

A arte como ressignificação da violência em *O esplendor de Portugal* e nos *Desastres da guerra*

Art as a Redefinition of Violence in O Esplendor de Portugal and Desastres da Guerra

Carolina Barbosa Lima e Santos*
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

5

Rosana Cristina Zanelatto Santos*
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

RESUMO: Propõe-se, neste artigo, uma leitura comparativa entre o romance *O esplendor de Portugal*, do escritor português António Lobo Antunes, e as gravuras da série *Desastres da guerra*, do artista plástico espanhol Francisco José de Goya y Lucientes. O objetivo deste trabalho é refletir sobre o potencial e as contribuições dessas expressões artísticas para o imaginário da sociedade ocidental contemporânea. Para tanto, analisamos os modos pelos quais essas obras desenvolvem o papel estético e político em suas respectivas contemporaneidades, (re)encenando memórias de guerras civis, expressando episódios de situações-limites e promovendo reflexões em torno de possíveis questões que impelem o ser humano à violência e à autodestruição. Para a leitura dessas obras, valemo-nos das perspectivas teóricas de pensadores que tratam da memória e refletem sobre as formas pelas quais se manifesta a

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo - USP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

violência na arte e na cultura, tais como Theodor W. Adorno, Susan Sontag, Hannah Arendt e Márcio Seligmann-Silva.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Artes Plásticas. Literatura e arte de testemunho. Violência - tema literário e pictórico. António Lobo Antunes - *O esplendor de Portugal*. Francisco José de Goya y Lucientes - *Desastres da guerra*.

ABSTRACT: This article proposes a comparative reading between the Portuguese writer António Lobo Antunes' novel *O esplendor de Portugal* and the pictures from the Spanish plastic artist Francisco José de Goya y Lucientes' series *Desastres da guerra*. The purpose of this paper is to ponder over the potential and the contributions from these artistic expressions to the contemporary occidental society imaginary. Therefore, it was analysed the means these works develop esthetics and political role in its contemporaneity, respectively, (re)staging civil war memories expressing situation-limit episodes and promoting reflections over possible questions which impel human beings to violence and self-destruction. The reading of both works is done through the theoretical perspective of thinkers such as Theodor W. Adorno, Susan Sontag, Hannah Arendt e Márcio Seligmann-Silva, whose deal with memories and ponder over the forms of which violence manifests in art and culture.

KEYWORDS: Literature and Plastic Arts. Literature and testimony art. Violence - literary and pictorial theme. António Lobo Antunes - *O esplendor de Portugal*. Francisco José de Goya y Lucientes - *Desastres da guerra*.

Propomos aqui a leitura comparativa entre o romance *O esplendor de Portugal*, do escritor português António Lobo Antunes, e as gravuras da série *Desastres da guerra*, do artista plástico espanhol Francisco José de Goya y Lucientes. Ao lermos *O esplendor de Portugal* em paralelo aos *Desastres da guerra*, notamos que o romance e as gravuras se aproximam, sendo produções suplementares, por serem representações catárticas de experiências de sofrimento e de toda sorte de mazelas oriundas de guerras nacionais (a angola e a espanhola, respectivamente) pela libertação.

No entanto, para além da temática afim, *Desastres da Guerra* e *O esplendor de Portugal* se aproximam ao se manifestarem enquanto formas que expressam a morte por meio da morte da forma. Surgidas dos escombros das memórias de seus autores, ambas as produções rompem com a significação convencional da arte. Não há obediência a regras lógicas, cronológicas ou espaciais nessas criações: “Aqui a perspectiva já não é rigorosamente construída, a ordem do

mundo é abalada” (TODOROV, 2014, p. 48). Passemos, então, à contextualização das obras analisadas.

Começemos, pois, com os *Desastres da guerra*, de Goya. Os DG¹ são uma seqüência numerada de 85 gravuras, feitas em água-forte entre os anos de 1810 e 1820. Trata-se de uma espécie de “[...] arte da escritura imagética da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 30) criada durante a guerra pela libertação espanhola do domínio francês no século XIX e que atua de maneira intensa ao pôr em cena o inominável, o repugnante e a violência das lutas. Suas imagens provocadoras e inquietantes convidam o espectador a interagir com elas.

Robert Hughes, em seu livro sobre Goya, afirma que a maioria dos DG provavelmente é fruto de histórias que o artista plástico ouvira contar (e não vira) sobre a Guerra Peninsular². Assim, as gravuras se apresentam como um testemunho eloquente do processo doloroso pelo qual a Espanha passou no início do século XIX. Segundo Hughes, o sentido de horror expresso nas imagens de Goya tem por intuito emocionar o espectador e fazê-lo compreender o sofrimento vivido por aqueles que passaram pelas barbáries da guerra. Nas palavras do autor: “Goya quer nos conduzir ao longo do processo, com informações cuidadosas e corretas. Seu respeito para com os trabalhadores e seu trabalho exige isso”³ (HUGHES, 2003, p. 282, tradução nossa).

¹ Doravante, utilizaremos a grafia DG, para reconhecer as gravuras de Goya, e EP para reconhecer o romance de Lobo Antunes.

² Hughes (2003, p. 273) acredita que se Goya tivesse presenciado a Guerra Peninsular não teria sobrevivido e representado as cenas de guerra nos DG: “[...] probably many, of the events in the *Desastres* were things he had not seen but only heard about from others, or put together as epitomes from less coherent impressions of his own. Which is only to be expected: if he had been present at some of those incidents, he could not have escaped with his life”. (“[...] provavelmente muitos dos eventos dos *Desastres* foram coisas que ele não viu, porém apenas ouviu de outros, ou postos juntos como representações menos coerentes de suas próprias impressões. O que é de se esperar: se ele estivesse presente em alguns desses incidentes, ele não poderia ter escapado com vida”. Tradução nossa).

³ “Goya wants to take us through the process, with careful and correct information. His respect for workers and their work demands that”.

Goya se vale de uma fórmula que envolve, de modo relacional, a técnica, o trauma e a violência, a fim de compor uma obra que testemunha acontecimentos atrozos da história espanhola. As gravuras dos DG incorporam o choque da catástrofe e o (re)aplicam de volta à realidade do espectador, na medida em que despertam a catarse, tanto em seu aspecto de purgação quanto reflexivo, orientando-o a ler as barbáries da humanidade sob a ótica do testemunho⁴.

Notamos que nos DG não há “[...] personagens individuais, isoladas ou em grupo, mas sim um fenômeno coletivo: a guerra da Independência” (CHABRUN, 1974, p. 169). Suas imagens são aterrorizantes, repletas de monstruosidades e crimes sangrentos, apresentando-nos personagens alegóricas que manifestam e carregam estigmas de fúria, de desespero e de crueldade nas expressões faciais. Nas gravuras, criadoras de uma plasticidade peculiar, Goya põe em cena seres repugnantes cuja miséria é exposta na posição de destruição de outros seres humanos, transformando em arma objetos de trabalho, e também na postura de defesa diante da morte, em meio a uma massa informe de corpos feridos, agonizantes e mortos. Esses desenhos, frutos do sentido de horror e do espanto, “[...] mostram como a guerra despoeva, despedaça, separa, arrasa o mundo construído” (SONTAG, 2003, p. 12).

⁴ Tomamos aqui, em face do lugar de fala de Goya e de Lobo Antunes, duas proposições daquele que testemunha, seguindo a lição de Giorgio Agamben (2008, p. 27): 1. Como um terceiro sujeito que se põe em uma situação entre dois outros contêdores; e 2. Como aquele sujeito que acompanhou um evento até o seu termo.

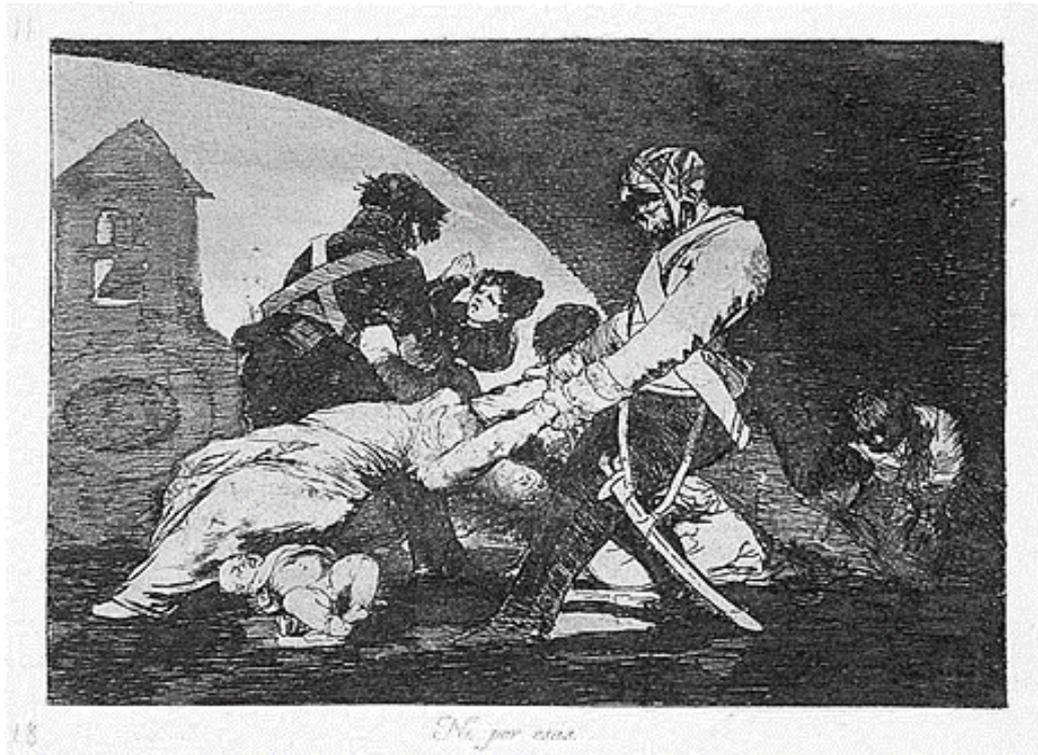


“Lo mismo”, Desastres 3
(HUGHES, 2006, p. 276)

Para além de desempenhar um papel meramente informativo de uma guerra específica, ao representar as forquilhas, os machados e os canhões como instrumentais da violência, Goya desenha o corpo, o rosto e a alma dos homens em estado de guerra. Ao encenar os sofrimentos e as agonias dos sujeitos, o artista expõe-nos sua (in)compreensão sobre o que leva o homem a desencadear as catástrofes. Valendo-nos das palavras do crítico Jean-François Chabrun (1974, p 170), “[...] as oitenta e cinco gravuras dos DG e as demais obras complementares são apenas uma longa série de interrogações sobre o fundamento destas razões obscuras que sobrevivem aos cálculos de interesses, à lógica e à morte”.

Notemos que não há cores ou qualquer tipo de ornamento nas gravuras dos DG que possam promovê-los a espetáculo melodramático da dor. As cenas expõem corpos mutilados, mulheres estupradas, bebês expostos à brutalidade da soldadesca, tudo esboçado em meio a cenários vazios e destruídos. Não encontramos os detalhes dos uniformes dos soldados franceses, nem marcas que nos permitam (re)conhecer o cenário primeiro do vivido. Goya encena a

catástrofe sem detalhes que se refiram às nacionalidades dos contendores ou às especificidades de determinada região geográfica, para não a banalizar, romantizá-la⁵ ou a limitar ao registro de uma guerra local entre duas nações inimigas.



“Ni por essas”, Desastres 11
(HUGHES, 2006, p. 291)

Para Susan Sontag, o poder catártico dos DG se deve à sensação mista de prazer e horror que as gravuras despertam no espectador. Conforme a autora de *Diante*

⁵ Para Ronaldo Lima Lins, em *Violência e literatura*, todo artista que se propõe a pôr em cena os horrores da guerra deve se preocupar em os representar sem ornamentos. Dessa forma, o artista alcançaria a representação da totalidade dos fatos. De acordo com o autor, “[...] tudo aquilo que tratasse diretamente do horror e explorasse esse material dentro de um quadro estético parecia insuficiente e indicava um comportamento romântico, um grande equívoco, pois, numa crise extrema, o horror não pode simplesmente ser retratado: ele ultrapassa qualquer possibilidade de representação. É por isso que Beckett, com os seus silêncios, com as suas esperas do impossível, realiza, sem nenhum exagero, um esforço desesperado, talvez mais próprio do real do que o pseudo cenário ‘realista’ dos corpos mutilados, para atingir um nível de comunicação do insuportável” (LINS, 1990, p. 36).

da dor dos outros, as gravuras de Goya promovem um diálogo com seu espectador por meio do prazer que essas cenas repugnantes lhe suscitam⁶ e do ataque à sua sensibilidade, provocado pelas (violentas) legendas ao pé de cada imagem, que o assombram e o impelem à autorreflexão:

O relato das crueldades da guerra é construído como um ataque à sensibilidade do espectador. As palavras expressivas gravadas ao pé de cada imagem constituem comentários provocadores. Enquanto a imagem, como toda imagem, é um convite a olhar, a legenda, na maioria das vezes, insiste na dificuldade exatante de olhar. Uma voz, supostamente do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto? (SONTAG, 2003, p. 41).

As imagens dos DG nos convidam, com toda a sua força desconcertante, a descer “os degraus da condição humana” (LINS, 1999, p. 197) e a vagar pelos umbrais da catástrofe. Atraídos e apavorados pelas cenas que nos são apresentadas por Goya, somos desafiados a enfrentar os diálogos propostos pelo artista. E, diante do que encontramos, “[...] invadimos as regiões mais profundas e trevosas do nosso interior ou saímos de nós para mergulhar na riqueza perturbadora do universo, ignorando, com frequência, se teremos capacidade de retornar” (LINS, 1999, p. 196).

O fato é que as gravuras de Goya continuam a palpitar em nossa contemporaneidade, em nossas memórias, “[...] como se tivessem vida” (LINS, 1999, p.198), gritando aos nossos ouvidos e alertando-nos sobre as façanhas de que somos capazes em meio a situações bélicas. Ao desenhar os horrores da guerra, Goya “[...] não absolve nem condena o homem: fala sobre ele. Não o torna mais feliz ou infeliz do que é: reconstrói-lhe a imagem e a forma como

⁶ Susan Sontag se vale da leitura do livro IV de *A república*, de Platão, para defender a ideia de que o ser humano sente prazer diante do horrível, do abjeto, da morte e da dor alheia. Segundo a autora, “[...] imagens do repugnante também podem seduzir. Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante. Chamar tal desejo de ‘mórbido’ sugere uma aberração rara, mas a atração por essas imagens não é rara e constitui uma fonte permanente de tormento interior” (SONTAG, 2003, p. 80).

esta se delinea na confrontação com o tempo e a existência” (LINS, 1999, p. 197). Torturas, esquartejamentos, destruição, orfandade, sadismo, violação de cadáveres e massacres são cenas perturbadoras que os DG nos permitem enxergar, para estranhá-las, reconhecendo-nos nelas e pensando sobre a força que nos impele à autodestruição. Como repertório de fealdades e deformidades, as gravuras de Goya “[...] têm o intuito de abalar, chocar, ferir o espectador” (SONTAG, 2003, p. 40), levando-nos a questionar por que somos impelidos/nos impelimos à monstruosidade.



“Grande hanzaña! Con muertos!”, Desastres 39
(HUGHES, 2006, p. 294)

Escrito quase dois séculos depois da criação das gravuras dos DG, EP, de António Lobo Antunes, dá voz aos testemunhos de figuras assemelhadas àquelas traçadas por Goya na Espanha do século XIX. Num cenário que difere pelo tempo e pelo espaço, porém que se aproxima aos DG pela temática, Lobo Antunes compôs, numa escrita “[...] fragmentada, opaca, ruínosa” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 133), uma obra que testemunha um dos acontecimentos mais violentos

da história da humanidade - ainda que esquecido pela historiografia eurocêntrica: a guerra pela descolonização de Angola.

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

O conceito de “literatura de testemunho” por nós utilizado parte da reflexão proposta por Márcio Seligmann-Silva em *O local da diferença*. De acordo com o intelectual, essa se faz “[...] na linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o ‘real’, a imaginação, os conceitos e o simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 76). Trata-se, pois, de uma definição que cabe adequadamente à análise de EP, de Lobo Antunes, pois o tom de realidade e de experiência em meio aos testemunhos ficcionais da narrativa é que inscreve e (des)constrói as regras do tempo e, conseqüentemente, do espaço da obra.

Em EP, as memórias da guerra são suplementadas por cenários coalhados de pessoas mutiladas, criando um ambiente destruído pelas façanhas portuguesas em África. Em uma narrativa descompassada, a ironia em relação à historiografia oficial começa pela epígrafe da obra, que nos apresenta o hino nacional português, de onde um verso é extraído e escolhido para título:

Heróis do mar, nobre povo, nação valente e imortal,
levantai hoje de novo

o esplendor de Portugal!

Dentre as brumas da memória

ó pátria sente-se a voz

dos teus egrégios avós

que há-de levar à vitória.

Às armas, às armas

sobre a terra e sobre o mar!

Às armas, às armas

pela Pátria lutar!

Contra os canhões a marchar, marchar

(ANTUNES, 1998, p. 5, grifo nosso).

Ao contrário do que o título e a epígrafe indicam, o romance, muito longe de narrar uma honrosa epopeia portuguesa, retrata “o esplendor” de um ambiente caótico, marcado pela degradação física, moral, psíquica e social humana. Leiamos um trecho da obra:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de 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 as pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos

(onde tomávamos chá à tarde com eles, a comer bolinhos secos e a refrescarmo-nos com leques de ráfia)

misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes, os tarcos tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o silêncio e o cheiro das vísceras, uma grita de gansos por cima da cantina, dos tratores e dos campos de girassol incendiados, em que os capatazes enrolados no chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besouros zunindo nas chagas [...] (ANTUNES, 1998, p. 193).

Isilda, uma das narradoras de EP, desenha com suas palavras quadros semelhantes àqueles pintados por Goya, mostrando paisagens degradadas pela mão do homem. No entanto, ela não estabelece o distanciamento que lhe permitiria enxergar os retratos de horror que os brancos portugueses (ela própria uma descendente deles) deixaram em Angola.

EP é um relato dividido entre a mãe, Isilda, e os seus três filhos, Carlos, o mestiço, Rui, o epilético, e Clarisse, a libertina. Seus testemunhos dão cor aos desastres da guerra, ao reino do caos, à monstruosidade da colonização, à contra-violência dos nativos, às relações de poder, ao repúdio às diferenças, à prostituição, à miséria, ao desespero e à dor extrema, apresentando uma “[...] história esquecida pelo discurso da comunidade hegemônica” (ACHUGAR, 2006, p.162). Nos relatos dessas vidas não há menções de ligações afetivas que não sejam o ressentimento, a disputa, o recalque, o ódio e o orgulho.

Na fazenda da família, onde parte do enredo se desenvolve, o ambiente é de morte, medo e traição. O filho Rui, epilético por diagnóstico médico, é sádico, agressivo e violento. Rui se apresenta como uma personagem que passa toda a existência saciando o prazer que sente diante da dor alheia, torturando os escravos e os animais que se encontram ao seu redor. Adulto, em Lisboa, a parte da narrativa que lhe cabe demonstra a permanência nessa infância de perversão e ataques. Leiamos aqui um trecho do testemunho dessa personagem:

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

- O que é isto?

[...]

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

[...]

um boneco pronto como os outros a me impacientar, a falar horrores de mim - My name is Jimmy palavra de honra - My name is Jimmy não há um milímetro de fantasia no que digo, um milímetro de exagero - My name is Jimmy [...] a agitar-se e a contorcer-se no balcão - My name is Jimmy a insistir em insultar-me - My name is Jimmy não - Desculpe [...] apenas - My name is Jimmy [...] bonecos estrangulados

sorrindo uns aos outros sem saberem sequer quem os matou. (ANTUNES, 1998, p. 162-163).

Carlos representa, na narrativa, o papel de mestiço e bastardo da família. Sua aparência física, no geral, é como a de um homem branco, mas traz traços marcantes que revelam sua ascendência negra. Fundem-se, na mesma personagem, o colonizado e o colonizador. Por um lado, Carlos é o patrão dos negros da fazenda de seu pai; por outro, é visto e tratado como os demais “pretos” pela sua família. Leiamos aqui um trecho de seu testemunho:

[...] a Maria da Boa Morte de perna esquerda manca aquecendo as sobras dos setters na panela, eu a puxar-lhe o avental
- É verdade que eu sou preto?
nem apreensivo nem triste, curioso, a puxar-lhe o avental trotando à sua roda
- É verdade que eu sou preto?
Preto como a Josélia, o Fernando, O Fernando, O Damião, os contratados, o capataz ia chegar à cozinha e mandar-me trabalhar na safra, tiravam-me o quarto, os brinquedos, o meu lugar a mesa, comia pirão e peixe seco, bebia cerveja na cantina, dormia numa esteira, curava a icterícia com tubérculos, não acreditava e Deus, talvez no próximo Natal, como vivera uns anos por equívoco na casa da fazenda, herdasse os calções usados do Rui, a Maria da Boa Morte a arrastar o tornozelo para longe de mim.
- Por favor menino [...] (ANTUNES, 1998, p. 92).

Apoiando-se no reconhecimento e no repúdio de suas diferenças raciais e culturais, Clarisse se refere ao seu irmão como um sujeito inferior, digno de vergonha e de piedade pelo fato de ser “quase, mas não branco” (BHABHA, 2005, p. 135):

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

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

Clarisse estabelece com o irmão mestiço um discurso que desliza entre a compaixão, a prevaricação e a perversão. Trata-se de uma relação que pode ser tomada como metáfora de uma das principais estratégias de subversão colonizadora sobre os sujeitos colonizados: a produção de “efeitos de identidade” (BHABHA, 2005, p. 136). Promove-se, pelo reconhecimento e pelo repúdio às diferenças, a antiga hierarquia entre o amo e o escravo.

Esse exercício de poder sobre os sujeitos coloniais, ancorado na articulação e no repúdio às diferenças étnico-culturais, é ainda mais violento no discurso de Isilda dirigido aos seus servos angolanos. Isilda concentra em si várias características da burguesia nacional branca angolana, instalada a pulso sobre um povo escravizado. Bem como todas as outras personagens brancas, Isilda associa o povo negro angolano a mercadorias animais, ameaçadoras, depravadas e selvagens:

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

Muito longe de tomar aquele país como uma pátria⁷, seu discurso representa de maneira simbólica a antiga voz colonizadora de Angola, cuja imaginação “[...]”

⁷ J. Pinharanda Gomes em *Anamnese da ideia de pátria* explana essa questão da seguinte forma: “País não é sinônimo de Pátria. É, dela, componente, mas País é a terra, e Pátria supõe ou requer outros componentes, pois há a Pátria de quem não tem país, ou terra, e vive noutra que não a sua, aí vivendo a sua nostalgia, conforme os paradigmas pátrios que são os da sua origem, o pensamento e a cultura. A Nação pode não se constituir em Estado, mas ela será a Pátria em movimento, o paradigma etológico da Nação que, neste caso, permite a imagem: a Nação, corpo visível da Pátria. Da Nação é dizível não constituir a cidade permanente (*ménousan pólin*, na sugestiva imagem de S. Paulo.). A Nação move-se, quando organizada em caravana de Estado, através de deserto que é o mundo, em que o *homo viator* caminha. Enquanto a Nação

concebe suas dependências como um território, jamais como um povo” (BHABHA, 2005, p. 144).

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na África não era dinheiro nem poder, mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães, o meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar, morando em casas que macaqueavam as casas europeias e qualquer europeu desprezaria considerando-as como considerávamos as cubatas em torno, numa idêntica repulsa e num idêntico desdém, compradas ou mandadas construir com dinheiro que valia menos que o dinheiro deles, um dinheiro sem préstimo não fora a crueldade da maneira de o ganhar e para todos os efeitos equivalentes a conchas e contas coloridas, porque (ANTUNES, 1998, p. 243).

Nota-se que nos testemunhos de Clarisse e Isilda, a prostituição é apresentada como um elemento constitutivo dessas personagens. Tal como a mãe, Clarisse representa uma mulher sedutora que desde muito cedo recebia presentes por se deitar com diversos tipos de homens. Em Lisboa, apesar de ser sustentada por vários amantes, vive só num apartamento, imersa em um mundo de lembranças e de ressentimentos, a esperar pela morte:

[...] do sofá à varanda e da varanda ao sofá zangada com os presentes de Luís Felipe, as flores, o cheque, o vestido, a pulseira, zangada com o papel que as embrulhava rasgado na alcatifa, os cãesitos Ming made in Singapura no nicho da parede mirando-me desde o início da noite na teimosia opaca dos cadáveres, os cãesitos, a mobília, os quadros, os retratos a fitarem-me como se fosse uma intrusa tentando fazer-me chorar entristecendo as lâmpadas, desafiando-me a tomar a

se move, a Pátria está imóvel, imutável, permanece como o Sol enquanto a Nação caminha segundo os fusos das noites e dos dias. A Nação transporta móveis e trastes, corruptíveis ou destrutíveis. A Pátria é cordial e mental: o que é do coração e da mente não pesa, não incomoda, não é, nem corruptível, nem destrutível” (GOMES, 2008, p. 23).

embalagem inteira de comprimidos de dormir, e fazendo imensa força para segurar as lágrimas [...] (ANTUNES, 1998, p. 336).

Clarisse, Isilda, Rui e Carlos são figuras que compõem de maneira simbólica o cenário de destruição, miséria e horror do processo de descolonização de Angola, habitado por colonizadores, colonizados, mestiços, doentes, loucos e prostitutas. E, nesse mundo prestes a desaparecer, a ordem da narrativa “[...] não é nem bem-comportada, nem obedece a uma lógica preestabelecida. Ela é atravessada, entre outros, pela des-organização do silêncio” (ORLANDI, 1993, p. 50).

É por meio do efeito de silêncio, alinhavado nas fissuras dos discursos das personagens, que Antunes representa a loucura da guerra em uma Angola destruída. Os discursos entrecortados, recalcados e fissurados que (de)formam EP expressam testemunhos de personagens atravessadas por traumas individuais e coletivos. Valendo-se da repetição alucinatória dos fatos, narrados pelos próprios traumatizados, o escritor português traduz um cenário de miséria e de terror. Dessa forma, ao se debruçar sobre o romance, o leitor se depara com aquilo que Evando Nascimento (2001, p. 166) conceitua como *frayage*, algo que se refere a “[...] uma inscrição de que nenhuma experiência em nível fenomenológico pode dar conta. A associação por conceito de *frayage* corresponde à tentativa de descrição do aparelho psíquico através da metáfora da escrita”.

Se, conforme Hannah Arendt, “[...] a violência começa onde termina a fala” (2008, p. 331), compreendemos que é pelo silêncio desse discurso, representado pela desconstrução da pontuação e pelo fluxo de consciência de cada testemunho, que a escrita de Lobo Antunes se faz violenta. A metáfora das atrocidades sofridas e cometidas por aqueles que vivenciaram os episódios da guerra angolana expressa-se por meio da “morte” da forma convencional da escrita. Para melhor compreender a proposta de (des)construção estética

antuniana, leiamos outra passagem da obra. No trecho a seguir, Isilda, uma das quatro protagonistas do romance, encontra-se em uma situação de desespero. Ao longo dessa cena, o discurso que traduz o pensamento da personagem sobre a situação na qual se encontra é interrompido por lembranças de um passado remoto que, por sua vez, são silenciadas por interferências que a fazem retornar ao seu tempo presente:

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

Em meio à (des)construção do romance, Lobo Antunes transcende, por meio da representação do fluxo da consciência de suas personagens, a ilusão de três tempos distintos e os une em um tríplice presente: o do passado, por meio da memória, o do futuro, por meio da expectativa, e o do presente, por meio da apresentação dos fatos vivenciados pelas personagens ao longo da narrativa. Valendo-se da estética do fragmento, que desconstrói o tempo e o espaço da narrativa, o autor representa o processo de descolonização angolana como um processo de destruição.

De acordo com Evando Nascimento (2001, p. 174), esses mecanismos discursivos utilizados em meio à obra literária “[...] ao mesmo tempo em que rompem com a concepção linear da linguagem, exigem uma leitura do inconsciente enquanto texto de estruturação diferencial”. O fluir da memória das personagens, representado pela escrita que segue a dinâmica da oralidade, é o mecanismo pelo qual se vale o autor para tornar “visível e vocal” os horrores sofridos pelos

portugueses e angolanos em uma guerra quase esquecida pela historiografia eurocêntrica.

Antunes transforma em ficção aquilo que não teríamos condições de suportar e compreender enquanto um “[...] núcleo duro do real” (KLINGER, 2007, p. 150). O autor se vale da estética do fragmento para apresentar a descolonização como um fenômeno violento, um processo no qual o colonizado põe fim à autoridade do colonizador, que “[...] rouba, violenta e esfaima” (BONNICI, 2004, p. 35) o país subordinado. Leiamos e a seguir analisemos as estratégias das quais se vale o autor para representar o contexto de guerra entre colonizados e colonizadores:

[...] no dia em que o garoto bailundo matou dezenas e dezenas de brancos em Luanda, em Salazar, no Caxito, no Dono, a percorrer durante a noite vilas, musseques, acampamentos, quarteirões, de subúrbio, os próprios bairros, do centro da cidade, as vivendas do quarteirão da fortaleza e do palácio do Governo, o garoto bailundo de oito ou nove anos só olhos, só pupilas, afastando o saco de feijão do cabo, a degolar à catanada as galinhas e as pessoas, a pendurá-las das árvores com cordéis ou com ganchos ou abandonando-as ao apetite dos rafeiros, dezenas e dezenas de brancos com os testículos, as orelhas, os narizes enfiados na garganta juntamente com o silêncio das borboletas e o zunido das vespas, as larvas e as moscas nos estômagos podres, os fetos das grávidas atirados aos gatos como peixe sem valor, no Lobito, em Benguela, em Sá da Bandeira, em São Salvador, no Luso, em Carmona, na tentativa, no Huambo, não bandos de selvagens bêbados, não grupos organizados pelos comunistas russos ou húngaros ou romenos ou iugoslavos ou búlgaros, não uma liga, um movimento, um partido que quisesse mandar em Angola, decidir de Angola, substituir-nos nas companhias, nas repartições, nos escritórios, ficar-nos com as casas e as fazendas, amontoar-nos no cais abraçados a porcarias sem valor, expulsar-nos, não o ódio ou vingança (por que Pai do Céu, vingança por quê?)

Ou impotência ou revolta contra nós mas apenas um garoto bailundo de oito ou nove anos com um saco de feijão sob o braço, um só garoto de carapinha descolorida oculto no mato como um texugo, uma cria de doninha, um ouriço, um só garoto sob a espingarda do cabo, o meu pai de lenço na cara

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

Ao (re)encenar, por meio dos testemunhos ficcionais dessas personagens, o processo de descolonização de Angola, Lobo Antunes propõe importantes

reflexões acerca de questões que ainda assombram o imaginário da sociedade ocidental, tais como o repúdio às diferenças étnicas, culturais e sociais. O final trágico da obra, para além de demonstrar uma visão pessimista sobre o futuro de dois países tomados pelo caos, sugere-nos a ideia de impotência do sujeito diante de uma realidade assombrosa.

Vale, portanto, perguntarmo-nos aqui: para que serve visitar a memória de situações-limites e experiências de sofrimento? Qual a importância de pensar sobre a guerra, em meio à contemporaneidade ocidental? De acordo com o pensador Theodor W. Adorno, em *Educação após Auschwitz*, o estudo deste tipo de arte, que se manifesta pelo repulsivo, justifica-se na medida em que promove a educação humanística do sujeito:

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

EP e DG são obras de testemunho que questionam e denunciam; são arquivos que superam a função meramente documental de registrar histórica e/ou numericamente os fatos de guerras locais. Ao criarem cenários atrozés, representando a miséria humana vivida nesses ambientes bélicos, Goya e Lobo Antunes - cada qual em sua linguagem - provocam e sensibilizam seus espectadores/leitores, aproximando-os de realidades maculadas pela catástrofe. Para além de representarem vigorosamente o imaginário e a memória de guerras civis, ambas as obras trazem um amplo potencial de despertar o sujeito a perceber e a reagir aos choques da vida moderna. Ao apelarem e ao atacarem a sensibilidade do espectador/leitor, bem como contarem com a sua participação para a construção de efeitos de sentidos da obra, os autores levantam questões que não costumam ser suficientemente refletidas e/ou problematizadas pela sociedade. Assim, compreender a história

da humanidade por meio da perspectiva da arte de cunho testemunhal se faz necessário, na medida em que essas reflexões permitem analisar a contemporaneidade em que vivemos, na qual a violência e a intolerância continuam sendo reproduzidas e noticiadas diariamente, em diversos cenários da realidade empírica. Encarar o horror da violência, emocionar-se, chocar-se, ferir-se diante daquilo que a arte e, conseqüentemente, a realidade têm a dizer acerca de como refletir sobre a barbárie são experiências de extrema importância para conscientização, politização e educação do sujeito contemporâneo.

Referências:

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. Tradução de Flávio R. Kothe et al. São Paulo: Ática, 1986. p. 33-45.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ARENDT, Hannah. Compreensão e política. In: KOHN, Jerome (Org.) *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução de Denise Bottmann. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. 4. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: UEM, 2004.
- CHABRUN, Jean-François. O caos, a solidão e a glória (1808-1828). In: _____. *Goya*. Tradução de Maria José dos Anjos Lima Vieira Cardoso. Lisboa: Verbo, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HUGHES, Robert. *Goya*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

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

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

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

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

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

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido em: 3 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.