo são: tópica do discurso de consolação, tópica histórica, modéstia afetada, tópica exordial, tópica da peroração, invocação da natureza, mundo às avessas, o menino e o ancião e a anciã e a menina. Ver CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: INL, 1957. p.82-110.

¹¹ CURTIUS, 1957, p.72.

¹² Ver CURTIUS, 1957, p.3-17.

¹³ CURTIUS, 1957, p.15.

Modesto Carone, em uma resenha a propósito do relançamento de *Literatura Européia e Idade Média Latina* no Brasil,¹⁴ pontua que Curtius procura mostrar, “com um conhecimento de causa esmagador, [...] o entrelaçamento das literaturas medievais num mesmo plano europeu, ou seja, como unidade”. Enfatizando que o filólogo alemão propõe uma redescoberta da Idade Média que não passa pela via romântica do resgate do passado como mal-estar da civilização, Carone rebate as críticas de imprecisa e a-histórica à tópica de Curtius e argumenta que, ao contrário da versão romântica de poeta e poesia, “que destaca no poema apenas o produto espontâneo de experiências elaboradas pelo temperamento individual, o exame dos *topoi* liga o artista literário objetivamente à tradição herdada”. O crítico brasileiro sugere que, quando se trata dos tópicos, não se deveria levar em conta questões convencionalmente ligadas à originalidade e à subjetividade do artista, por não serem adequadas para a arte clássica.

Literatura Européia e Idade Média Latina pode ser lida paradoxalmente como uma obra que reivindicaria um *continuum* histórico e dinâmico dos *topoi* e, ao mesmo tempo, uma certa homogeneidade ou estabilidade em suas formas. Importantes ponderações sobre o conceito de tradição literária, encontradas nas seções “Espírito e forma” e “Continuidade”, presentes no Epílogo do livro,¹⁵ ajudariam a compreender a complexidade de algumas questões que Ernst Curtius detectou em seu próprio método. Uma vez proclamada a condição de constantes literárias dos *topoi*, o autor parece sentir necessidade de definir o que seja “continuidade”, palavra que utilizou largamente ao longo de seus ensaios.

¹⁴ Cf. CARONE, Modesto. *O Mosaico Literário de Curtius*. Folha de São Paulo, 27 de novembro de 1994.

¹⁵ Ver CURTIUS, 1957, p.397-419.

“Continuidade da tradição literária é uma expressão simplificada de um emaranhado estado de coisas. Como toda vida, a tradição é um interminável fenecimento e renovação”.¹⁶ O autor defende a idéia de que a tradição compreende sucessivas aniquilações, interrupções e perdas materiais irreparáveis causadas pela marcha da cultura e do progresso. Já que a continuidade “está submetida à lei de ferro do tempo”,¹⁷ o que se recupera da tradição é sempre uma pequena parte dela. Para o filólogo alemão, “as relações para com a tradição literária movem-se entre dois conceitos ideais”.¹⁸ De um lado, o trabalho de reunir e guardar o patrimônio ou o tesouro (*thesaurus*) da humanidade; de outro, a *tabula rasa*, o exercício de negligência a que se submetem as coisas do passado.

A memória ou a reminiscência, tomada na acepção do mito grego de Mnemósina, a mãe das musas, oscila entre dois movimentos e atua como cansaço ou revigoração da tradição. Se “esquecer é tão necessário quanto recordar”, entende-se que o exame da tradição é feito de modo metonímico, dada a ausência de um todo ideal e perdido, pois muito deve ser esquecido, “quando se deve conservar o essencial”.¹⁹

Ainda que sejam formas gastas, os *topoi* poderiam impregnar-se de um *Zeitgeist* em qualquer momento da história, dotando de um sopro ou alento de novidade velhas estruturas esquecidas. A lição do autor alemão alude a uma dialética entre forma e espírito e sugere que as noções aristotélicas de “letra” e “pneuma” possam adequar-se ao exame da memória. Essas idéias de Curtius possuem afinidades com as opiniões de T. S. Eliot expressas no ensaio *Tradição e Talento Individual* (1989).²⁰

¹⁶ CURTIUS, 1957, p.410.

¹⁷ CURTIUS, 1957, p.412.

¹⁸ CURTIUS, 1957, p.411.

¹⁹ CURTIUS, 1957, p.414.

²⁰ Ver ELIOT, T.S. “Tradição e Talento Individual”. In: *Ensaaios*. Trad. introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.

Segundo o poeta, muito mais que uma herança ou um legado às gerações futuras, a tradição é algo que se conquista por escolha individual, uma vez que o presente pode modificar o passado, bem como o passado orienta o presente. Para tornar-se tradicional, o escritor necessita tanto do sentido “do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos”.²¹

Em suma, do ponto de vista diacrônico, a robusta longevidade dos *topoi* pode legitimar um exame crítico comprometido em estabelecer a origem e a evolução desses tópicos em uma determinada sucessão artística ou genealogia literária. Por outro lado, obras de variadas épocas e de distintos autores podem ser tomadas de modo não hierárquico e sem rigor de ordem cronológica, com um olhar que ignora a verticalidade e o sentido de origem. Esta última abordagem, embora não anule a anterior, permite uma análise comparativista de feição mais moderna pois, ao superar os conceitos de influência e de herança cultural como elementos que se recebem de forma passiva, procura levar em consideração que o autor moderno pode ele mesmo escolher seus precursores, como bem formularia Borges.

Curtius fornece exemplos da literatura medieval capazes de perfazer uma idéia generalizada do que seja o *topos* do “mundo às avessas”, embora destaque muito bem as nuances de sentido em cada caso. Mostra que em trechos das *Carmina Burana*, em éclo-gas de Virgílio, nas poesias de Arnaut Daniel e em telas de Brueghel, entre outros, apa-recem seqüências de *adynata*, isto é, uma série de coisas impossíveis criadas por inver-sões lógicas. O *adynaton* (plural *adynata*, palavra grega que significa coisa impossível) é um tropo ou uma figura de linguagem que, na forma de uma hipérbole ou de um para-

²¹ ELIOT, 1989, p.39.

doxo, descreve um exagero tão grande que ultrapassa os limites da racionalidade e da verossimilhança.

Algumas vezes, percebemos no *adynaton* um certo ressaibo de moralidade, como a lamentação da passagem do tempo, que é sensível nos versos traduzidos das *Carmina Burana* inicialmente mencionados por Curtius: “Outrora o estudo florescia, agora transforma-se em tédio; durante muito tempo valeu o saber, agora vale o brincar”.²²

Os *adynata* de Virgílio, por sua vez, invertem a ordem do mundo e mostram seres e homens desempenhando papéis e funções totalmente absurdas. Uma de suas éclo-gas diz: “Que o lobo fuja espontaneamente das ovelhas, o carvalho produza maçãs dou-radas, a coruja rivalize com o cisne, o pastor Títilo seja Orfeu.”²³ Esse estado de coisas ao contrário, pictoricamente celebrizado na tela *Os Provérbios Holandeses*, de Pieter Brueghel,²⁴ seria de fato muito conhecido na forma corrente de ditos ou sentenças popu-lares, ilustrados comumente por figuras de animais fora de suas atribuições normais:

É o burro que toca alaúde, o boi que dança, o carro adiante dos bois, a lebre intrépida, o leão tímido e casos semelhantes. Muitas dessas locuções, formadas já na Antigüidade, interpretam o caráter gnômico do povo. Em Chrétyen de Troyes (*Cligés*, 3849 e segs.), o cão foge da lebre, o peixe caça o castor, o cordeiro persegue o lobo: *si vont les choses à envers*.²⁵

De acordo com o crítico português Carlos Ceia, o *adynaton* era também “um ar-

²² CURTIUS, 1957, p.99.

²³ CURTIUS, 1957, p.99.

²⁴ Sobre este conhecido painel, cujo resultado é a “imagem de um mundo às avessas”, ver também KAYSER, Wolfgang. “Ampliação do conceito 'grotesco’”. In: *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.29-51. O crítico alemão discorre sobre a importância das figuras demoníacas nos quadros dos pintores flamengos Hieronymus Bosch (c.1450-1516) e Pieter Brueghel (c.1564-1638) para a posterior consagração de uma determinada imagética do grotesco nas artes plásticas e na literatura.

²⁵ CURTIUS, 1957, p.101.

tifício muito frequente nas poesias grega e latina de tema amoroso (provavelmente por influência da *reductio ad impossibile* assinalada na Retórica aristotélica)”.²⁶ Para conseguir representar um estado passional convulsionado, Arnaut Daniel, Dante e Petrarca foram hábeis no manejo de paradoxos e oxímoros. No âmbito da poesia portuguesa quinhentista, ainda antes de Camões, que é evidentemente célebre na poética amorosa do *dolce stil nuovo*, o nome mais ligado a essa tradição é Francisco Sá de Miranda, mais um autor que também poderia figurar na biblioteca pessoal de Lobo Antunes. Pertence ao poeta do século XVI o soneto cuja frase final dá título ao décimo quarto romance de António Lobo Antunes.

Desarrezoado amor, dentro em meu peito,
tem guerra com a razão. Amor, que jaz
já de muitos dias, manda e faz
tudo o que quer, a torto e a direito.

Não espera razões, tudo é despeito,
tudo soberba e força; faz, desfaz,
sem respeito nenhum; e quando em paz
cuidais que sois, então tudo é desfeito.

Doutra parte, a Razão tempos espia,
espia ocasiões de tarde em tarde,
que ajunta o tempo; em fim, vem o seu dia:

Então não tem lugar certo onde aguarde
Amor; trata treições, que nada confia
nem dos seus. Que farei quando tudo arde?²⁷

A carinhosa expressão “muito cá de casa” com a qual o romancista referiu-se ao poeta na dedicatória de *Que farei quando tudo arde?*, de 2001,²⁸ demonstra que aquela

²⁶ <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/adynaton.htm>

²⁷ MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras completas*. 4.ed. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1976. vol. I. p.293.

²⁸ Ver ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde?* 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

conhecida poética do desregramento dos sentidos, típica em Sá de Miranda ou Camões, é bem-vinda em sua literatura. Quem aprecia a obra de Lobo Antunes desde seus livros de estréia reconhece em suas personagens uma espécie de atordoamento meio indefinido, uma sensação de vertigem ou embriaguez, um certo fastio ou lassidão de viver, ou ainda a expansão de uma *hybris* trágica. Conforme vimos no primeiro capítulo, esse prisma de sensações e performances contraditórias pode ser considerado a manifestação mais imediata do avesso em Lobo Antunes. Conseqüentemente, a instauração de uma perspectiva distorcida do mundo, muitas vezes revelado como um prolongamento ou uma reverberação da imagem normal das coisas, estaria relacionada ao modo peculiar de ver e de sentir das personagens antunianas.

Adjetivos como revirado e invertido, verbos como flutuar e boiar, além de locuções adverbiais como às arrecuas, contra a corrente, às avessas, ao contrário são índices da predileção do escritor português pelo *topos* do “mundo às avessas”. A frequência com que aparecem na ficção de Antunes demonstraria seu objetivo de solapar certas noções maniqueístas de racionalidade vs irracionalidade e normalidade vs anormalidade, tornadas legítimas pelas convenções sociais ou por um certo saber científico positivista. A escolha desse léxico especial justificaria ainda a preferência do autor pela sátira, pela paródia ou mesmo pelo domínio poético, gêneros ou estilos literários nos quais se tem mais liberdade para romper a associação imediata entre palavra e coisa e passar do pensamento lógico para o pensamento analógico.

Retomando as postulações teóricas de Curtius, outra significação vislumbrada pelo autor no “mundo às avessas” é que, além de sinalizar o conflito entre gerações e os paradoxos eróticos de um sujeito apaixonado, o *topos* também poderia conter uma ex-

pressão de horror. Citando um poema de Théophile de Viau (1590-1626), Curtius opina que o surrealismo francês teria ali descoberto afinidades. Neste ponto, o filólogo, por sua experiência de leitura e contemporaneidade aos movimentos das vanguardas européias, deixa aberta a possibilidade de uma associação entre as poéticas do barroco e do surrealismo, que lidam igualmente com imagens do insólito e do *nonsense*, não obstante o hiato histórico que as separa.

Contudo, não é só pela experiência de leitura de um crítico que podemos chegar a associações da modernidade com outras épocas. Sabemos que o próprio poeta moderno pode cultivar sua linhagem e determinar seu ingresso em uma tradição, sem perder de vista as demandas do momento em que vive. Assim o fez David Mourão-Ferreira em *Do tempo ao coração* (1966), um livro sofisticado, repleto de alusões helenizantes e de títulos auto-referentes, que explicitam os temas e os recursos técnicos dos próprios poemas, como este a seguir, de que reproduzimos as primeiras estrofes:

ADYNATA

Um rastilho de lepra ao fim da noite branca
Um cancro no pulmão de todas as gavetas
Os ferros da tortura em vez destas varandas
onde brilhava outrora o sorriso da seda

A lua que reluz nas estolas das putas
O sol que dorme a sesta ao colo de um prelado
As navalhas do vento a servir de gazuas
ao “teddy-boy” que vai arrombar o teu quarto

E somem-se na treva as sementes do ópio
E a primavera traz um chicote nas unhas
E a madrugada vem misturar neste copo
uma gota de sangue uma gota de bruma²⁹

²⁹ MOURÃO-FERREIRA, 1966, p.42-43.

Os *adynata* que compõem e compunham o que se convencionou chamar de “mundo às avessas” teriam, por fim, uma curiosa origem esotérica. A hipótese aventada por Curtius é que apareceram pela primeira vez em Arquíloco, o qual teria sido tomado por um “pensamento de que nada mais era impossível, pois Zeus obscurecera o sol”,³⁰ a propósito do eclipse solar de 6 de abril de 648. A conclusão do autor é que a partir da “seriação de *impossibilia* nasce o *topos* do 'mundo às avessas'”.³¹

Todavia, Curtius admite quase imediatamente uma outra origem possível para o desenvolvimento deste *topos*, a qual remonta à Grécia antiga e coincide com a trajetória percorrida por Bakhtin nos estudos sobre a menipéia, como vimos. Esta segunda explicação, de ordem intrinsecamente bibliográfica, seria processada dentro da própria literatura e motivada por um contínuo movimento de paródia entre os textos.

Um milênio e meio antes, já isso acontecera com Aristófanes. Os motivos cômicos têm mais vitalidade do que todos os outros. O “mundo às avessas” impõe-se também aos gregos como paródia da homérica viagem ao Hades (*Nekyia*). Como tal aparece em Luciano (*Menippos*) e, segundo esse modelo, em Rabelais (*Pantagruel*, cap. 30). Essa linha corre paralela à transformação dos *adynata* no “mundo às avessas”.³²

A coincidência das análises de Bakhtin e Curtius sobre a suposta origem do “mundo às avessas” denuncia também que este último esteja ligado preferencialmente aos domínios da sátira e da paródia, embora não haja maior detalhamento, em nenhum dos dois autores, sobre as possíveis diferenças entre esses gêneros.

³⁰ CURTIUS, 1957, p.99.

³¹ CURTIUS, 1957, p.100.

³² CURTIUS, 1957, p.100.

2.2 Na periferia do mundo

Sob a rubrica do “mundo às avessas” abriga-se uma variedade de juízos, crenças e superstições que envolve um lato campo epistemológico do saber medieval que hoje conhecemos apenas como vestígio ou ruína de um passado impossível de recuperar-se. Tudo o que se resgata a respeito do “mundo às avessas” é o próprio regime discursivo da interpretação e do comentário de como esse fenômeno foi, ou poderia ter sido, no passado. As formulações sobre a Idade Média desenvolvidas por Bakhtin e por Curtius são, convém dizê-lo, modernas. Curiosamente, tal como a peculiar simbologia em que parecia estar envolvido, o “mundo às avessas”, designado como *topos* da retórica medieval por Curtius no século XX,³³ só pode ser compreendido como uma metáfora de algo que não podemos saber exatamente o que era em suas origens.

Considerando o inevitável caráter de glosa que permeia nosso alcance do “mundo às avessas”, mencionamos ainda uma interessante possibilidade de acesso a questões pertinentes a esse campo epistemológico elaborada pelo filósofo português José Gil em seu livro *Monstros* (1994). Este estudo nos permite entender o avesso sob a fascinante perspectiva de uma dialética da monstruosidade e da humanidade.

Partindo de especulações sobre a hipótese de um avesso do mundo, o texto de José Gil nos conduz a uma discussão sobre os antípodas. O filósofo refere-se à crença do Ocidente medieval na existência de raças monstruosas que habitariam os confins da Terra, sobretudo a Índia e a África. Alimentada por relatos fabulosos de viajantes euro-

³³ *Literatura Européia e Idade Média Latina* foi publicada em Berna no ano de 1948. No Brasil, a primeira edição da obra, que corresponde à que aqui utilizamos, foi lançada pelo Instituto Nacional do Livro em 1957.

peus, tal crença em seres monstruosos, não bem humanos, não bem animais, teria percorrido, segundo o autor, “múltiplos domínios do pensamento e do conhecimento: teologia, história sagrada, mitologia, geografia, cosmografia”.³⁴

Gil fundamenta sua análise da relação do homem com a monstruosidade perguntando-se até que grau de deformação permaneceríamos ainda homens, ecoando uma questão que inquietara Santo Agostinho a seu tempo. O contexto de uma Europa feudal e teocêntrica em que o religioso proferiu tal indagação motiva o filósofo português a procurar as hesitações e os impasses do bispo de Hipona quanto ao reconhecimento da humanidade das raças orientais. Fixadas pela iconografia medieval em traços demoníacos, essas raças maravilhosas possuíam exóticas características aos olhos europeus.

Perturbada com as anomalias e deformações que encontrava nas figuras dos antípodas, a mentalidade cristã européia teria sido exposta a um perigoso questionamento, inconveniente para a Igreja, sobre a pertença desses seres fabulosos à obra de Deus. Como nota José Gil, a existência de raças maravilhosas seria “uma ameaça à veracidade da palavra bíblica e ao estatuto de realidade do Mundo, tal como fora ensinado aos homens”,³⁵ posto que as diferenças dos antípodas em relação “ao corpo normal, cristão, ocidental onde se aloja a alma humana”,³⁶ não se adequavam aos dogmas da Igreja.

Essa tradição que se acostumou a ver monstros e aberrações na periferia do mundo ainda persistiu, de certa forma, no contato dos europeus com os índios e negros “descobertos” nos séculos XV e XVI na África e nas Américas. Semelhantes indagações foram feitas sobre os habitantes dessas regiões. Seriam monstros? Seriam animais? Teri-

³⁴ GIL, 1994, p.25.

³⁵ GIL, 1994, p.26.

³⁶ GIL, 1994, p.34.

am alma? Também a humanidade dos africanos e ameríndios foi posta em dúvida. A presença da monstrosidade no pensamento simbólico do homem, segundo José Gil, está estreitamente ligada a formas de representação da alteridade. Isto é, facultar a monstrosidade ao domínio da alteridade torna-se um meio de se sentir seguro com sua própria identidade. Logo, nas figuras monstruosas que povoam a mentalidade medieval, “o Ocidente pode extrair o que necessita para se reconhecer a si mesmo, não numa imagem invertida, mas a partir desse avesso que dá estabilidade e sentido a todas as imagens familiares e reconfortantes de si mesmo que ele constrói”.³⁷

A possibilidade da existência das raças fabulosas do Oriente e, por extensão, a própria afirmação de um avesso do mundo preocupariam Santo Agostinho, como mostra Gil, valendo-se de alguns trechos da *Cidade de Deus*.³⁸ A razão da inquietude do religioso dar-se-ia porque “a questão de um avesso do mundo se relaciona com a de uma outra origem dos homens, diferente daquela que os textos sagrados revelam”.³⁹ Mais do que isso, explicita o autor, “as raças fabulosas do Oriente constituem o eixo de três espécies de problemas que se entrecruzam: um determinado conceito de Natureza e do espaço; uma certa ideia do tempo; uma visão do homem, do seu corpo e da sua alma”.⁴⁰

Não conseguindo explicar de onde provinham essas raças extraordinárias e como se estabeleceram em tais regiões periféricas, Santo Agostinho teria sido levado a negar a existência dos antípodas, para não comprometer a autoridade da Bíblia quanto à origem do homem a partir de Adão. Mas o filósofo português nota que “a crença em raças

³⁷ GIL, 1994, p.59.

³⁸ Sobre a leitura que Gil faz da questão dos antípodas na *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, conferir GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994. p.19-38.

³⁹ GIL, 1994, p.36.

⁴⁰ GIL, 1994, p.37.

monstruosas não somente recusava desaparecer como iria florescer até o século XV, integrando-se com perfeição no conjunto das representações religiosas”.⁴¹ Tratava-se, em suma, de um processo de penetração recíproca da cultura profana e da mitologia religiosa na Idade Média. Essa miscigenação do sagrado e do profano nos sistemas simbólicos e folclóricos observada por Gil é confirmada por Mikhail Bakhtin, sobretudo quando o crítico russo diz que o homem medieval levava duas vidas: uma séria e oficial e outra público-carnavalesca.⁴²

Aliás, Bakhtin também fez referência aos relatos de viagem e às lendas de terras maravilhosas que se propagaram na Idade Média. A natureza extraordinária desses lugares e o caráter grotesco dos seres que lá habitavam teriam impulsionado a constituição de “uma verdadeira galeria de imagens do *corpo híbrido*”.⁴³ Bakhtin chama a atenção para a particular percepção e interpretação do cosmos e do espaço geográfico durante a Idade Média: “O espaço terrestre é com efeito construído à imagem do corpo grotesco: só compreende elevações e depressões”.⁴⁴

Guardemos, por um momento, essa idéia topográfica que localiza a monstruosidade nas beiradas e nos limites do globo, naquelas áreas denominadas *terra incognita*. Voltemos agora à leitura do romance de Lobo Antunes suspensa pelas considerações que acabamos de fazer sobre a visão que a Idade Média devotava ao “mundo às avessas”. Dissemos que *O Esplendor de Portugal* caracteriza-se pelo uso do avesso como motivo estrutural e estruturante da narrativa, cuja rede de relações dialéticas veremos a seguir. Observando a genealogia da família de Isilda que passamos a descrever, percebe-

⁴¹ GIL, 1994, p.45.

⁴² Cf. BAKHTIN, 1997, p.129.

⁴³ BAKHTIN, 1987, p.303.

⁴⁴ BAKHTIN, 1987, p.303.

remos como as idéias de degradação, por um lado, e de confluência de antípodas, por outro, estão configuradas nas inter-relações do enredo do romance.

É Isilda quem comanda os negócios da fazenda, a propriedade herdada de seus pais, até ser desalojada da Baixa do Cassanje pelos guerrilheiros. Seu marido, Amadeu, é caracterizado como um alcoólatra, “uma garrafa de uísque e um pijama com alguns ossos dentro”,⁴⁵ que se entrega à bebida depois de ter engravidado uma negra no local em que trabalhava. Os três filhos têm também, cada um a seu modo, uma função importante no avesso que toma conta da ordem familiar.

Carlos, o mulato bastardo, é filho de Amadeu com a mencionada empregada negra e foi trazido para a fazenda depois que Isilda comprou o bebê da mãe biológica. Educado como um filho postiço e legítimo ao mesmo tempo, Carlos sente-se constrangedoramente rejeitado do convívio social da família. Consciente de sua condição de estranho dentro da casa, não se deixa, contudo, ser tratado como inferior, comportando-se de modo agressivo ou alheio.

[...] a 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 me foram buscar, a Clarisse baixinho, sem raiva, quase sem dó

_ Sentes-te vingado dos brancos por bateres numa branca julgas que ficas igual aos brancos por me bateres?⁴⁶

O epiléptico Rui é um adulto criança que se diverte matando pombos e assistin-

⁴⁵ ANTUNES, 1999, p.82.

⁴⁶ ANTUNES, 1999, p.72-73.

do a *Tom & Jerry*. “Comunicado como um hipocorístico ao contrário”,⁴⁷ segundo Seixo, Rui gosta de ser mimado por ser doente. No papel de “bobo” da casa, ele observa e entende tudo o que se passa ao seu redor, desde os encontros da mãe com o amante até o aborto da irmã, logo não deve ser tão ingênuo quanto parece. Bakhtin já advertiu, em outro contexto, sobre a ambivalência da loucura na lógica do carnaval. “Aquele que a [loucura] possui, o bufão ou o tolo, é o rei do mundo às avessas”.⁴⁸ Antes de ser internado em um asilo, na Damaia, Rui vive no apartamento do irmão, na Ajuda:

[...] o Carlos que durante três anos me arrastou de hospital em hospital e os médicos devolvendo radiografias, exames e cartas num piparote aborrecido
_ Se fosse a si mandava-o de volta à África onde é tudo mais ou menos epiléptico a fazer asneiras no sertão para distrair os pretos e a furar-lhes os olhos e as tripas que ninguém se incomoda
o Carlos preocupado que eu abrisse o gás, me esquecesse de uma torneira a correr e inundasse o prédio, lançasse os móveis e as carantonhas de Lunda janela fora [...]⁴⁹

Clarisse, por sua vez, mostra-se fútil e lasciva nos relacionamentos com os homens e acaba por viver às custas de um político rico que lhe paga as contas do apartamento em que mora, no Estoril. É a filha preferida do pai, finge ser uma mulher feliz e independente, mas não consegue fazer corresponder sua liberdade sexual a sua emancipação individual. Está sozinha e deprimida na noite de natal.

Às vezes à noite é difícil: sento-me no sofá, levanto-me, torno a sentar-me, falta-me qualquer coisa indefinida, apetece-me que telefonem, me dêem atenção, conversem comigo, apanho uma revista da mesa, leio na penúltima página o horóscopo de há cinco semanas, saúde cuidado com o fígado, amor

⁴⁷ SEIXO, 2002, p.339.

⁴⁸ BAKHTIN, 1987, p.374.

⁴⁹ ANTUNES, 1999, p.190.

possibilidade de um reencontro inesperado, dinheiro não enjeite a proposta de negócio de uma pessoa amiga, número vinte e seis, cor violeta, uma segunda revista com a moda primavera-verão onde me recomendam tons quentes que façam explodir a minha sensualidade, [...] ligo a televisão, um filme bíblico, gente de sandálias que acredita em Deus, desligo-a, os virtuosos das sandálias reduzem-se a um pontinho de luz, não encontro nenhum disco que me agrade porque nenhum disco me agrada, torno a levantar-me, penso no que aconteceria se tomasse todos os comprimidos de dormir [...]⁵⁰

Os filhos emigrados para Lisboa afastam-se uns dos outros e representam a última geração de uma tragédia familiar marcada, desde os avós, pelo estigma da degeneração. A trajetória estéril e improdutiva de suas vidas interrompe a preservação de uma genealogia em franca decadência. Não é apenas a morte de Isilda em Luanda que esvaízia de sentido a ordem familiar, mas também a incapacidade dos filhos, em sua errância, de constituírem por si mesmos um lar. Mesmo que Carlos tenha convidado os irmãos para passarem o natal em seu apartamento, depois de anos sem vê-los, tal reencontro não se dará e será frustrada a possibilidade de um futuro que os reúna fraternalmente e apague as mágoas do passado.

Uma sensação de degeneração, próxima do peso de uma maldição e de uma vergonha, percorre com muita insistência a família de Isilda. A loucura de Rui, a mestiçagem de Carlos, a promiscuidade de Clarisse e de sua mãe, o vício ao álcool de Amadeu denunciam, para o senso comum, traços comportamentais marcados pelas noções negativas da selvageria, da doença, da primitividade, da bestialidade, do instinto sexual degradado ou da imbecilidade. As personagens que representam a decadente elite colonial angolana em *O Esplendor de Portugal* têm, todas elas, atributos que as rebaixam umas aos olhos das outras, formando um sistema de desforras pessoais, onde cada uma tenta

⁵⁰ ANTUNES, 1999, p.328.

vingar-se de um mal cujo nome ninguém sabe.

Repetimos que a idéia de degeneração é de fundamental importância no livro, mas ela deve ser tomada de modo radicalmente diferente daquele consagrado pelo determinismo positivista do final do século XIX. Neste contexto, a detecção da anormalidade pelo poder hegemônico da ciência significava um desvio reprovável ou indesejável de um certo paradigma de normalidade a que forçosamente deveriam corresponder os comportamentos humanos. Vemos nos quatro narradores, Isilda e os filhos, além das demais personagens secundárias da narrativa, uma grande complexidade emotiva e crítica que os afasta de qualquer tipo de expressão estereotipada ou caricatural. Levar até as últimas consequências a indagação do que seja a norma, variando os pontos de vista e exibindo diferentes julgamentos sobre a mesma conduta humana em meios ou circunstâncias distintas, é uma das principais ousadias do livro.

Isilda é o centro de uma família que vem se deteriorando há três gerações. O casamento de seus pais, dona Eunice e Eduardo, é uma união de dois caracteres distintos. Dona Eunice é boa esposa, virtuosa e beata. Renega os netos, aos quais se refere como “um mestiço, um epilético, uma prostituta”⁵¹ e critica o modo como seu marido educava a filha: “o Eduardo que educava a Isilda como uma selvagem, quantas vezes o tentei impedir, o preveni que se não admirasse com aquilo em que a filha se tornaria mais tarde”.⁵² Dona Eunice faz tricô e tem um oratório em casa. Seu discurso soa como a perfeita legitimação do colonialismo, principalmente no que diz respeito à inferioridade dos negros. Citemos, pela voz de Rui, a opinião da avó sobre os africanos:

⁵¹ ANTUNES, 1999, p.219.

⁵² ANTUNES, 1999, p.249.

*a minha avó para quem os africanos eram não uma raça diferente mas uma espécie zoológica distinta capazes até certo ponto de imitar as pessoas e todavia sem nada meu Deus que os aparentasse a nós, basta ver do que se alimentam que até baratas engolem, basta ver como andam, reparar como transportam os filhotes, iguaizinhos aos mandris*⁵³

O pai de Isilda, Eduardo, é um tanto negligente no trato familiar. Perdulário, apaixonou-se por uma francesa, dorme em um quarto isolado na casa e tem amantes em Luanda. Dedicou-se com mais atenção às palavras cruzadas que à mulher. Prevendo o desastre do país que, segundo ele, “não será no meu tempo que não tenho tempo”, mas orgulhoso e apegado à terra, Eduardo dizia à filha: “não consintas em partir, não saias de Angola, faz sair os teus filhos mas não saias de Angola, sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola”.⁵⁴ A fala do pai carrega um tom oracular no romance e a própria atuação de Eduardo como um *outsider* nas obrigações domésticas é capaz de indicar a grandeza desta profecia. Afinal, seu trágico vaticínio, repetido exaustivamente por Isilda, resume a idéia de mando e submissão de que o livro faz apologia:

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 escravos⁵⁵

⁵³ ANTUNES, 1999, p.145.

⁵⁴ ANTUNES, 1999, p.245.

⁵⁵ ANTUNES, 1999, p.243.

Isilda é fruto de um casamento malsucedido. Conforme crê dona Eunice, sua filha teria herdado os traços dissolutos de Eduardo e os três netos teriam preferido o sangue do marido e do genro. Com relação a sua vida conjugal, a fazendeira sente desdém por Amadeu, o marido cabisbaixo que se esconde da vergonha do filho bastardo punindo-se com o uísque, e tem de fazer ela as vezes de dirigente da casa, papel tradicionalmente ocupado pelo homem. O amante de Isilda, o comandante da polícia local, conhecido pela arrogância de mandar matar e prender quem quiser, entra na fazenda com maneiras impudentes e sob a vista de todos.

o riso na entrada sem se incomodar comigo, a chibata contra a própria anca, [...] a voz, escutava-o bater palmas, ordenar aos meus filhos sabendo que eu percebia e divertindo-se com a idéia de eu perceber

_ Brincar para o jardim meninos que tenho um assunto importante a resolver com esta senhora [...]

mais risos mais graças mais anedotas, o ruído das botas na tijoleira, o ruído da chave, ruídos como cochichos, segredos, a secretária na parede, eu a tirar a garrafa da mesa-de-cabeceira [...]

de modo que há ocasiões nas quais julgo ser uma pena o uísque matar sem ensurdecer um homem, o enfermeiro garante que o álcool destrói o fígado as artérias o estômago o esôfago os nervos as pernas a memória e no entanto [...]

todas as segundas e quintas [...]

a minha mulher e o [...]

a ajudar-me a despejar o uísque no copo sem entornar, a limpar-me, a deitar mais uísque, a limpar-me de novo, a aplicar-me palmadinhas na bochecha, a comentar para a Isilda piscando-lhe o olho e endireitando-me o pijama

_ Tem aqui um marido e peras dona Isilda⁵⁶

Portanto, é em direção a Isilda que confluem os antípodas da família: o amante prepotente representa o inverso paródico do marido calado e inútil, tal como a mãe católica e virtuosa era inversamente oposta ao pai perdulário e sensual. Por estar entre afetos

⁵⁶ ANTUNES, 1999, p.236.

e razões contrárias, ocupando a dupla posição de vítima e opressora ao mesmo tempo, ela acumula todas as incoerências de “uma raça detestável e híbrida”,⁵⁷ formada por brancos menosprezados em Lisboa que não passam de algo intermediário entre o europeu e o africano.

Na sua errância pelo país destruído pela guerra, acompanhada da ex-empregada, Isilda deseja em vão um lugar “onde pudesse ser branca, a Maria da Boa Morte pudesse ser preta, o mundo redescobrisse a sua ordem antiga”.⁵⁸ Destituída da condição de fazendeira branca e convertida ao papel de negra, Isilda mantém com Maria da Boa Morte uma curiosa relação de rivalidade e proximidade. Criadas juntas na infância, quase como irmãs, as duas haviam perdido a intimidade para se tornarem afinal patroa e empregada. A chegada da guerra diminui a disparidade entre elas, ou melhor, deixa-as até certo ponto iguais, mas acirra o ciúme recalcado de Isilda por Maria da Boa Morte, de quem Carlos parece gostar como se fosse sua mãe legítima.

A ruína e a desagregação da família de Isilda correspondem à ruína e à desagregação do próprio regime colonial que a tornou possível, de tal modo que as oposições paródicas, muito bem conduzidas pelo autor na configuração das personagens, criam uma duplicação da *mésalliance*, encontrada a princípio na genealogia familiar, para a própria tônica do livro, que é a *mésalliance* do colonizador e do colonizado. Se o colonizador é supostamente aquele que manda e o colonizado é supostamente aquele que obedece, *O Esplendor de Portugal* neutraliza essas forças historicamente antagônicas.

A incapacidade de compreensão da tragédia que destrói as vidas de Isilda e de seus filhos não se esclarece a não ser por uma sombra de fatalismo, firmada em um co-

⁵⁷ ANTUNES, 1999, p.244.

⁵⁸ ANTUNES, 1999, p.250.

nhecimento meio intuitivo ou supersticioso das coisas, já que Lobo Antunes é um escritor pouco dado a explicações lógicas, mas sempre atento à oscilação dos contrários e ao efeito estético da frase:

*porque não entendemos Angola mesmo tendo nascido em Angola, não a terra, a variedade de cheiros, a alternância de cacimbo e de chuva, de submissão e fúria, de preguiça e violência, Angola, este presente sem passado e sem futuro em que o passado e o futuro se incluem desprovidos de qualquer relação com as horas, os dias, os anos, a medida aleatória dos calendários, quando o único calendário é a chegada e a partida dos gansos selvagens e a permanência das águias crucificadas nas nuvens*⁵⁹

Não há tampouco coerência na orientação que Eduardo dá a Isilda, que se resume em atribuir a culpa da tragédia à impotência divina pois, segundo ele, “o nosso mal [...] foi termos nascido na velhice de Deus”.⁶⁰ Dona Eunice, por sua vez, temia a catástrofe porque pedira a um adivinho para ler seu futuro nas folhas do chá. O homem fez-lhe uma advertência: não casar-se e não viver no norte, no local onde se situaria a propriedade da família. Possivelmente arrependida de não ter seguido o conselho do adivinho, Eunice pedia em vão ao marido que mandasse a filha à Europa, para que não sucedesse a Isilda o mesmo que lhe sucedeu: viver confinada na Baixa do Cassanje, a sede da fazenda, e realizar um casamento infeliz.

É importante verificar que, ao longo do livro, há várias menções a uma trama complexa de atitudes e situações que mostram ou o deslocamento do branco na colônia africana, fora de suas atribuições e de seu *status* social de origem, ou o deslocamento do negro em contato com a cultura branca. São verdadeiros *adynata* com os quais o autor

⁵⁹ ANTUNES, 1999, p.251.

⁶⁰ ANTUNES, 1999, p.252.

ironiza uma série de procedimentos que indicam, por exemplo, a inapropriação de traços europeus à paisagem africana.

No território colonial, parece exótica a persistência de um decalque metropolitano, quando estereótipos do povo português, relativos a costumes provincianos, rurais ou tacanhos, podem ser reconhecidos através de certos símbolos que vão do vestuário à religiosidade. Assim é a descrição dos parentes de Lena, mulher de Carlos, ridiculamente encapotados no calor da África, “aos tremeliques de paludismo [...] vestidos de negro como se continuassem no Minho”.⁶¹ Assim também é o percurso do comandante da polícia, amante de Isilda, cujo orgulho esconde a simplicidade de “uma mala de emigrante pobre como os colonos de Cela, de chapéu e colete, que aravam na África como se continuassem no Minho, perplexos com a inexistência de estações”.⁶²

O desejo de mobilidade social, às vezes impossível na metrópole, orienta o enriquecimento de aventureiros, em sua maioria, vindos paupérrimos de Portugal, homens “que na Europa seriam lojistas ou serventes e na África cavalos, criados, mobília inglesa, automóveis alemães, jantares com o governador, férias em Durban, os bolos de noiva das filhas trazidos do Negaje, serviços de louça chinesa”.⁶³ E, por fim, os empregados que trabalham na fazenda de Isilda, Fernando e Damião, que “serviam à mesa de casaco branco com botões dourados”,⁶⁴ afetando maneiras polidas e civilizadas à frente das visitas reforçam, por seu lado, uma aculturação do africano aos hábitos europeus.

Todos esses deslocamentos irônicos, por assim dizer, caminham na única direção de uma relativização dos adjetivos “branco” e “preto”, entendidos em suas implicações

⁶¹ ANTUNES, 1999, p. 11.

⁶² ANTUNES, 1999, p.300.

⁶³ ANTUNES, 1999, p. 261.

⁶⁴ ANTUNES, 1999, p.25.

étnicas e de *status* social. No vocabulário disfêmico do livro, forçosamente carregado de valores afetivos, declarações como “acabamos por gostar da África na paixão do doente pela doença que o esquarteja ou do mendigo pelo asilo que o humilha, acabamos por gostar de ser os pretos dos outros e possuir pretos que sejam os pretos de nós”⁶⁵ corroboram a ambivalência de mandar e submeter(-se) nas três esferas da *praxis* entre colônia e metrópole que já mencionamos: a experiência do português, o branco de Lisboa, com o colono angolano e a experiência deste com o africano nativo. Essa ambivalência fica clara no conselho de Eduardo que Isilda rememora e atualiza em sua própria voz:

*os brancos de Lisboa têm razão em troçar-nos, em olharem-nos como
olham os pretos com a mesma indiferença ou o mesmo horror
explicava o meu pai
já que vivemos numa espécie de caricatura da vida deles em casas que
lhes macaqueiam as casas como por vergonha dos pobres os menos pobres dos
pobres imitam os ricos não logrando senão assemelharem-se entre si sem se
aproximarem do que queriam tornar-se*⁶⁶

Apreciada desse modo, a relação entre colonizado e colonizador, decorrente da reavaliação pós-colonialista dos conceitos binários de branco e negro, põe em evidência a precariedade de qualquer tentativa de definição do que seja ser branco ou ser negro, trazendo, por consequência, não a ingenuidade da convivência pacífica dos contrários, mas as contrapartidas perversas de um compósito social visto pelo ceticismo de uma dialética negativa.

Tudo está fora do lugar em *O Esplendor de Portugal*. O que varia é a perspectiva em que se situam os deslocamentos e as inconveniências das personagens. A cena na

⁶⁵ ANTUNES, 1999, p.244.

⁶⁶ ANTUNES, 1999, p.246.

qual Amadeu, o noivo a quem Isilda vai apresentar aos pais, aparece bêbado na Baixa do Cassanje e escandaliza os futuros sogros privilegia um aspecto eminentemente cômico da inconveniência da personagem.⁶⁷ Isso não quer dizer, entretanto, que sua atuação, nem a do restante das personagens, limite-se à comicidade e se expresse pelo registro cômico, ainda que no prisma de sensações e performances que envolve a idéia de avesso em Lobo Antunes seja relevante um gosto pelo ridículo e por situações bisonhas e engraçadas. Apoiando-nos nas formulações de Pirandello anteriormente registradas, verificamos que talvez seja mais esclarecedor atribuir à obra de Antunes não apenas a caracterização de cômica, e sim de humorística, pela sua inegável densidade crítica.

O romance não se atém ao sentido jocoso e lúdico daquela lógica da carnavalização reconhecida por Bakhtin, sobretudo porque a festa do carnaval está imbuída do conagraçamento positivo e benfazejo do “autêntico humanismo” em que originalmente ela nasceu.⁶⁸ Ora, o questionamento do sujeito no mundo pós-moderno e a crítica à nação, evidentes em *O Esplendor de Portugal*, são desconhecidos no contexto histórico em que se situa a obra de François Rabelais, estudada por Bakhtin. E o avesso do mundo a que Isilda se refere está impregnado dos valores de estranheza, negatividade, crueldade ou fracasso. Pouquíssimas são as cenas de ternura na casa da Baixa do Cassanje, e os momentos de alegria talvez estejam apenas nas brincadeiras de infância de que Clarisse se lembra, não sem alguma melancolia:

[...] atravessávamos os dois o terraço em um só pé, o último a chegar ao vaso
era maricas, o Carlos danado
_ Assim não vale o pai deixou-te ganhar

⁶⁷ Cf. ANTUNES, 1999, p.53-54.

⁶⁸ Cf. BAKHTIN, 1987, p.9.

a minha mãe piscando o olho ao Carlos a mandá-lo calar que eu bem a via

_ Não deixou nada que tolice

o meu pai a pegar-me ao colo pulando ambos contra o Carlos que ainda por cima fez várias vezes trapaça sem que a minha mãe, que era o árbitro, o mandasse regressar ao princípio, o meu pai parou de repente, o Carlos alcançou o vaso antes de nós e apeteceu-me dar-lhe uma sova [...] o meu pai agarrou-me a cintura no trilho, pousou-me devagar no chão, ou lhe digo

_ Trapaceiro

ou peço-lhe que me levante outra vez

_ Levante-me outra vez

flutuar num rodopio de pássaros e árvores ao contrário, uma reviravolta, uma vertigem, um pânico feliz

_ Vou cair

como se fosse morrer e não morria que o meu pai segurava-me antes de me magoar na terra, lembro-me do cheiro dele, das mãos dele, da unha aleijada do polegar que não metia impressão, era engraçado sentir o alinho com o dedo, nunca mais atravessamos o terraço em um só pé, a minha mãe tomando o partido de quem vinha atrasado

_ Depressa, depressa⁶⁹

De qualquer modo, Bakhtin percebeu uma mudança de sentido na cosmovisão carnavalesco-popular após seu auge no Renascimento, com o aporte de elementos lúgubres, melancólicos e niilistas a partir do Romantismo. Depois de um determinado tempo, a carnavalesco-popular teria cessado de ter como fonte imediata o carnaval popular de rua para adquirir como novo impulso os próprios textos já carnavalescos. Ela teria se transformado, no final das contas, apenas em uma tradição literária, melhor entendida como um gênero.⁷⁰

⁶⁹ ANTUNES, 1999, p.359-360.

⁷⁰ Cf. BAKHTIN, 1997, p.131.

CAPÍTULO III
OS MIL CAULES DO SILÊNCIO

3.1 Deslocamentos e postos vicários

Há nações para as quais a epopéia é ao mesmo tempo o epitáfio, dissera Antero de Quental em referência ao tricentenário de Camões.¹ O livro de Lobo Antunes aqui analisado acrescenta sua nota particular a uma longa tradição de depreciar o país e de lamentar suas derrotas. O radiante título *O Esplendor de Portugal* alude ironicamente aos tempos áureos da nação, já que é extraído do hino nacional, que serve como maliciosa epígrafe do romance. Lembrança das glórias do país e das conquistas ultramarinas do passado, o esplendor de Portugal, lido exclusivamente como antífrase, soa perturbador quando se percebe que o enredo do livro fala justamente de derrotas, do fim do império colonial e da presença intervencionista dos estrangeiros na África. A princípio, o épico título estampado na capa do romance parece opor-se ao tratamento que a narrativa reserva à imagem da nação, destituindo esta última do sentido imaginado de um Império colonial uno e indivisível, ou do mítico V Império.²

O procedimento de deslocar textos de um regime discursivo para outro ideologicamente distinto do primeiro, de acordo com analistas da obra de Mikhail Bakhtin, faz parte do movimento da paródia que, de certa forma, confunde-se com a própria lógica do carnaval. A teoria bakhtiniana, a que recorreremos no capítulo anterior, teve bastante repercussão na crítica literária moderna, embora impregnada de alguma complexidade, devido ao vocabulário idiossincrático de Bakhtin e às dificuldades da adaptação de seus

¹ Ver QUENTAL, Antero de. “No tricentenário de Camões”. In: *Prosas*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1923-31. vol. II. p.309.

² O V Império é uma entidade mítico-literária cultivada por vários autores, do padre António Vieira a Fernando Pessoa. Misturada com certas profecias sebastianistas, esta ideologia messiânica diz respeito ao destino de Portugal como continuador dos quatro grandes impérios da Antiguidade.

conceitos ao mundo ocidental.³

No capítulo “O Plurilingüismo no romance europeu”, de *Questões de Literatura e de Estética* (1990),⁴ encontram-se algumas formulações a respeito da importância da paródia e do dialogismo em romances humorísticos da literatura européia, como os de Sterne, Jean Paul, Cervantes, Grimmelshausen e Rabelais. Aqui se acham também as indicações do que Bakhtin chama de “palavra bivocal”, bem como as implicações deste fenômeno na dialogia interna do romance.

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens.⁵

³ Emir Rodríguez Monegal, no artigo “Carnaval/Antropofagia/Parodia”, refere-se a alterações e inovações que a tradução francesa *La poétique de Dostoïevski*, de 1970, sofreu em relação à edição russa, e menciona a sugestão de Kristeva, em *Le texte du roman*, de 1974, sobre o emprego de “intertextualité” no lugar dos termos originais “dialogismo” e “polifonia”. Apesar dos problemas de adaptação de Bakhtin ao mundo ocidental, derivados, segundo o ensaísta uruguaio, “do esforço de inserir seus pontos de vista, tão originais, no contexto de uma crítica contemporânea do romance”, conceitos bakhtinianos tornaram-se relevantes para a crítica literária latino-americana. Em nosso continente, Bakhtin teria sido usado “para explorar novas possibilidades de compreensão de períodos 'difíceis' da nossa literatura, como o barroco colonial, ou para analisar novas formas de narrativa que se abrigam sob o título de 'neobarroco’”. Ver RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Carnaval/Antropofagia/Parodia*. *Revista Iberoamericana*. v. 45, n.108-109, p.401-412, jul-dez. 1979.

⁴ Ver BAKHTIN, Mikhail. “O Plurilingüismo no romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. 2.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990. p.107-133.

⁵ BAKHTIN, 1990, p.128.

Observando cuidadosamente a enunciação dessas proposições, percebemos que Bakhtin tenta explicar a definição dos conceitos que cria quase invariavelmente lançando mão de outras conceitualizações também novas. O leitor corre o risco de ficar enredado pela constante aposição de frases ou expressões que parecem, às vezes, pouco esclarecedoras, por mais que sejam os apostos usados para se conseguir dar uma explicação. É como se houvesse uma relação tácita entre os conceitos de “dialogia”, “bivocalidade” e “plurilingüismo”, que se apóiam uns nos outros para a composição da teoria do romance bakhtiniana, reenviando-se de modo contínuo e circular.

Assumindo que a obra antuniana faz uso de técnicas polifônicas, Alzira Seixo refere-se ao que chama de fenômeno de conflitualidade dramática das personagens, uma vez que “os livros de António Lobo Antunes podem ser entendidos como um verdadeiro teatro agónico de discursos, que procede [...] de acordo com a concepção bakhtiniana do romance enquanto forma dialógica”.⁶ Verificadas não somente na multiplicidade de vozes ou de narradores, mas também na introdução de outros textos em sua prosa, tais técnicas polifônicas nos levam a discutir o estatuto de paródia em *O Esplendor de Portugal*, considerando o ato enunciativo integral que caracterizaria dito estatuto, da maneira como o formula Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Parody* (1985).

Citações, glosas e alusões torcidas ou literais a autores e obras da literatura canônica ou da cultura de massa foram bastante frequentes nos primeiros livros de Antunes. Grande leitor da tradição literária, o escritor não tem mostrado, com tanta intensidade, em seus romances mais recentes, diálogos com obras alheias. Os intertextos passaram a ficar cada vez mais diluídos, as citações, mais escassas e pontuais, ainda que não tenha

⁶ SEIXO, 2002, p.417.

perdido o gosto por títulos e epígrafes alusivas.

Autor de livros notavelmente muito longos, Lobo Antunes manifesta, sobretudo, um singular prazer em repetir exaustivamente trechos ou falas de personagens que, transformados em refrãos, visam a atualizar o que já foi dito, cansando o leitor com memoráveis espirais de frases. No balanço de idas e vindas que mantém a cantilena de *O Esplendor de Portugal*, certos símbolos sempre retornam à superfície. O principal deles é a roupa de Isilda, o amálgama grotesco do vestido branco e do pano do Congo.

[...] a minha mãe na cadeira de balanço, guardando o tricô no cesto, contente de me tocar na roupa, não uma saia nem uma blusa, um pano do Congo que pertencera ao Damião atado nos rins como as lavadeiras faziam, a minha mãe orgulhosa de mim

— Que bem te fica esse vestido filha
experimentando o tecido num vagar contente, eu por instantes nova e bonita caminhando pelo braço do meu pai, ao som da música, nas lajes da cozinha como nas arcadas do Ferroviário, admirada por oficiais fardados e homens de casaca [...]⁷

A repetição é uma das mais expressivas e deliberadas características da literatura de Lobo Antunes. O ato de repetir, ou voltar para o mesmo ponto, que é o fundamento mnemônico do verso, faz-se necessário, ou até ironicamente desejado, quando a linguagem se desprende do abrigo de uma linearidade e foge de qualquer início ou fim. Ligados pela mesma raiz etimológica, o verso e o avesso significam a própria ordem do discurso antuniano. Logo, é exatamente pelo seu caráter de retorno que o avesso pôde se transformar em uma chave estilística do universo ficcional de Lobo Antunes.

Toda a força crítica de *O Esplendor de Portugal* está construída sobre a retoma-

⁷ ANTUNES, 1999, p.103.

da de temas e recursos narrativos já bastante conhecidos na tradição literária. Neste romance, a reincidência do avesso, seja através de recorrências lexicais, reiteraões ou paralelismos, adquire uma extrema sofisticação. *O Esplendor* não é somente um livro feito de ecos de outras obras; é, sobretudo, um livro cuja distinção criativa alimenta-se do circunlóquio metódico e abissal do motivo do avesso, que penetra todo o enunciado e a enunciação da narrativa.

Alzira Seixo sugere uma “proposta de leitura irônica” para a instância titular do romance de que nos ocupamos, observando ainda que o ufanismo da letra do hino nacional citado na epígrafe corresponderia “à negrura e anulação da terra africana, que avulta na grandeza aniquilada pelo militarismo heróico que o salazarismo implantou”.⁸ A crítica literária nega o registro de paródia em *O Esplendor* e o lê como uma elegia do colonizador ou, em suas próprias palavras, como um “treno da experiência do colonizador”.⁹ Não deixa de ser correto que o livro possa ser tomado como um lamento do colonizador, mas poderíamos indagar até que ponto a tragicidade que o fim da experiência colonial significou, no sentido da morte e da violência que a guerra trouxe, inviabilizaria a possibilidade de expressão paródica no romance, em termos semânticos, formais ou pragmáticos. Deve a hilaridade (entendida como fenômeno de recepção do leitor e/ou intenção do autor) ser necessariamente a condição fundamental para a caracterização de uma obra paródica?

A definição canônica da paródia, tomada como gênero literário, assenta na comichidade de uma obra derivada de outra considerada séria. No *Dicionário de Termos Literários* (1985), Massaud Moisés designa por paródia “toda composição literária que imi-

⁸ SEIXO, 2002, p.320.

⁹ SEIXO, 2002, p.324-325.

ta, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria”.¹⁰ No entanto, uma análise que põe em questão esta quase consensual e pedagógica definição do gênero é feita por Linda Hutcheon no já citado *A Theory of Parody*.

A atestação de uma consonância entre paródia e modernidade parece motivar não apenas o livro a que acabamos de nos referir, mas também *Paródia, Paráfrase & Cia* (2004), de Affonso Romano de Sant'Anna. Para o crítico brasileiro, embora a paródia não seja uma invenção recente, “é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas”.¹¹ O interesse pela paródia poderia ser compreendido como um sintoma e uma ferramenta crítica da episteme moderna, como sugere Linda Hutcheon, ao expandir para todo o século XX a conhecida postulação de Jean-François Lyotard sobre a condição pós-moderna. A teórica canadense alega que a ubiqüidade da metaficção na contemporaneidade tem acarretado a quase inevitável presença de algum tipo de discurso interno sobre os próprios princípios de validade da arte. Por isso, as formas de metalinguagem, incluindo a paródia, poderiam relacionar-se a um estado de incredulidade em relação às grandes narrativas, segundo a expressão de Lyotard.

Sant'anna faz uma reformulação dos estudos sobre a paródia e a estilização, herdados do formalismo russo, retomando dois outros conceitos: paráfrase e apropriação. Seu modelo interpretativo propõe que a paráfrase e a estilização sejam tomadas no eixo das similaridades, porque “a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável”.¹² No eixo contrário, onde se marcam as diferenças, está a pa-

¹⁰ MOISÉS, 1985, p.388.

¹¹ SANT'ANNA, 2004, p.7.

¹² SANT'ANNA, 2004, p.48.

ródia, uma inversão do significado do texto original, a qual teria ainda “o seu exemplo máximo na apropriação”.¹³ O crítico brasileiro desenvolve, distintamente do raciocínio que observa em Tynianov e Bakhtin,¹⁴ um sistema mais amplo que passa a congregar os quatro conceitos, aplicando-os em seguida à análise de poemas de Oswald de Andrade, Jorge de Lima e Manuel Bandeira.

Quanto à etimologia e à consagração do termo paródia, Affonso Romano de Sant'Anna busca na *Poética* de Aristóteles um dos primeiros registros conhecidos do vocábulo. De origem musical, “o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto”.¹⁵ Identificada a um determinado gênero literário, a institucionalização do termo teria se efetivado no neoclassicismo, de onde provém o conceito de paródia semelhante ao que foi mencionado inicialmente por Massaud Moisés.

Talvez seja justamente o resgate do significado que o vocábulo parecia conter na Antigüidade Clássica o traço peculiar que orienta os estudos de Hutcheon e do filósofo italiano Giorgio Agamben. Este último defende no ensaio “Paródia”, publicado no livro *Profanações* (2007),¹⁶ que “toda a tradição da literatura italiana caiu sob o signo da paródia”.¹⁷ O filósofo cita, primeiramente, a definição que recolhe da *Poética* do intelectual renascentista Scaligero, oriunda de uma tradição retórica que se consolida no final do século XVI. Esta definição fixada por Scaligero, tornada modelo no qual se ativeram durante séculos os tratados sobre o assunto, segundo Agamben, afirma ser a paródia

¹³ SANT'ANNA, 2004, p.48.

¹⁴ O autor transcreve dois pequenos excertos de textos de Tynianov e Bakhtin, publicados originalmente em francês. Cf. SANT'ANNA, 2007, p.13-14.

¹⁵ SANT'ANNA, 2004, p.12.

¹⁶ Ver AGAMBEN, Giorgio. “Paródia”. In: *Profanações*. Trad. e apresentação: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.37-48.

¹⁷ AGAMBEN, 2007, p.43.

uma rapsódia invertida que se dá na interrupção da recitação dos rapsodos, no momento em que “entravam em cena os que [...] invertiam tudo o que havia acontecido antes”.¹⁸ Tais cantos intercalados à rapsódia eram chamados de *paroidous*, “pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas.”¹⁹

A acepção mais antiga do termo paródia, conhecida pelo mundo clássico e referente à técnica musical, de acordo com o filósofo, indicaria “uma separação entre canto e palavra, entre *melos* e *logos*”.²⁰ Quando havia uma ruptura na recitação dos poemas homéricos, introduzida por melodias percebidas como discordantes na rapsódia, dizia-se que os rapsodos cantavam “*para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto).”²¹ Do ponto de vista da teoria literária, a inovação deste ensaio de Agamben deve-se à peculiaridade de que, tomando por base a idéia de melopéia, o autor, de certa forma, vincula a paródia à tragédia, se lembrarmos o significado de canto do bode que esta última carrega.

Partindo da obra da escritora Elsa Morante, Agamben propõe uma abertura do conceito tradicional de paródia, à medida que entram em recessão as características canônicas do gênero, que seriam, segundo o filósofo, “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes”.²² Mais que um gênero literário, a paródia passa a ser “a própria estrutura do meio lingüístico no qual a literatura se expressa”.²³ O filósofo baseia-se no bilingüismo da cultura italiana (latim erudito ao lado

¹⁸ AGAMBEN, 2007, p.38.

¹⁹ AGAMBEN, 2007, p.38.

²⁰ AGAMBEN, 2007, p.38-39.

²¹ AGAMBEN, 2007, p.39.

²² AGAMBEN, 2007, p.38.

²³ AGAMBEN, 2007, p.43.

do latim vulgar, primeiramente; língua literária e diversidade dialetal, posteriormente) para explicar que “a paródia não funciona apenas inserindo conteúdos mais ou menos cômicos dentro de formas sérias, mas parodiando, por assim dizer, a própria língua”.²⁴

Em suma, Agamben localiza o fenômeno da paródia na tensão entre *langue* e *parole*, supostamente peculiar à cultura italiana. Além disso, o filósofo legitima a idéia contraditória de paródia séria, sensível na obra de Morante, não só porque a paródia pode ser algo seriíssimo, como Agamben acentua, mas também porque a mesma “não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio”.²⁵

Linda Hutcheon, por sua vez, aconselha a necessidade de uma reconsideração tanto da natureza quanto da função da paródia e parece enfática ao dizer que não denomina paródia apenas as definições padronizadas de dicionário, baseadas invariavelmente na pressuposição de uma imitação ridícula de um original sério.²⁶ Prefere atribuir ao objeto de estudo de seu livro o papel de trans-contextualização irônica ou inversão entre textos, o qual estaria condicionado a um distanciamento crítico. Segundo Hutcheon, para lidar com a complexidade estrutural e funcional das obras de arte contemporâneas, a paródia poderia ser entendida como um conjunto de elementos (“a whole range of things”), cujo alcance de intenções e efeitos incluiria desde a admiração respeitosa até a ridicularização mordaz.²⁷

Valendo-se da etimologia do substantivo grego, a crítica aponta o significado duplo de *parodia*: canto ao lado de outro e contracanto. Devido à ambigüidade que lo-

²⁴ AGAMBEN, 2007, p.43.

²⁵ AGAMBEN, 2007, p.39.

²⁶ Cf. HUTCHEON, 1985, p.5.

²⁷ Cf. HUTCHEON, 1985, p.16.

caliza no prefixo *para*, o qual comporta ambos os valores de contra e ao lado de, Linda Hutcheon supõe que seu segundo sentido, que ampliaria o escopo pragmático da paródia, principalmente para as discussões sobre a arte moderna, teria sido negligenciado ao longo dos séculos. O resgate da dubiedade semântica do substantivo grego parece ser importante para o reconhecimento de que o texto paródico contenha também a sugestão de um acordo ou cumplicidade, ao invés de apenas um contraste entre o primeiro plano paródico (*parodic foreground*) e o segundo plano parodiado (*parodied background*).²⁸

Quanto à ampliação do escopo pragmático da paródia, Hutcheon refere-se à mistura de gêneros que aí se instaura e ao fenômeno que chama de sobreposição de *ethos*. Utiliza este último termo para indicar a carga emotiva que o autor investe no texto literário e que o leitor procura identificar qual seja. Na complexa interação do alcance do *ethos* paródico, a princípio, notar-se-ia uma confusão terminológica entre a sátira e a paródia, que abarcaria ainda outras denominações afins. Embora especialistas defendam que a sátira possua uma intenção corretiva e uma avaliação depreciativa que a fariam voltar-se para o “mundo”, ao contrário da paródia, freqüentemente voltada para a “linguagem”, não são convincentemente distintos os limites epistemológicos entre os dois gêneros, segundo a teórica canadense.

Consideramos, então, que o uso quase arbitrário, ou mesmo não categórico, de terminologias como sátira, paródia, grotesco, (tragi)comédia ou farsa mostra que possivelmente haja variadas nomenclaturas empregadas para indicar os mesmos fenômenos artísticos (ou os atributos deles). Wolfgang Kayser é um exemplo de crítico que tentou resolver o problema da indefinição conceitual entre estas nomenclaturas, notavelmente

²⁸ Ver HUTCHEON, 1985, p.31-33.

afins, ao defender uma forma literária singular para o grotesco, cuja manifestação encontra nas obras de Jean Paul, Sterne, Schnitzler, Pirandello, Beckett e Kafka.²⁹

Kayser observa que, no século XVIII, as reflexões sobre o grotesco aparecem ligadas às idéias de caricatura, sátira e comédia, principalmente nos estudos de Wieland, Möser e Lenz.³⁰ No entanto, para o autor, “como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso”.³¹ Ainda que tente singularizar a natureza do grotesco, superando as dúvidas de seus compatriotas a respeito das afinidades que fazem confundir as denominações anteriormente referidas, não nos parece que essa delimitação seja pragmaticamente exequível, uma vez que o argumento de Kayser a favor da autonomia do grotesco parece motivado apenas por critérios de juízo estético.

A tênue diferença entre a sátira e a paródia, que sequer chega a ser consensual para a variedade de analistas citados por Hutcheon em sua obra, parece estar contida no alvo privilegiado de cada uma delas: a primeira teria uma função social e moral, enquanto a segunda, como uma das formas de auto-referencialidade artística, teria sobretudo uma preocupação estética. Ainda segundo Hutcheon, a “óbvia razão para a confusão entre paródia e sátira, apesar desta grande diferença entre elas, é o fato de que os dois gêneros são freqüentemente usados juntos”.³²

O nascimento da sátira também remonta à Grécia antiga, embora seja possível

²⁹ Cf. KAYSER, 2003, p.70.

³⁰ Ver KAYSER, 2003, p.29-51.

³¹ KAYSER, 2003, p.40.

³² “[...] the obvious reason for the confusion of parody and satire, despite this major difference between them, is the fact that the two genres are often used together” (HUTCHEON, 1985, p.43, tradução nossa).

acreditar que a consolidação do termo, enquanto gênero literário, tenha ocorrido apenas em Roma. Não existindo concordância dos especialistas a respeito da exata procedência do termo sátira, Graça Videira Lopes, no já citado estudo *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*,³³ admite que se trata de uma “palavra de origem latina, ainda que a sua etimologia pareça radicar no grego *satyro*”.³⁴ De acordo com a interpretação aceita pela crítica portuguesa, chamavam-se *saturae* os “versos cantados na altura das vindimas na primitiva sociedade romana”. Estes versos, explica ela, “deviam o seu nome à mistura (*satura*) de vinho novo que era bebida num vaso, o *satura lanx*”.³⁵

Videira Lopes compreende que haja uma ligação destas palavras latinas ao étimo grego *satyro*, que alude aos sátiros, isto é, “figuras mitológicas sobejamente conhecidas da corte do deus Pã [que] tinham como principal tarefa exactamente as vindimas”.³⁶ A palavra sátira, com o sentido que leva hoje, foi registrada pela primeira vez aproximadamente no século I a.C.. O orador latino Quintiliano teria sido o primeiro a utilizá-la perto de sua acepção atual, seguido por Horácio, Pérsio e Juvenal.

Segundo a crítica portuguesa, foi provavelmente o poeta lírico Arquíloco (c.712-664 a.C.) quem inaugurou na literatura clássica a primeira forma de maldizer, expressa em ritmos jâmbicos, destinados a insultar alguém, os mesmos utilizados pelos primitivos comediógrafos gregos. Juntamente com as danças em honra de Cibele, deusa da Fecundidade, eram entoados cantos em louvor a Phalo, os ditos cantos fálicos, e a seu companheiro Baco, deus do vinho. No início, a sátira parecia carregar um duplo sentido: celebrar as forças vitais da Natureza, com os sátiros e a vindima, ou com Phalo e as se-

³³ Cf. VIDEIRA LOPES, 1998, p.43-97.

³⁴ VIDEIRA LOPES, 1998, p.44.

³⁵ VIDEIRA LOPES, 1998, p.44.

³⁶ VIDEIRA LOPES, 1998, p.44-45.

menteiras, e trazer para a praça pública “o objecto da animosidade privada”.³⁷

A ligação da sátira à embriaguez dionisiaca que a envolveria em suas origens será recusada mais tarde por Horácio, para quem a poesia satírica “não é compatível com chacotas”.³⁸ A obra horaciana seria responsável pela nova acepção do termo sátira, tomado como gênero literário e dotado do caráter de lição ou ensinamento que aí costumamos encontrar. A partir de então, o riso passa a ser moralizador, pois haveria a intenção de que ele se tornasse veículo de uma forma de consciência social mais elevada.

Graça Videira chama a atenção para a importância da obra de Horácio na história da sátira clássica “pelo que representa de fixação culta de um gênero até aí menor e de certa forma menosprezado”.³⁹ Segundo ela, temas horacianos como a ambição, o arrivismo e a avaréza chegaram até nós retomados e glosados.⁴⁰ Nomes como Pérsio, Juvenal, Petrónio e Apuleio fortaleceram a tradição satírica latina. O último grande satírico clássico foi curiosamente um grego, Luciano de Samosata (século II d.C.), que “fecha, de certa maneira, o círculo que, nove séculos antes, Arquíloco tinha iniciado”.⁴¹

Especialmente nos diálogos do escravo Davo ao seu senhor, a sátira de Horácio

³⁷ VIDEIRA LOPES, 1998, p.46-47.

³⁸ VIDEIRA LOPES, 1998, p.53.

³⁹ VIDEIRA LOPES, 1998, p.55.

⁴⁰ Havíamos dito, no primeiro capítulo, que dois grandes representantes do Humanismo português, Sá de Miranda e Gil Vicente, entre outros poetas do *Cancioneiro Geral*, reclamavam do luxo cortesão e elogiavam a simplicidade da vida no campo. As afinidades entre os dois autores que, até certo ponto, retomam aspectos do epicurismo horaciano já foram detectadas por vários estudiosos. Sugerimos, para consulta inicial, a leitura do prefácio de Rodrigues Lapa às *Obras Completas de Sá de Miranda*. 4.ed. vol. I. Lisboa: Sá da Costa, 1976. Recorra-se também a SARAIVA, António; LOPES, Óscar. “A Poesia Palaciana”. In: *História da Literatura Portuguesa*. 16.ed. Porto Editora, 1995. p.155-165. Sobre o processo de transformação da tradição satírica, tal como ela surge nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas à sátira tal como a encontramos no teatro de Gil Vicente, conferir VIDEIRA LOPES, Graça. “Sátira, zombaria e circunstância no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”. In: *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. 2.ed. aum. rev. Lisboa: Estampa, 1998. p.410-452. Neste capítulo, a autora refere-se àquilo que chama de prototeatro em muitas composições do *Cancioneiro Geral*. Alguns poemas possuíam uma estrutura mais ou menos dramática, que poderia funcionar como antecedente do teatro português.

⁴¹ VIDEIRA LOPES, 1998, p.55.

nos envia à idéia do “mundo às avessas” e à suspensão temporária das regras de comportamento social durante o carnaval. Essa particularidade do texto horaciano, retomada por autores medievais, recorria explicitamente “à velha tradição carnavalesca do mundo ao contrário, que as saturnais romanas contemplavam, dando, nesses dias, total liberdade de palavra aos servos e escravos”.⁴² Os costumes carnavalescos estão indissociavelmente ligados à história da sátira, sobretudo em sua extensão à Idade Média, afirma Graça Videira Lopes, ao registrar ainda que os mestres da sátira clássica “foram referências para as elites cultas medievais, dentro e fora da instituição religiosa dominante”.⁴³ Muitas escolas elegeram textos satíricos da Antigüidade Clássica para o ensino do latim e da retórica, fato que teria contribuído “para a sua difusão entre as camadas cultas, não só dos clérigos mas também dos homens e mulheres letrados das cortes medievais”.⁴⁴

Falávamos das dificuldades de distinção conceitual entre a paródia e a sátira, antes da pequena digressão sobre as origens e o percurso deste último gênero literário. Como assegura Linda Hutcheon, a relação entre estas duas instâncias, que não ocorre exclusivamente na arte moderna, ainda se complica ao dar origem a “sub”gêneros literários (paródia satírica, sátira paródica, por exemplo), em que a mudança do substantivo para a função de adjetivo pouco ou nada esclarece, além do uso recíproco de procedimentos que cada gênero toma emprestado um do outro. Notamos que esta intrincada relação entre a sátira e a paródia, que não é nova no romance, como aponta Hutcheon, ao citar os casos de Samuel Richardson e Laurence Sterne na literatura inglesa do século XVIII,⁴⁵ é bastante sensível em Lobo Antunes, escritor que também mobiliza ambas as

⁴² VIDEIRA LOPES, 1998, p.55.

⁴³ VIDEIRA LOPES, 1998, p.67.

⁴⁴ VIDEIRA LOPES, 1998, p.68.

⁴⁵ Cf. HUTCHEON, 1985, p.105.

forças na configuração de seus textos.

Quando propõe a abertura do conceito tradicional de paródia, a teórica canadense alega que a mesma “envolve não apenas um *énoncé* estrutural mas também toda a *énonciation* do discurso”⁴⁶ e argumenta que se deve considerar na constituição do fenômeno da paródia o ato enunciativo integral, compreendendo a produção e a recepção do texto. Embora não se detenha em analisar as distinções do romantismo, do formalismo e da estética da recepção no que toca ao estudo da paródia, Hutcheon defende uma abordagem pluralista que reúna as contribuições que essas tendências críticas legaram sobre a questão.

Devemos levar em conta o ato enunciativo integral: o texto e as “posições subjetivas” do codificador e do decodificador, mas também os vários contextos (histórico, social e ideológico) que medeiam este ato comunicativo. O romantismo concentrou-se quase exclusivamente no autor; em contrapartida, o formalismo deteve-se no texto; a estética da recepção considera apenas o texto e o leitor. Atualmente a paródia aponta para a necessidade de irmos além dessas limitações.⁴⁷

O único livro de Lobo Antunes que Alzira Seixo qualifica como paródico é *As Naus*, de 1988, cujo enredo escarnece muito jocosamente, como a crítica dá a entender, a viagem de volta dos descobridores portugueses.⁴⁸ A narrativa mostra um divertido retorno dos heróis e personagens da história clássica ao Portugal contemporâneo e pode

⁴⁶ “[parody] involves not just a structural *énoncé* but the entire *énonciation* of discourse” (HUTCHEON, 1985, p.23, tradução nossa).

⁴⁷ “We must take into account the entire enunciative act: the text and the 'subjective positions' of encoder and decoder, but also the various contexts (historical, social, ideological) that mediate that communicative act. Romanticism focused almost exclusively on the author; in reaction, formalism looked to the text; reader-response theory considers only the text and the reader. Parody today points to the need to go beyond these limitations” (HUTCHEON, 1985, p.108, tradução nossa).

⁴⁸ A autora recorda que “o ano de publicação do romance é um dos momentos fortes das comemorações oficiais dos descobrimentos portugueses”, portanto, *As Naus* seria uma “paródia organizada em forma simultaneamente de homenagem e de sátira” (cf. SEIXO, 2002, p.168).

ser tomada como paródica devido à confusão entre as distintas épocas que o texto desenvolve. Seixo parece sugerir não somente que a paródia pressuporia um afastamento temporal da matéria satirizada, como é o caso dos descobrimentos dos séculos XV e XVI, mas também que o tratamento dado a tal matéria deva ser predominantemente cômico ou hilare.

Acontecimentos recentes da história de Portugal, como a revolução de Abril e a descolonização africana, freqüentes na obra de Antunes, ainda não seriam, para Seixo, passíveis de ridicularização.⁴⁹ Ora, tais argumentos (que podemos atribuir sobretudo à recepção da crítica) de que o presente não permita a paródia e de que esta não possa se dar em um registro sério ou trágico não são suficientes para inviabilizar em *O Esplendor de Portugal* a ocorrência do ato enunciativo integral que constitui a paródia, se nos basearmos nas formulações anteriores de Linda Hutcheon e Giorgio Agamben.

A terminologia “primeiro plano paródico” e “segundo plano parodiado” usada pela teórica canadense pretende justificar o atrito ideológico que ambas as instâncias produzem na organização e na leitura de um texto reconhecido como paródico. Podemos afirmar, sobre o romance de Antunes, que a paródia não acontece exatamente como antífrase, mas como tensão irônica entre o segundo plano da narrativa, que corresponde ao título e à epígrafe alusiva ao hino nacional e, conseqüentemente, à idéia épica de nação, e o seu primeiro plano, relativo ao enredo do livro, que aborda a descolonização africana e a guerra civil em Angola. Trata-se, portanto, de uma maneira cruel e escandalosa de unir a epopéia ao epitáfio de Portugal, se nos lembrarmos da observação de Antero de Quental anteriormente mencionada.

⁴⁹ Cf. SEIXO, 2002, p.166.

A tensão entre os dois planos destrói, ao mesmo tempo em que convoca, o significado de “apego emocional” e de “profunda camaradagem horizontal” que a nação, designada na obra *Comunidades Imaginadas* (2008), de Benedict Anderson, como comunidade política imaginada e desejada, exerce no imaginário de um povo.⁵⁰ *O Esplendor*, como vimos, desenvolve uma crítica simultânea à desagregação da nação e da família, uma vez que o sentimento de pertença a uma comunidade nacional pode definir-se como uma rede de parentesco ou de relações fraternas que diferentes indivíduos desejam e imaginam manter entre si, a exemplo do que se passa no estabelecimento da ordem familiar.

São análogos à idéia de nação os conceitos de povo e pátria. Como observa Silvína Rodrigues Lopes, no texto “Resistir às máquinas identitárias”, publicado na Revista *Intervalo* (2007), é bastante difícil definir o que sejam os substantivos abstratos povo, pátria ou nação. “A ideia de povo é uma daquelas através das quais se confere unidade ao que não tem medida comum _ uma população na sua heterogeneidade irreduzível”.⁵¹

Uma comunidade nacional passa a existir no momento em que se sacrificam as individualidades e as diferenças em nome de um “nós” épico e coletivo. A ensaísta acrescenta que ser português “não é apenas residir num território comum, falar a mesma língua e estar sujeito às mesmas leis e à mesma administração, é assumir a pertença a uma unidade mítica, a nação portuguesa”.⁵² Tendo em vista o romance aqui analisado, observamos, no entanto, que, em nenhum momento, Isilda ou seus filhos assumem a pertença a essa unidade mítica nem deixam de ser indivíduos para se tornarem exem-

⁵⁰ Ver ANDERSON, Benedict. “Introdução”. In: *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.26-34.

⁵¹ LOPES, 2007, p.59.

⁵² LOPES, 2007, p.60.

plos de um povo, semelhantes aos heróis das narrativas épicas.

Quando Giorgio Agamben fala da mais antiga acepção do termo paródia, menciona que o rompimento do vínculo entre *melos* e *logos* liberta um *parà*, um espaço ao lado.⁵³ Que espaço é esse, ao lado da ode e que, contudo, não tem um lugar próprio? No capítulo anterior, foi dito que os *adynata* que localizamos no livro indicavam atitudes, situações e comportamentos que envolvem a troca de lugar entre o branco e o negro. Tais deslocamentos são rigorosamente destinados a criar a aparência de um “mundo às avessas”, à medida que essas trocas transformam-se em uma girândola de inversões e reversões.

A princípio, a realização de qualquer deslocamento de objetos ou seres no espaço pode pressupor a idéia de que haja um lugar de origem ao qual legitimamente pertenceriam. No entanto, o romance parece exatamente querer frustrar as expectativas de um suposto lugar adequado ou confortável para o colonizador e o colonizado, de tão indistintas que se tornam essas duas categorizações ao longo do livro.

Tudo se passa, afinal, como se não houvesse lugares plenamente preenchidos ou plenamente abandonados pelos sujeitos, mas talvez postos vicários, prontos a serem desalojados, tão logo tenham sido ocupados. Na sucessão de reviravoltas desencadeadas pelos *adynata*, não há nada mais precário que a determinação do sentimento de pertença das personagens de *O Esplendor de Portugal*, pois nenhuma delas consegue marcar sua adesão às formas conhecidas de se imaginar uma comunidade integrada: a família, a nação ou a língua.

⁵³ Cf. AGAMBEN, 2007, p.39.

3.2 O murmúrio dos girassóis

Os romances contemporâneos que usam a paródia têm, na opinião de Hutcheon, uma sofisticação polifônica muito maior que os romances de Dostoiévski tinham, quer seja do ponto de vista estrutural, quer seja do ponto de vista estilístico. É sabido que o próprio Bakhtin rejeitou as formas paródicas que vieram após a Renascença, a não ser, naturalmente, a obra do próprio Dostoiévski, pois encontrava nelas apenas degenerações da cosmovisão carnavalesco-popular.⁵⁴ Parece-nos hoje bastante difícil aceitar prontamente o caráter de otimismo utópico, como diz a crítica, que percebemos ao ler as formulações de Bakhtin sobre o carnaval medieval. No entanto, Linda Hutcheon considera que, apesar destas limitações da visão bakhtiniana sobre a paródia moderna, “muitas das suas observações teóricas sobre o carnaval primevo são surpreendentemente apropriadas e esclarecedoras no que toca à situação estética e social contemporânea”.⁵⁵

A crítica também reconhece certo arrojo nas proposições de Bakhtin acerca do romance, principalmente se comparadas com as de outros célebres estudiosos desse mesmo gênero, notavelmente Georg Lukács, Ian Watt e Erich Auerbach, cujas teorias estariam relativamente restritas ao realismo oitocentista:

Ainda assim, diferentemente dos outros críticos mencionados, Bakhtin se apresenta para nós com um paradoxo: suas várias “teorias”, se é que podemos chamar assim a tal não-sistematização deliberada, são potencialmente muito mais plurais e abertas. Mas suas próprias declarações de aplicação ameaçam colocar limites para a viabilidade dos conceitos. *Adotar* fielmente as declarações específicas de Bakhtin sobre a paródia (isto é, imitar sua prática) é

⁵⁴ Ver BAKHTIN, 1997, p.130-132.

⁵⁵ “[despite the limitations of Bakhtin's view of modern parody], many of his theoretical observations on the early carnival are surprisingly appropriate and illuminating with regard to the contemporary aesthetic and social situation” (HUTCHEON, 1985, p.73, tradução nossa).

tornar-se vítima do que há de arbitrário e monolítico, para não dizer monológico, nestas declarações; *adaptá-las*, por outro lado, é abrir uma das mais sugestivas caixas de Pandora que este século [século XX] já produziu.⁵⁶

O paradoxo entre adotar e adaptar as proposições bakhtinianas, muito bem sintetizado por Hutcheon neste excerto, parece preferencialmente pender para a segunda alternativa, revelando os adicionais riscos que envolvem a abertura desta “caixa de Pandora”, se considerarmos não só o primeiro impacto da recepção de Bakhtin, na década de 1970, sob o influxo da desconstrução e da semiótica francesas,⁵⁷ mas também o atual contexto pós-colonial, onde se observa que os conceitos de paródia, apropriação e intertextualidade têm sido revisitados.

Muitas questões a respeito da relação política e cultural entre colonizado e colonizador, como se sabe, ecoam no âmbito da teoria pós-colonial, inclusive nos trabalhos de especialistas que se ocupam do *corpus* das literaturas de língua portuguesa, que passa agora a abarcar a produção artística de Angola, Moçambique e demais ex-colônias de Portugal. Em sua recente tese de doutorado, *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique* (2006), a crítica literária Maria Benedita Basto, ao estudar textos de poetas e guerrilheiros moçambicanos na conjuntura da independência do país e de sua constituição como nação, verifica algumas práticas que se destinavam a

⁵⁶ “Yet, unlike the other critics mentioned, Bakhtin presents us with a paradox: his various 'theories', if we can call such deliberate unsystematizing by such a name, are potentially much more plural and open. It is his own statements of application that threaten to place limits upon the concepts' viability. To *adopt* slavishly Bakhtin's specific statements about parody (that is, to imitate his practice) is to fall victim to the arbitrary and monolithic, not to say monologic, in those statements; to *adapt*, on the other hand, is to open up one of the most suggestive Pandora's boxes this century has produced” (HUTCHEON, 1985, p.70, tradução nossa).

⁵⁷ Sobre a recepção de Mikhail Bakhtin nos meios acadêmicos latino-americanos, ver o já citado artigo de Emir Rodríguez Monegal, *Carnaval/Antrofagia/Parodia*. *Revista Iberoamericana*. v. 45, n.108-109, p.401-412, jul-dez. 1979.

destronar ou reler, como diz, textos canônicos da literatura metropolitana.

Vários poemas “desviam/des-locam os textos canônicos da literatura e da cultura portuguesa”, mostrando “a capacidade do colonizado de se servir desse material do poder dominante, 'relendo-o', transformando-o, subvertendo-o, em função dos seus próprios interesses”.⁵⁸ Alguns desses textos moçambicanos investem contra autores clássicos da literatura portuguesa, como Camões ou Pessoa, principalmente a partir da figura do Adamastor, que aparece no canto V d'*Os Lusíadas* e no poema “O monstrengo”, de *Mensagem*.⁵⁹ Basto, então, questiona-se sobre a possibilidade de observar na produção artística desses poetas africanos algum tipo de prática paródica, já que, segundo ela:

Entram na categoria de textos paródicos os textos que por processo de desvio/desconstrução fazem operações de minagem nos textos originais, geralmente textos canônicos, estabelecendo com eles, uma forma de existência parasitária, polémica ou conflitual e pressupondo uma dinâmica com o leitor que deverá poder identificar o texto parodiado.⁶⁰

Embora verifique, na maioria dos poemas, uma torção aos textos portugueses, Basto não os qualifica exatamente como paródicos, porque eles não apresentariam, em sua opinião, um aspecto central da paródia: o grotesco. A crítica literária até reconhece um modo paródico na maneira pela qual os poemas moçambicanos se relacionam com a literatura portuguesa, mas considera ausente qualquer intenção grotesca. Argumenta que, apesar de apresentarem certos elementos paródicos, como a dimensão intertextual e a desconstrução de obras canônicas, esses textos iriam mais longe daquilo que habitual-

⁵⁸ BASTO, 2006, p.193.

⁵⁹ O Gigante, como assinala Basto, “simboliza a vitória da expansão marítima dos portugueses”, daí o interesse em maldizer essa personagem nos poemas dos guerrilheiros moçambicanos. Cf. BASTO, 2006, p.190-212.

⁶⁰ BASTO, 2006, p.209.

mente se chama paródia.⁶¹

Vimos, nas formulações de Linda Hutcheon, a defesa de uma expansão do conceito tradicional de paródia, mas sem a menção de que o grotesco seja uma característica intrínseca desta mesma. Uma certa indefinição tautológica permeia nossa apreensão dos conceitos de paródia, sátira, grotesco, farsa e (tragi)comédia, que se reenviam constantemente uns aos outros, uma vez tomados dentro de um sistema de analogias. Logo, não existe consenso quanto ao fato de o grotesco constituir, ou não, um atributo da paródia, ou chegar a ser, como reivindicou Kayser, uma forma literária autônoma.

No romance *O Esplendor de Portugal*, como já pudemos salientar a propósito da chegada de Isilda a Luanda, percebemos que imagens grotescas e situações de peculiar humor negro aparecem de modo relevante na narrativa, embora dispersas em várias circunstâncias. No capítulo “10 de maio de 1988”, por exemplo, a protagonista descreve um massacre ocorrido em uma propriedade vizinha, um sítio de uma família em que viviam o pai, a mãe e dois filhos.

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 braços 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 das 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 comermos 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

⁶¹ Cf. BASTO, 2006, p.209-210.

capatazes enrolados no chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besouros zunindo nas chagas, o meu pai e os cipaios percorreram as lavras sem encontrar ninguém exceto os cachorros do mato que esfarrapavam os defuntos e recuavam a soprar, de pêlo eriçado, abandonando a contragosto trapos e ossos, o meu pai sem encontrar ninguém exceto a própria sombra assustada, de lenço na cara a ordenar que os enterrassem, pela primeira vez sem segurança nem autoridade nem certezas [...]⁶²

Esta descrição, retomada em analepse pela narradora, remete a uma chacina cometida contra colonos brancos na altura da independência de Angola. No presente da enunciação, Isilda se dá conta do massacre dos fazendeiros vizinhos e, ao longo da leitura do capítulo, ficamos sabendo que havia relações de conhecimento entre estes fazendeiros, agora mortos, e a família de Isilda. No trecho em questão, é perceptível que o parágrafo intermediário, que se apresenta recuado e entre parênteses, introduza fatos da memória da narradora, concernentes às visitas que seu pai, sua mãe e ela faziam àquele local. A intromissão dessa reminiscência pessoal, isto é, Isilda e seus pais irem tomar chá na fazenda vizinha, comerem bolinhos e abanaram-se com leques de ráfia, não apenas interrompe o fluxo do discurso, mas também serve ironicamente como contraponto civilizado à barbárie da chacina.

Em *O Esplendor de Portugal*, a complexidade de planos temporais, dada pela coexistência do passado colonial e do presente em que se desenvolve a guerra civil, logo após a independência de Angola, vem também acompanhada, muitas vezes, pelo choque intencional entre barbárie e civilização. No exemplo citado, tal choque visa a dar a impressão de um passado colonial ordeiro e pacífico, onde colonos supostamente satisfeitos compraziam-se em dar-se ares de europeus educados, ao lado de um presente

⁶² ANTUNES, 1999, p.193.

de catástrofe e desordem, onde os antigos colonos são assassinados pelos africanos. Na maior parte do livro, entretanto, a irrupção da memória do tempo colonial corresponde à premonição de uma tragédia que se anuncia inexoravelmente.

Neste trecho do capítulo “10 de maio de 1988”, vemos algumas das características que se atribuem ao estilo grotesco, a começar pelo sentido de desmesura, muito comum em Lobo Antunes. Os exageros e as hipérboles constituem consensualmente uma das marcas peculiares deste mencionado estilo, como lembra Bakhtin, quando se refere às excessivas enumerações que François Rabelais usou no *Gargantua e Pantagruel*.⁶³

É sensível a habilidade do escritor português em usar a construção paratática, quase sempre anacolútica. Típica em Lobo Antunes, esse tipo de construção funciona, no excerto analisado, para avivar a selvageria da chacina. As frases coordenadas tornam o texto ágil e impressionam pelas contínuas quebras na seqüência de imagens, que aparecem desconjuntadas e justapostas. Assim, visões do interior e do exterior da casa vão se sucedendo em uma rapidez alucinante, à medida que o olhar de Isilda percorre o espaço, vê cada um dos corpos em lugares diferentes, passa pela desordem da propriedade saqueada até chegar à senzala e aos cadáveres dos trabalhadores nos campos de girassol.

Wolfgang Kayser alude a uma forma de escrita tumultuada e truncada em que seriam rompidos nexos lógicos e sintáticos da frase.⁶⁴ Se é que se pode falar em grotesco da linguagem em Lobo Antunes, podemos, pelo menos, constatar um certo estilo consagrado pela loqüacidade com que o autor é capaz de encadear imagens, tempos e

⁶³ Cf. BAKHTIN, 1987, p.153-162.

⁶⁴ O crítico elenca uma tradição de autores que usaria uma prosódia de especial tendência à criatividade e à inovação lingüística, cuja matriz seria François Rabelais. Na lista de Kayser estão também Shakespeare, Fischart, Grimmelshausen, Sterne, Jean Paul, Bonaventura, Büchner, Morgenstern e até James Joyce. Sobre o que o autor denomina grotesco da linguagem, ver KAYSER, 2003, p.127-132.

vozes no fluxo do discurso. Percebe-se também o domínio de um interessantíssimo processo de adjetivação em sua escrita romanesca, a propósito do qual António Saraiva e Óscar Lopes, na já citada *História da Literatura Portuguesa*, assinalaram como “instancável profusão de analogias ou metáforas” aliadas à “expansão de uma permissibilidade e de uma hiperbólica truculência que tradicionalmente se reprimiram”.⁶⁵

Os corpos retalhados e violados no massacre dos fazendeiros anteriormente descrito têm um forte apelo demoníaco, haja vista o cuidado estético do escritor em expor a repugnância da mistura dos cadáveres humanos com bichos e plantas. No avesso posto à mostra, nas entranhas colocadas para fora, é como se houvesse o poder de “conjurar o elemento demoníaco do mundo”⁶⁶ que Kayser percebe na configuração do grotesco.

Como mostra Bakhtin, ao superar as fronteiras entre os reinos da natureza, a finalidade da imagem grotesca é ocupar-se “das saídas, excrescências, rebentos e orifícios”⁶⁷ que fazem a comunicação do corpo humano com o mundo ao seu redor. O crítico alemão refere-se igualmente à indistinção entre as formas vegetais, animais e humanas que compõe nossa percepção do grotesco. Neste fenômeno, é como se todas as ordenações do mundo estivessem suspensas, principalmente as leis da estática e da simetria.⁶⁸

Fonte do instinto sexual, o demoníaco aparece na violência verbal de muitos trechos do romance. Em um plano mais profundo, como forma suprema de indiferença e tédio, o demoníaco é também a vertigem que experimentam as personagens, perdidas no abismo de seus sentimentos e na crueza de seus desejos, observando com lassidão ou desprezo o vazio de suas vidas e o entorno que lhes provoca estranheza.

⁶⁵ SARAIVA e LOPES, 1995, p.1320.

⁶⁶ KAYSER, 2003, p.161.

⁶⁷ BAKHTIN, 1987, p.53.

⁶⁸ Ver KAYSER, 2003, p.20.

Esse apelo demoníaco que vemos freqüentemente na literatura de Lobo Antunes não se restringe, entretanto, à descrição de atrocidades de guerra. Inúmeros episódios banais ou domésticos na vida das personagens tornam-se, de repente, insólitos. Muito peculiarmente ligada à sensação de um mundo distorcido, ou visto pelo avesso, é a animalização de pessoas e objetos em situações absolutamente casuais, como exemplifica o fantástico bestiário que Clarisse encontra ao revisitar Lisboa e o Tejo:

Quando voltei a Portugal do que gostei mais na Ajuda foi dos bondes e dos homens gordos que saltavam das plataformas em movimento da mesma maneira que os abutres pousam: desciam a planar do estribo de tronco para trás equilibrando-se nos braços abertos, davam uma corridita de passinhos curtos e juntavam-se a balançar a barriga, muito dignos, aos colegas na esplanada do café, atropelando-se em torno do cadáver de uma mesa, antílope de patas de metal e corpo de fórmica de que disputavam aos guinchos os pedaços de carne do dominó. Sempre que passava na avenida, de manhã e à tarde, encontrava-os instalados em ramos de cadeiras, de cabeça metida nos chumaços dos ombros, pacientes e calvos, fitando-me com as pálpebras à espera que eu morresse. Abaixo deles, na savana da praça, hienas de alunos da escola trotavam em círculo corcundas de mochilas, com o pêlo das samarras eriçado de frio e a baba dos chicletes a oscilar das mandíbulas, farejando os tabuleiros dos vendedores ambulantes, pulando de lado, rosnando-se alcunhas, sumindo-se na mata do jardim de onde se avistavam hipopótamos de barcos a acenderem os olhos no Tejo com a chegada da tarde, pacaças de guas que bebiam as ondas erguendo os chifres de ferro contra os morros de Almada, um bando de contêineres a dormir no alcatrão de gaivotas passeando sobre eles, a catarem-lhes os parasitas da pele [...] ⁶⁹

Quando voltou a Portugal, Clarisse via em circunstâncias triviais, que dizem respeito à movimentação cotidiana dos cidadãos e à geografia do lugar, curiosas analogias entre a paisagem lisboeta e a fauna africana. Passeando à vontade os olhos pela cidade, com a atitude aparentemente despreocupada de um estrangeiro, a narradora observa alguns flagrantes urbanos de Lisboa com o vivo sentimento africano de uma ocidental.

⁶⁹ ANTUNES, 1999, p.257.

A participação animista entre pessoas e coisas, tão comum nos livros de Antunes, tem efeitos, às vezes, muito líricos. Exemplo de um belo recurso figurativo, em consonância com o jogo de luz e sombra que *O Esplendor* pratica, é a personificação dos girassóis, bastante citados ao longo da narrativa. Aliás, o estonteante local onde se situa a fazenda de Isilda já era elogiado pelo autor em seus romances de estréia:⁷⁰ “[...] a Baixa do Cassanje coberta pelas altas pestanas dos girassóis em manhãs limpas como ossos de luz [...]”,⁷¹ ou “[...] na direção da Baixa do Cassanje, ilimitadas searas de girasol e algodão no cenário de uma beleza irreal [...]”.⁷² O conhecido fenômeno de fototropismo dos girassóis tende a acompanhar as sensações humanas, ou vice-versa, em variados momentos do livro, inclusive no mencionado capítulo “24 de julho de 1978”, o primeiro narrado por Isilda:

Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como o uivo dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã.⁷³

A protagonista se esforça por definir essa coisa terrível que sente dentro de si e que a preenche de forma confusa e violenta. No entanto, a cada tentativa de nomear esse estranho sentimento, primeiramente pela negação reiterada (“não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença”) e logo após pela afirmação (“é uma espé-

⁷⁰ Referimo-nos a *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* nas respectivas citações.

⁷¹ ANTUNES, 2006, p.43.

⁷² ANTUNES, 2003, p.157.

⁷³ ANTUNES, 1999, p.21.

cie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro”), torna-se mais nítido o fracasso e a esperança depositada nas palavras, que não encontram seu referencial último. Assim, a seqüência de metáforas de todo o segundo período frustra a impressão de relativa clareza que a declaração da primeira frase parecia oferecer ao leitor.

Em *Teoria da Religião* (1981), Bataille denomina íntimo aquilo que “tem o arrebatamento de uma ausência de individualidade”, posto que “a intimidade é a violência e a destruição”.⁷⁴ Neste mesmo ensaio, publicado postumamente, o filósofo caracteriza a animalidade como um estado de imediatez ou imanência, contrapondo-a à consciência de si que logo o homem poderá elaborar com a ajuda da razão. Bataille estabelece uma ligação entre a poesia e o vislumbre do animal que ainda se insinua no homem:

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, em certo sentido, eu a conheço: é a minha. É também o que me é mais distantemente escamoteado, o que merece esse nome de profundidade que quer dizer, com precisão, *o que me escapa*. Mas é também a poesia...⁷⁵

“Não se pode, discursivamente, expressar a intimidade”,⁷⁶ pontua Bataille, para quem a única maneira de falar sobre o sem sentido das coisas seria abusar de um poder poético. Para tentar alcançar a coisa terrível, o próprio avesso que percebe em seu íntimo, Isilda desliza até o desconhecido e para lá arrasta a linguagem. É a partir daí que começa a dar voltas ao redor de metáforas, que giram como infinitas espirais, formando um círculo sombrio de explosão amarela.

⁷⁴ BATAILLE, 1981, p.54.

⁷⁵ BATAILLE, 1981, p.26.

⁷⁶ BATAILLE, 1981, p.54.

Foi o espelho a envelhecer

No capítulo com data de “5 de junho de 1980”, Isilda olha-se em um espelho, elemento também recorrente nos livros de Lobo Antunes, e estreitamente ligado à apreensão do avesso. “Quando à noite me sento ao toucador para tirar a maquiagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho”.¹ Não ficando satisfeita com a imagem que obtém de si mesma, atribui ao objeto a alteração de sua idade. “Foi o espelho a envelhecer”,² concluirá logo adiante.

O sentimento de estranheza que dilacera Isilda é o próprio avesso do mundo, uma materialidade impensável que se manifesta por atos e pensamentos dúbios e inconstantes e por um corpo monstruoso que carrega as duas metades irreconciliáveis de si própria. A insegurança leva-a a carecer, a todo momento, de aprovações exteriores quanto a sua identidade posta em questão. Mas se a imagem que o espelho reflete não a tranqüiliza, é capaz de responsabilizá-lo pelo equívoco.

No final do romance, a protagonista determina festejar a ceia de natal em casa, junto com seus filhos, e para isso deve preparar-se para recebê-los na Baixa do Cassanje. Quer colocar seu vestido branco e a capelina esquecida no sótão, o traje que lhe assestavava tão bem quando jovem. Não se importa que a roupa esteja carcomida por traças, pois pode consertá-la, ou melhor, tentar consertá-la.

¹ ANTUNES, 1999, p.48.

² ANTUNES, 1999, p.53.

engomo-lhe os plissados, disfarço as marcas das traças com um pontinho aqui um pontinho acolá, uma echarpe, um lenço de seda como se fosse um cinto, não faço demasiados gestos para não romper os cós e ninguém nota, mais difícil com a capelina tantos anos a servir de lanche aos insetos, mudar a posição dos frutos de baquelite, cortar um bocadinho o véu, mesmo que não fique completamente bem não se percebe à noite quando nem os próprios espelhos dão por isso, o do quarto, por exemplo, a maquiagem ajuda, quase mostra uma moça nova, os ombros mais densos, as rugas do pescoço que o sorriso e os colares disfarçam³

Muito anteriormente, o espelho do quarto já mostrava a Isilda a transformação de seu corpo que ela se negava a aceitar. Mas à noite, no escuro, quando um espelho não pode refletir a luz e formar imagens, calcula que conseguirá finalmente enganá-lo (ou enganar-se). Indicar uma trapaça e uma traição é a principal utilidade do avesso, um motivo bastante propício ao discurso ficcional e sempre aberto a retomadas. A tentativa de ludibriar o espelho dá-se exatamente no momento em que a protagonista se encontra capturada, à espera da execução. Isilda leva até as últimas conseqüências a ilusão de ainda ser uma rica proprietária de terras e de ter sua família reunida em um lar feliz.

a tropa do Governo e os estrangeiros da Unita nunca estiveram aqui, os bailundos nunca escaparam para a mata, nunca deixei os meus filhos no cais para Lisboa, nem um só cadáver nas ruas de Luanda, o meu marido, que história mais parva, nunca escondeu uma garrafa que fosse nas gavetas, não casei por estar grávida nem o meu pai me arranjou um noivo e lhe pagou para esconder a vergonha, sou virgem⁴

Em uma caminhonete semelhante àquelas em que via os africanos serem transportados para as plantações de arroz, milho e girassol, Isilda lembra-se, sobretudo, da maneira como eram escolhidos os assalariados que iam trabalhar nas fazendas. Ela se re-

³ ANTUNES, 1999, p.371.

⁴ ANTUNES, 1999, p.373.

conhece em uma condição análoga à dos negros, denominados bailundos, inicialmente contratados pelos brancos durante o regime colonial.

Esta semelhança que a narradora percebe entre a condição dos africanos e a que ela própria experimenta neste instante nos leva à dialética da monstruosidade e da humanidade, apresentada no segundo capítulo, quando mencionamos uma tradição de relatos de viagem, decorrentes do contato dos europeus com os índios e negros “descobertos” nos séculos XV e XVI na África e nas Américas.

O avesso do mundo, como vimos, é cercado por metáforas, paradoxos, sinestésias, *adynata* e monstros. Espaço onde habitam os antípodas, segundo as crenças e superstições da epistemologia medieval, o avesso é também a periferia do mundo. Os seres fabulosos e demoníacos, não bem humanos, não bem animais, personificam toda a estranheza que a mentalidade cristã do Ocidente feudal e teocêntrico relegou aos povos estrangeiros. O monstro é o outro: o negro, o índio, o bárbaro que não é europeu.

O ataque às formas estereotipadas de representação da alteridade no imaginário ocidental é especialmente importante no discurso pós-colonialista. Maria Benedita Basto, na já citada tese *A Guerra das Escritas*, verifica, nas práticas de torção a textos canônicos da literatura portuguesa, uma estratégia de desmonte da ideologia colonial que anulava a integridade humana e política do colonizado.

O desconhecimento antropológico do outro é conseqüência “da concepção binária que remetia o colonizado para a figura do (animal) selvagem, do diabo, do inferior, do não-humano”.⁵ Esta concepção, de algum modo, pode ter legitimado a escravidão e os maus-tratos a que os africanos foram historicamente submetidos, uma vez que “a dia-

⁵ BASTO, 2006, p.203.

bolização do negro faz parte do dispositivo colonialista”,⁶ como reafirma Basto.

Em *O Esplendor de Portugal*, romance que apresenta de modo extremamente sensível as relações de classe entre brancos e negros, patrões e empregados, inúmeras são as circunstâncias que polemizam a lógica maniqueísta polarizada entre o poder dominante do colonizador e a opressão do colonizado. Apoiando-se em uma ética que poderíamos chamar de eurocêntrica ou logocêntrica, o posicionamento de dona Eunice, mãe de Isilda, freqüentemente ilustra a afirmação do binarismo sobre o qual o aparato colonial criou sua razão de ser. Não deixa de ser surpreendente, entretanto, que, à hora da morte, a velha senhora peça a companhia da criada Josélia e não a de sua própria filha, que critica a atitude da mãe.

É Isilda, aliás, quem vai experimentar até o fim de sua vida a oscilação identitária do avesso, “um pesadelo tão intenso como o direito”, segundo Alzira Seixo, e que constitui “a própria profundidade das coisas e dos seres”.⁷ As últimas páginas do romance resumem o desvã que separa a protagonista do modelo que quis imitar, isto é, o desvã que separa os colonos angolanos dos portugueses de Lisboa.

[...] se ao menos pudesse subir ao sótão e vestir a roupa antiga da arca, o chapéu traçado, as anquinhas, entrar no quarto, mostrar à minha mãe
_ Mãe
a minha mãe a roçar os dedos no tecido
_ Estás tão bonita Isilda
eu descalça, de cabelo num lenço, raspando a erva com um pedaço de metal na esperança de escaravelhos, de formigas, para a minha mãe como se a pudesse tocar e ela pudesse responder
_ Sou branca não sou branca mãe?⁸

⁶ BASTO, 2006, p.208.

⁷ SEIXO, 2002, p.496.

⁸ ANTUNES, 1999, p.248.

Ao descer da caminhonete espancada pelos soldados, Isilda continua a lembrar-se dos assalariados que chegavam a sua fazenda. Uma das vozes aqui retomadas em analepse, “*como se podem tratar os africanos como pessoas se não são pessoas nunca vi um africano ralar-se por morrer um filho*”,⁹ soa especialmente irônica na conjunção de planos temporais que a narrativa de Lobo Antunes vai tecendo. Afinal, é justamente a protagonista quem agora ocupa o lugar de africana, à espera de uma morte bárbara, sendo tratada como se não fosse uma pessoa.

Quando Montaigne escreveu “Dos canibais” (2000),¹⁰ aproximadamente em 1578, difundiam-se pela Europa vários relatos maravilhosos sobre os selvagens do Novo Mundo, trazidos pelos viajantes que de lá retornavam. Neste ensaio, o autor conta ter conhecido um homem que passara vários anos em um lugar da América chamado França Antártica, que corresponde notoriamente à costa do Brasil. Montaigne parece mais inclinado a crer nas informações do homem simples e grosseiro que estivera em sua companhia do que a sustentar a veracidade de textos e mapas dos cosmógrafos da época.

Esse homem que eu tinha comigo era homem simples e grosseiro, o que é uma condição própria para dar testemunho verdadeiro; pois as pessoas finas observam muito mais cuidadosamente e mais coisas, mas as glosam; e, para fazerem valer sua interpretação e torná-la convincente, não conseguem evitar de alterar um pouco a História: nunca vos apresentam as coisas puras, curvam-nas e mascaram-nas de acordo com a feição que lhes viram; e, para dar crédito a seu raciocínio e atrair-vos para ele, facilmente forçam a matéria para esse lado, esticam-na e alargam-na.¹¹

Montaigne desconfiava que muitos dos relatos historiográficos em voga podiam

⁹ ANTUNES, 1999, p.379.

¹⁰ Ver MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais”. In: *Os Ensaios*. Livro I. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.302-320.

¹¹ MONTAIGNE, 2000, p.306-307.

apresentar um caráter algo exagerado, torcido ou esteticamente bem elaborado, quando se tratava de descrever pictoricamente a natureza e os habitantes das partes do globo terrestre até então ignoradas pelos europeus. Se não o disse expressamente, o autor, pelo menos, dá a entender que esses relatos se afastavam um pouco da obrigação de verossimilhança, aproximando-se da concepção que hoje temos de literatura.

Os pioneiros da aventura colonial não puderam chegar ao desconhecido a não ser através de metáforas. Para descrever a alteridade, projetaram nos povos “descobertos” seus próprios desejos, medos e superstições, de modo que a percepção do exótico, como indica Helder Macedo, em *Partes de África* (1999), foi permeada por processos metafóricos de cognição. Lembrando que a palavra latina *invenire* é a raiz etimológica dos verbos encontrar, descobrir e inventar, o autor sintetiza como se deu a apreensão do desconhecido na época dos descobrimentos:

Os pioneiros europeus levaram consigo a sua língua e, dentro dela, os seus conhecimentos, as suas metáforas, as suas crenças. Quando o que se lhes deparava excedia os limites dos conhecimentos, recorriam às metáforas; quando estas ameaçavam subverter a ordem da razão estabelecida, sempre havia a fé para bloquear os abismos do ininteligível.¹²

O encontro com o inusitado reclama, portanto, um poder poético. Depois de observar que muitos viajantes não se furtavam a alterar um pouco a História, Montaigne põe-se a discutir se os canibais poderiam ser apontados como inferiores em relação à civilização europeia. Quer saber até que ponto as diferenças culturais desses povos, chamados bárbaros “por terem recebido bem pouca preparação do espírito humano e esta-

¹² MACEDO, 1999, p.236.

rem ainda muito próximos de sua naturalidade original”,¹³ justificariam a idéia que tomava a selvageria como atributo de nações estrangeiras.

A reflexão feita por Montaigne há quase cinco séculos pode ganhar uma profunda pertinência para a leitura que hoje fazemos de *O Esplendor de Portugal*, principalmente no que toca à discussão sobre a humanidade e a monstrosidade dos antípodas. De que maneira, afinal, se expressa a idéia de barbárie no romance? De que modo o avesso retoma e critica a concepção teocêntrica do Ocidente medieval que facultou a monstrosidade ao domínio da alteridade?

No livro de Lobo Antunes, é comum encontrar nas descrições dos negros características relacionadas às noções de apatia e incultura. Portadores de “uma expressão sem expressão”, ou de uma “indiferença tranqüila”,¹⁴ os africanos, quase sempre designados de modo disfemístico, não teriam a capacidade de emocionar-se ou exprimir qualquer tipo de sentimento. Isilda, embora tenha denunciado nos negros atributos que parecia qualificar como modos subumanos de comportamento, atuou tantas vezes com idêntica indiferença.

No momento de seu fuzilamento, uma doce recordação infantil de um piquenique à inglesa, em companhia dos pais, todos vestidos como europeus, na mesma praia onde sobrevoam urubus à espera da carniça, acirra a não-coincidência das duas partes de si mesma que Isilda sentiu ao longo de toda sua vida:

o vôo dos pássaros, asas de feltro, gritos, o mar lá embaixo, o Mussulo, os coqueiros, descíamos à praia, os meus pais e eu, o meu pai de terno creme e panamá, a minha mãe de sombrinha aberta cor-de-rosa, eu com um chapéu de

¹³ MONTAIGNE, 2000, p.308.

¹⁴ ANTUNES, 1999, p.365.

palha que se atava sob o queixo, trazíamos o almoço num cesto tapado por um guardanapo que se estendia na areia com as marmitas em cima, uma garrafa de suco para a minha mãe e para mim, uma garrafa de vinho para o meu pai, a minha mãe nunca tirava as luvas nem se descalçava, sentada num banquinho a soprar com o leque os calores que o meu pai soprava com o jornal, os pássaros sobre nós eram os pássaros das fossas da Corimba, de asas poeirentas de sarja, mas não tinha medo por ser dia, os tropas, mesmo o dos botins de verniz, não iam roubar-me nem levar-me com eles nem fazer-me mal, [...] erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam de mim.¹⁵

O avesso produz a neutralização dos contrastes entre civilização e barbárie, tornados inoperantes no caos da destruição que não tem sexo nem cor. A suposição de que a selvageria seja apanágio de um determinado povo foi combatida por Montaigne, quando argumentou que “cada qual chama de barbárie aquilo que não é de seu costume”.¹⁶ Comentando as diferenças do modo de vida dos selvagens em relação a sua própria cultura, o autor pondera sobre o espanto com o canibalismo, ao lembrar que barbaridades são também cometidas pelos europeus. “Não me aborrece que salientemos o horror barbaresco que há em tal ação, mas sim que, julgando com acerto sobre as faltas deles, sejamos tão cegos para as nossas”.¹⁷

Montaigne dispõe-se, até certo ponto, a aceitar a diferença cultural, pelo pouco que consegue apreender dos hábitos dos selvagens. A frase final de seu ensaio guarda, no entanto, uma pequena ressalva em forma de ironia que pode ser transposta para o romance de Lobo Antunes, de forma agressivamente dramática: “Tudo isso não está muito mal; mas, ora, eles não usam calças!”¹⁸

¹⁵ ANTUNES, 1999, p.381.

¹⁶ MONTAIGNE, 2000, p.307.

¹⁷ MONTAIGNE, 2000, p.313.

¹⁸ MONTAIGNE, 2000, p.320.

A observação que caberia ser feita, admitindo que *O Esplendor de Portugal* é um romance que convida a uma reflexão permanente sobre o choque intercultural entre brancos e negros na implantação, vigência e decadência do império colonial lusitano, é a de que a mistura dos papéis do colonizador e do colonizado também mostra, no fundo, a dificuldade de experimentar as razões e os sentimentos nos dois lados dessas ideologias tão opostas. Aquilo que se questiona no livro não é apenas a curiosidade, o fascínio ou o susto em lidar com o outro, mas, principalmente, o incômodo de conviver e coabitar com a alteridade, e a dor do limite extremo da defesa e da denúncia das iniquidades que sustentaram o colonialismo, tanto na África como em Portugal. Afinal, é exatamente a intolerabilidade às diferenças subjetivas e culturais, no convívio familiar e social, o que leva todas as personagens ao silêncio, ao isolamento ou à morte.

Os brancos africanos, durante todo o regime colonial, procuraram espelhar-se nos europeus, fingindo inutilmente poder assemelhar-se a eles. Todo o esforço que os colonos faziam para demonstrar uma aparência, às vezes patética, de civilização e cultura levava-os irremediavelmente à condição de triste paródia do que desejavam ser. A partir do abismo entre a ilusão e a vingança do poder nascia o avesso do mundo, como já tinha percebido Eduardo, pai de Isilda, muito antes da chegada da guerra.

*quantas vezes avisei o Eduardo, quantas vezes pedi que a afastasse da
Baixa do Cassanje, a mandasse estudar para a Europa, esquecer a África, não
voltar a Angola e o Eduardo*

*_ Pensas que não pertencemos a isto pensas que não sei que nos
expulsarão disto?*

o Eduardo que se queria desferrar

(e que a filha o desferrasse)

não sei de quem não sei como, transformando

dizia ele

através da ilusão do dinheiro e do poder a vingança de mandar na

*dignidade de mandar, o desprezo numa espécie de orgulho ainda que patético, feito de conchas e contas coloridas, ainda que à custa da miséria dos leprosos que nos dariam a lepra e da escravidão dos bailundos que nos escravizariam um dia [...]*¹⁹

Em nome de um arraigado e inominável orgulho, Isilda escolhe embarcar os filhos para Lisboa, permanecer e morrer em Angola, seguindo o conselho de Eduardo. Repetir exaustivamente as palavras do pai e obedecer a sua advertência foi o modo como se deu toda a transgressão da protagonista, cumprindo o destino que lhe coube, pelo equívoco de seus genitores. De sua longa experiência com a guerra, tudo o que restou a Isilda foi uma singular combinação de humor e orgulho, que a manteve firme em sua ilusão, muito convencida de que o engano é do espelho.

Uma vez que toda a redundância é funcional em *O Esplendor*, a circularidade do avesso está no próprio regime discursivo que fala sobre ele, que o repete e o desloca infinitamente. Se repetir é uma maneira de criticar, como o faz admiravelmente Lobo Antunes, é também uma maneira de reunir tudo o que há de especioso, retórico e artificial no avesso do mundo. Transformado em um eficiente mecanismo narrativo e sofisticadíssimo dispositivo estrutural do livro, o motivo do avesso aponta para o vazio a que nos conduz o movimento da prosa antuniana, qualquer que seja a perspectiva em evidência. Um vazio que é, afinal, o próprio avesso e os seus dois lados de nada.

¹⁹ ANTUNES, 1999, p.249.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. "Paródia". In: *Profanações*. Trad. e apresentação: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.37-48.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTUNES, António Lobo. *Auto dos Danados*. São Paulo: Best Seller/ Círculo do Livro, s.d.
- _____. *Conhecimento do inferno*. 14.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- _____. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Memória de Elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. *O Esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *O Manual dos Inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. *Que farei quando tudo arde?* 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2.ed.rev. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 2.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.
- BASTO, Maria Benedita. *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Vendaval, 2006.
- BATAILLE, Georges. *Teoría de la Religión*. Trad. Fernando Savater. Madri: Taurus, 1981.

- BAUDELAIRE, Charles. “Correspondances”. In: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. p.39-40.
- BERARDINELLI, Cleonice. (Org.). *Antologia do teatro de Gil Vicente*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1984.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- CARONE, Modesto. *O mosaico literário de Curtius*. Folha de São Paulo, 27 de novembro de 1994.
- CEIA, Carlos. “Adynaton”. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/adynaton.htm>>. Acesso em 20 fev. 2008.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- ELIOT, T.S. “Tradição e Talento Individual”. In: *Ensaio*. Trad. introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.
- FITZGERALD, F. Scott. *O diamante do tamanho do Ritz e outros contos*. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2006.
- GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1948. p.1150-1151.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. reimp. corrigida. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p.357.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. London: Methuen, 1985.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “Na margem do desaparecimento”. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. p.135-163.
- _____. Resistir às máquinas identitárias. *Revista Intervalo*. Lisboa: Vendaval-Diatrize, n.3, p.54-86, maio de 2007.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MAGALDI, Sábado. *O cenário no avesso*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- MAUGHAM, W. Somerset. *Confissões*. 2.ed. rev. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras completas*. 4.ed. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1976. vol. I. p.293.
- _____. “A António Pereira, Senhor do Basto, Quando se partiu para a Corte co'a casa toda”. In: *Obras completas*. 3.ed. rev. Notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1977. vol. II. p.83-99.
- MITCHELL, Margaret. *E o vento levou*. Trad. Francisca de Basto Cordeiro. São Paulo: Hemus, 1973.
- MOISÉS, Massaud. “Paródia”. In: *Dicionário de termos literários*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p.388-389.
- MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais”. In: *Os Ensaíos*. Livro I. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.302-320.
- MOURÃO-FERREIRA, David. “Adynata”. In: *Do tempo ao coração*. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1966. p.42-43.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. 2.ed. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIRANDELLO, Luigi. *On humor*. Trad. Antonio Illiano, Daniel Testa. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1960.
- QUENTAL, Antero de. “No tricentenário de Camões”. In: *Prosas*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1923-31. vol. II. p.309.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Carnaval/Antropofagia/Parodia. *Revista Iberoamericana*. v. 45, n.108-109, p.401-412, jul-dez. 1979. Disponível em: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_108.htm>. Acesso em 03 abr. 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SARAIVA, António; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 16.ed., corrigida e actualizada. Porto Editora, 1995.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes _ análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

- TARRACHA FERREIRA, M^a. Ema. (Org.). *Antologia do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Ulisséia, 1993.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. 3.ed. Porto: Marânus, 1945. p.25.
- VICENTE, Gil. *Auto da Índia*. Apresentação, fixação do texto e notas de Manuel Simões. Lisboa: Ed. Comunicação, 1991.
- _____. “Farsa de Inês Pereira”. In: *Três Autos e uma Farsa*. Editorial Verbo: Lisboa, 1971. p.101-142.
- VIDEIRA LOPES, Graça. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2.ed. rev. aum. Lisboa: Estampa, 1998.
- _____. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.
- VIEIRA, Yara Frateschi. O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses. *Revista Colóquio/Letras*. n. 76, p.18-27, nov. 1983. Disponível em < <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=76&p=18&o=p>> Acesso em 15 abr. 2008.
- _____. “Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco”. In: FERREIRA, Jerusa Pires; MILANESI, Luis (Orgs.). *Jornadas Impertinentes: o obsceno*. São Paulo: Hucitec, 1985. p.160-171.

Carvalho, Maria Elvira Malaquias de.
A636e.Yc-a O avesso do mundo em O esplendor de Portugal, de Lobo
Antunes [manuscrito]. – 2008.
120 f., enc.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 117-120.

1. Antunes, António Lobo, 1942- O esplendor de Portugal –
Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura e história – Teses.
3. África – Colonização – Teses. 4. Portugal – Colônias – Teses.
5. Guerra – Teses. 6. Persuasão (Retórica). I. Pinto, Sabrina
Sedlmayer. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade
de Letras. III. Título.

CDD : 869.341