

Norberto do Vale Cardoso

Instituto Politécnico de Bragança

A cidadela inacabada: A contenção emocional em António Lobo Antunes

I – Cidadela e inibição inteligente

Num estudo intitulado *Um Medo Por Demais Inteligente*, sobre *autobiografias pessoanas*, Américo Diogo e Rosa Sil Monteiro¹, consideram que Fernando Pessoa descobre, na interioridade (a que chamam ‘cidadela interior’), uma descoincidência entre a realidade íntima e a realidade colectiva, o que gera uma introspecção ou, a bem dizer, uma autobiografia que não é uma “inteligência inibida pelo medo”, mas uma “inibição inteligente”. Pessoa preserva a sua ‘cidadela’ de um exterior no qual não se sente compreendido nem adaptado, concentrando-se no seu trabalho artístico, desenvolvido no seu ateliê (maioritariamente constituído por material inédito) que o conduz ao fingimento e à heteronímia. Esta percepção é deveras importante, uma vez que, na desvalorização do real, se concede “realidade unicamente ao ficcional”².

Abordar esse estudo de Fernando Pessoa parece-nos aqui pertinente, na medida em que encontramos algumas semelhanças entre esse *medo por demais inteligente* e o processo de construção romanesca, inicialmente ligado à autobiografia, que ocorre nos primeiros romances de António Lobo Antunes, onde a guerra colonial adquire especial destaque. Salvaguardando as devidas distâncias, quer conjunturais, quer estilísticas, quer inclusive no campo da recepção, julgamos que aquele

¹ Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro, *Um Medo Por Demais Inteligente: Autobiografias Pessoanas* (Braga e Coimbra: Angelus Novus, 1995), pp. 26-27.

² *Idem, ibidem*, p. 43.

que escreve sobre uma guerra se enfrenta a uma primeira dificuldade: passar da ‘cidadela interior’ (onde a guerra se aloja silenciosa ou sonoramente em in-dizíveis) para a ‘cidade’ (acto de tornar público o que é íntimo) gera sentimentos ambivalentes que, como em Pessoa, colocam o escritor perante a constatação de que não existe um “ideal colectivo” a que possa aderir e, assim, “a realidade das coisas coincide com o que elas são para os outros”³, deixando o indivíduo, como se diz em *Memória de Elefante*⁴, na “condição de despaisado”.

O problema da experiência (*factum*) e da representação (*factum*) de eventos bélicos é abordado por vários autores⁵, de entre os quais destacamos um ensaio de Roberto Vecchi⁶, onde o autor considera que o caso específico da guerra colonial portuguesa lhe confere um estatuto de excepcionalidade, na medida em que a negação do conflito (ou a “não sociabilidade de uma memória comum e compartilhada sobre a experiência”) parece impossibilitar o pós-conflito. Deste modo, há uma complexidade acrescida na expressão da experiência individual e, por consequência, na sua articulação com a memória colectiva, que, a bem dizer, pode vir a não se consumir, o que tornará a própria literatura num terreno difícil de estabelecer. Para Roberto Vecchi⁷, tal complexidade “deriva [...] da impossibilidade de tecer uma história exclusivamente factual, [...] porque esta é [...] condicionada pelos resíduos mitopoiéticos das (auto)representações”.

Ora o sujeito testemunhal encontra-se, antes de mais, desfigurado de si, tendendo – devido a essa não correspondência com a sociedade da qual deveria fazer parte – a intensificar na escrita a sua identidade, (re)construindo-a numa intersecção entre o que é real e o que é ficcional. Esses pontos de contacto, que esbatem a fronteira existente

³ *Idem, ibidem*, p. 31.

⁴ António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, 27.ª ed., edição *ne varietur* (Lisboa: D. Quixote, 2009), p. 82.

⁵ Destacam-se Theodor Adorno (para quem não é possível escrever após o holocausto) e Gunter Grass, que julga ser necessário fazê-lo (cf. *Escrever Depois de Auschwitz*, Lisboa: D. Quixote, 2008, pp. 15 e 19).

⁶ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica: Pensar a Literatura da Guerra Colonial* (Porto: Afrontamento, 2010), p. 140.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 41.

entre realidade/ ficção e sujeito íntimo/ público, fazem-se sentir em António Lobo Antunes desde logo nas cartas que escreve de Angola a sua mulher Maria José. Estas devem ser lidas de modo acurado, pois são um material íntimo, não preparado para publicação, onde, sem rede aparente, o homem que anseia por regressar a uma vida normal se expõe a um outro com quem se corresponde. O leitor, que é um intruso, acede, mesmo que parcialmente, à ‘cidadela’ dessas emoções privadas, mas fá-lo num contexto bem distinto daquele em que as cartas foram escritas.

Com efeito, as cartas foram reunidas em volume em 2005⁸, sendo um exemplo evidente de escrita inédita e fragmentária, pois António Lobo Antunes nega a inserção das mesmas na sua bibliografia (sendo aqui de notar que a prosa inédita será mais ‘autêntica’ que a édita⁹). Cabe, no entanto, um questionamento sobre a ‘autenticidade’ das mesmas, pois, à data da sua escrita, o sujeito tem em mente a possibilidade da existência de um violador (a censura) dessa correspondência, o que quer dizer que poderá existir a montante uma espécie de filtro nas emoções e relatos aí veiculados. De resto, ao lermos essas cartas também nos apercebemos que há para com o próprio correspondente um cuidado atento (uma quase hesitação) em não revelar toda a verdade, pois a experiência vivida começa a ser impartilhável (nem que seja pela desfiguração de que seria alvo aos olhos do outro, caso relatasse, com absoluta autenticidade, o que presenciava ou perpetrava). Esta sensação de isolamento (físico e mental) contribui para a dificuldade de perscrutação e de clarificação da cidadela interior com que o leitor se debate. Portanto, mesmo nas cartas estaremos numa fimbria, entre a expansão e a codificação emocionais¹⁰. Leia-se uma passagem do já referido ensaio de Américo Diogo e Rosa Monteiro para entendermos esta problematização sobre a autenticidade:

⁸ António Lobo Antunes, *D’Este Viver Aqui Neste Papel Descrito: Cartas da Guerra* (Lisboa, D. Quixote, 2005).

⁹ Cf. Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro, *Um Medo Por Demais Inteligente*, p. 19.

¹⁰ Devemos, ainda assim (ou exactamente por isso), pensá-las como proto-romance (cf. Norberto do Vale Cardoso, *A Mão-de-Judas: Representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes* (Lisboa: Texto Editora, 2011).

Conhecer-se deveria conduzir à autenticidade, à completude, à ação eficiente. A completude reconhece-se inviável; os pensamentos [...] não podem exteriorizar-se e concretizar-se; e, finalmente, o sujeito descobre-se, ou resolve descobrir-se, radicalmente inautêntico, preso de uma tendência nata, desde que se constituiu consciência, para a mistificação e para o impossível por natureza.¹¹

A completude perdida na guerra, de que o sujeito se queixa nas *Cartas da Guerra*, a par da inviabilidade de exteriorização do manancial (heteróclito) de emoções, conjugam-se para que o indivíduo que escreve seja ‘inautêntico’. Saber se o mesmo ocorre nos romances, publicados já em democracia, equivale a tentar compreender a autobiografia como um *constructo*, e não como uma correspondência imediata entre os acontecimentos narrados, pois neles encontramos postigos que se abrem a uma articulação entre ficcionalidade/ sinceridade/ autenticidade, fruto da tal inibição inteligente. Como veremos, os primeiros romances parecem aproximar-nos mais dessa cidadela do que seria de supor, pelo menos quando comparados às cartas (onde o acesso acaba, afinal, por ser um pouco restrito), uma vez que aquela guerra se apresenta como “algo de interno e externo, de próprio e impróprio”¹².

II – Os limites da ‘cidadela’

O acesso aos limites da cidadela faz-se em *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, romances publicados no mesmo ano (1979), de um modo que nos parece ser mais explícito, porque repleto de carga emocional, que aí transparece pela força do relato na primeira pessoa (que sabemos muito próxima do autor empírico), a par de uma intenção que parece catártica. No entanto, também aí encontramos um desvelo por parte do sujeito, que hesita entre o ser autêntico e o preservar a sua cidadela interior, colocando-nos no busílis da questão, que passa pelo carácter híbrido do relato e da própria expressão. De facto, logo

¹¹ Cf. Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro, *Um Medo Por Demais Inteligente*, p. 29.

¹² Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica*, p. 24.

em *Memória de Elefante* a identidade da personagem é colocada em causa quando chega ao hospital para onde vai trabalhar após regressar de Angola. Além disso, o psiquiatra não consegue manter o seu casamento, sentindo “o remorso de se ter escapado uma noite”¹³, o que o obriga a vigiar furtivamente as filhas, acabando por conversar com a “surdez da mãe”¹⁴. O seu desejo de ‘vomitar’ as experiências de que é portador acaba por ser refreado, tornando-se num outro desejo: “entrar em comunicação com esse ovo de silêncio”¹⁵. Este desejo de introspecção, ou seja, de contenção emocional em relação ao mundo que o rodeia (construção de uma ‘cidadela’ no lugar que deveria ser o de uma ‘cidade’ aberta à discussão e indagação públicas, de forma a criar uma memória colectiva), resulta de factores internos e – sobretudo – externos, que agudizam uma sensação que, já de si, o fazia sentir à margem, tais como: os espaços físicos (o antigo convento, edifício que alberga o hospital, lugar de clausura onde se sente como um paciente, tal como na guerra; o apartamento exíguo, onde vive sozinho, apesar de uma varanda em frente ao mar, onde as gaivotas pululam como imagem da sua errância e fragilidade) ou psicológicos (subir o “poço” onde crê encontrar-se; saltar para o “outro lado do espelho” e evadir-se; o “arame farpado” que rodeava o quartel e que o assemelhava a um cão ou um peixe num “aquário”), a par das pessoas que lhe são sensíveis, mas reveladoras de uma indiferença que não é capaz de entender (o tricô silencioso da mãe e das tias; a incompreensão dos que não foram à guerra; ou os amigos que continuaram as suas vidas com normalidade).

Erguem-se, no tricô, as ‘malhas’ da cidadela. O psiquiatra acaba por morar sozinho, sentindo-se “desarmado”, “náufrago à deriva pela cidade deserta”, com uma “certeza vertiginosa de vazio”¹⁶, conversando consigo mesmo num “vocabulário monossilábico”¹⁷, e “escrevendo às escondidas”¹⁸, mas essa interioridade, designada como descida ao fundo, vai-se transformando, ao mesmo tempo, em exposição. Assim

¹³ António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, p. 22.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 15.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 15.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 75.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 26.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 100.

sucede com o amigo, a enfermeira e, mais tarde, a prostituta. O amigo, sobretudo, desempenha um papel preponderante, sendo quase um outro-eu, quando lhe pergunta se tem escrito, pergunta que considera “aterradora”, porque “o manuseio das palavras constituía uma espécie de vergonha secreta, obsessão eternamente adiada”¹⁹. Este aspecto é de sublinhar, pois o narrador autodiegético da narrativa, tal como o ‘António’ das *Cartas*, é alguém que pretende vir a ser um escritor, ofício reiterado quase obsessivamente nos três primeiros romances. A reacção do psiquiatra em *Memória de Elefante* é clara, uma vez que o ofício é aí compreendido como algo íntimo, por isso eternamente adiado, o que se coaduna com a ambivalência cidadela/ cidade, que, aliás, também se agudiza com a experiência-limite da guerra colonial. A guerra vive, pois, de uma dupla negação: “não é só a negação da própria morte, mas é a negação de qualquer possibilidade de apreensão, portanto de elaboração num sentido individual”²⁰.

Também na sequência dessa conversa com o amigo, o psiquiatra considera que o ‘não fazer’ lhe será mais útil que o ‘fazer’ (não rasurando aqui, antes pelo contrário, a relação entre ‘fazer’ e ‘dizer’), como se não arriscasse o ‘fazer’ por medo de descobrir que não é capaz, ou seja, por medo (inteligente) de descobrir-se ‘outro’, hesitação idêntica ao que se passa com o relato da experiência agónica da guerra. Adensa-se, assim, a cidadela interior: “– Enquanto o não fizer posso sempre acreditar que se o fizer o faço bem”²¹. O psiquiatra acrescenta ainda que esse eterno adiamento significa que tudo o que escreve é apenas para si e que os inéditos, tal como sucedeu com Kafka, serão publicados pelo amigo (que se chamará Max Brod) após a sua morte²². Esta alusão final reforça, é evidente, a angústia interna, o recolhimento na cidadela de silêncio (note-se como refere cultivar “o gosto do silêncio”²³), tão intenso que considera ter chegado “ao fundo”²⁴ de si próprio, pois, como em Pessoa, a cidadela faz-se

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 58.

²⁰ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica*, p. 141.

²¹ António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, p. 59.

²² *Idem, ibidem*, p. 59.

²³ *Idem, ibidem*, p. 60.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 61.

para dentro. É assim que, sozinho, ao volante do automóvel, de luzes apagadas, “fazia os possíveis para não emitir nenhum som [...]”, falando no “interior de si mesmo”, sentindo-se “muito indefeso e muito só” depois de compreender que “há travessias que só se podem efectuar sozinho, sem ajudas”²⁵.

A personagem perspectiva-se, assim, como um fantasma²⁶, pois considera que pode estar morto: “Talvez que eu esteja morto, pensou, certamente que morri [...], só a gangrena a roer o corpo por dentro, a cabeça oca de ideias, e lá em cima, a superfície, a mão mole do vento [...]”²⁷. Esta concepção da própria morte, recorrente também, é uma das questões centrais da autobiografia, pois o sujeito que se esconde na sua intimidade fá-lo também para se negar ao mundo, preservando algo que ele entende ser privado. Mais do que isso, os restos mortais dão a entender as suas ‘reliquias’, termo que deve ser entendido enquanto conceito religioso, que se salienta na passagem em análise quando afirma haver uma “gangrena [...] por dentro”, distante da “superfície”. Os termos não são inócuos, devendo ser hermeneuticamente perspectivados enquanto separação entre corpo e interioridade, pois aquilo que se passa com ele é uma corrupção interna. É, pois, na cidadela a que ninguém acede que tudo se passa e aquele que julgamos conhecer à superfície não será mais que um outro, eventualmente ‘inautêntico’.

Na passagem para essa superfície, vemos que o sujeito vai “vomitando”, isto é, que vai expondo o íntimo, mas essa exposição nunca poderá equivaler à verdade, nunca poderá ser exactamente como gostaria que fosse. Não haverá correspondência entre as palavras (a “superfície”) e as emoções que com as mesmas gostaria de veicular (o interior em “gangrena”). Esse extravasar de emoções torna-se assim catártico, quase escatológico, ocorrendo através de um vocabulário próximo da oralidade, com recurso ao calão²⁸, relato de situações de

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 123.

²⁶ A palavra deriva do grego *phantázein* (“fazer ver, mostrar”). É o reaparecimento do defunto, ainda que sob uma “imagem ilusória, uma fantasia ou uma ficção” (cf. Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica*, p. 113).

²⁷ António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, p. 72.

²⁸ *Idem, ibidem*, pp. 13, 19, 25, 27, 45, 66 ou 118.

morte, tortura, suicídio²⁹ ou de uma contante náusea, vômito e vazio³⁰ por parte da personagem principal, que se aproxima ou reenvia a outras, como o calvário cristão³¹, a morte de Miguel Bombarda, o amor trágico e imortal de Pedro e Inês³². Estes aspectos são sintetizados em algumas frases, como: “E pela segunda vez nesse dia o psiquiatra teve vontade de se vomitar a si próprio, longamente, até ficar vazio de todo o lastro de merda que tinha.”³³

III – As faces de Janus

Mas é sobretudo n’*Os Cus de Judas* que a libertação da verdade orgânica (a “merda”) acontece, como se o sujeito de *Memória de Elefante* se tivesse resguardado ainda um pouco (mesmo que intermitentemente, como vimos). De resto, esses dois romances, aqui incluindo ainda o terceiro, *Conhecimento do Inferno*, devem ser lidos de forma articulada. Mas, como dizíamos, é essencialmente em *Os Cus de Judas* que o leitor acede ao íntimo. A narrativa é desvelada num bar, em Lisboa, pelo mesmo protagonista de *Memória de Elefante*, que se faz ajudar do álcool para desabafar, o que não é despiciendo, pois, sendo colocado em causa o estado de sobriedade, o narrador poderá ter mais facilidade em contar o inenarrável e, além disso, fazê-lo com uma certa dose de ‘verdade’. Assim, o narrador não se cinge a narrar, mas procura encontrar um modo verosímil de expressão. Todavia, para que essa libertação ocorra, a personagem central tem de recuar no tempo e no espaço, incorrendo, deste modo, a um confronto doloroso com o que, na verdade, pretende ultrapassar. Por essa mesma razão, é exemplificativo que todo o seu desabafo venha a ocorrer no bar para uma prostituta (personagem marginal, que reforça a concepção do seu afastamento em relação a família e amigos, pois será mais fácil desabafar com alguém de quem nada espera) em quem o sujeito projecta a imagem de uma

²⁹ *Idem, ibidem*, pp. 91 e 107.

³⁰ *Idem, ibidem*, pp. 38, 39, 62, 64, 65.

³¹ *Idem, ibidem*, pp. 32, 41, 48, 52, 53, 63, 121.

³² *Idem, ibidem*, pp. 30, 123.

³³ *Idem, ibidem*, p. 97.

guerrilheira africana, ligando, uma vez mais, a narrativa do sobrevivente ao fantasma mudo, tornando-se num monólogo interior.

Esta ambiguidade numa narrativa que é tendencialmente autobiográfica relaciona-se com a figura contraditória de Janus, que se faz representar pela ‘porta’, que é elemento ambíguo, uma vez que representa ora o acesso ora a interdição, ora o conhecido ora o desconhecido. A ‘porta’ prefigura-se, assim, como um mistério, objecto imagístico da transição, porventura *medium* através do qual se acede à cidadela. Janus era, para os latinos, um ser de rostos contrapostos, celebrado nas festas saturninas³⁴, o que é revelador do papel contraditório desempenhado pelo soldado. A ida para “os cus de Judas”, lugar deslocalizado e, alegoricamente, inferior (*infernus*), será, na senda da concepção romana, o contacto com o lugar da intuição, da arte. Isto revela que a personagem, exposta a uma exigência social extrema que coloca em causa a sua ‘pessoa’, é, por outro lado, enformada de um ‘capital’, pois torna-se guardião vigilante de um certo tipo de conhecimento. Este ‘capital’ dá-lhe um poder: a evacuação ou a rejeição, isto é, a contra-resposta. Não será casual que a personagem central de *Judas* embarque para Angola no mês devoto a Janus:

[...] embarquei a 6 de Janeiro e na noite do fim do ano tranquei-me no quarto de banho para chorar, um bolo-rei impossível de engolir entupia-me a garganta, empurrei-o a champanhe e ele tombou na barriga no som dos pedregulhos [...]³⁵

O início do ano corresponde ao início de um ciclo na vida daquele que, participando na guerra, adquire o conhecimento inerente a quem ultrapassa o limite. Ao conhecer ambos os lados da ‘porta’³⁶, o alferes-médico torna-se portador de chaves secretas, que congregam a agonia, o vazio ou a loucura, aspectos que serão peça essencial para a construção dos muros da cidadela, ou seja, para o isolamento, para o silêncio e

³⁴ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos* (Lisboa: Teorema, 1994), p. 382.

³⁵ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, 27.^a ed., edição *ne varietur* (Lisboa: D. Quixote, 2009), p. 65.

³⁶ Na Idade Média as portas separavam o que era designado por “céu” e “inferno” (cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, p. 538).

para o desespero sentidos por parte de quem entende que passa por algo impartilhável. De facto, logo no embarque o ‘eu’ narra como é incapaz de engolir e também como, forçando-se, o alimento se transforma em “pedregulhos”, o que invectiva não apenas o peso da ansiedade e do receio do que vai encontrar em Angola, mas também o peso de falar, de dizer, de revelar o lastro emocional.

A narrativa será, afinal, uma com/porta, tanto de saída dos fluxos reprimidos, como de contenção dos mesmos. E como a abertura é sempre posterior, sendo, na maioria dos casos, muito ulterior aos factos, a porta acaba por se abrir não para nos dar o *verbo*, mas para ser um *verbo*: “Apetece-me vomitar na sanita o desconforto da morte diária que carrego comigo como uma pedra de ácido no estômago [...]”³⁷. Se atentarmos no trecho apresentado, o momento de vomitar (já após o regresso a casa), tal como sucedera no momento de tentar engolir (ocorrido aquando da partida), reporta-se ao ‘alimento’ representado pela imagem da ‘pedra’. Em suma, toda a experiência é comparável a um alimento (uma pedra) que é rejeitado pelo organismo porque não pode por este ser aceite, mas que é difícil de expelir.

O soldado torna-se uma figura contraditória. Por essa mesma razão, o conhecimento adquirido não é acolhido, em primeira instância, pelo regime ditatorial, como, mais tarde, não o será pelo país em ebulição revolucionária, que deseja esquecer as sombras daquela guerra. Nela o soldado português tem um comportamento involuntariamente ambíguo, entre a função de que é investido pelo regime (representar a força colonizadora) e as suas convicções e vivências (que acabam por contraditar a realidade imposta pelo próprio regime). O soldado acaba por ser como Janus, e em dois sentidos que se contraditam: por um lado, ele é o guardião ao serviço do regime, ou seja, é aquele que fecha a porta (ficando do lado de fora), impedindo (como o regime pretendia) que o Portugal de então conhecesse a realidade do que se passava nas colónias, o que, por sua vez, permitirá a sustentabilidade do Estado Novo; por outro lado, o guardião podia abrir essa mesma porta, revoltar-se contra o regime, e proporcionar a revolução através do conhecimento da verdade secreta e interdita à sociedade de então.

³⁷ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 184.

Para tal, tem de passar para o lado de cá da porta, o que só pode ser realizado através da(s) narrativa(s), mormente da produção ficcional, pois essa(s) verdade(s) de guerra são, afinal, inacessíveis.

IV – Um bilhete para a ‘cidadela’

O uso de uma linguagem mais escatológica que a usada em *Memória de Elefante*, o relato mais pormenorizado de torturas, de mortes e de suicídios³⁸, a par da violência psicológica (o inimigo é invisível; não se fala da guerra em Portugal), fazem com que o relato d’*Os Cus de Judas* seja de maior exposição da cidadela. É exactamente em *Os Cus de Judas* que encontramos uma situação em que melhor se expressa um acontecimento que marcou intimamente o médico. Trata-se do relato da violência exercida por um agente da PIDE, que prende Sofia (“– Só pde levou.”), uma lavadeira suspeita de ser uma guerrilheira (“estava feita com os turras”), e a quem é dado o “bilhete para Luanda”³⁹, como explicará “tranquilamente”⁴⁰ o agente. Esta expressão críptica, que significa que Sofia, depois de repetidamente violada (“– Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada”⁴¹), foi obrigada a cavar a sua própria sepultura, sendo no seu interior abatida, é “intensamente sinistra”, pois é nela que “o horror da guerra mais fortemente se insinua no texto, e em nós”, diz-nos Maria Alzira Seixo⁴². Não se trata tão-só da situação através da qual Sofia é abatida, mas também de ter sido nela que o alferes-médico encontrara uma réstia de amor.

Efectivamente, era em Sofia que o alferes vira um resto de felicidade, pois ela esperava-o à noite na sua casa, que “cheirava a vivo, a coisa viva e alegre como o teu riso, a coisa quente e saudável e delicada e invencível”, que lhe sabia “a infância”⁴³, e era ela que o

³⁸ *Idem, ibidem*, pp. 131 e 134; 76; 160 e 162, respectivamente.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 156.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 131.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 156.

⁴² Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes* (Lisboa: D. Quixote, 2002), p. 61.

⁴³ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 154.

“guiava nas trevas”⁴⁴, sendo a única que o entendia, isto é, que conhecia a interioridade sem que ele necessitasse de a verbalizar: “e nunca houve entre nós quaisquer palavras, porque tu entendias a minha angústia de homem, a minha angústia carregada de ódio de homem só”⁴⁵. No fundo, ele via em Sofia o seu refúgio (“ia jurar que a cova do colchão possuía a exacta forma do meu corpo, [...] que a largura da tua vagina era a miraculosa medida do meu pénis”⁴⁶), pois nela preservava algo de secreto e de privado a que mais ninguém podia aceder e que, com a guerra, se ia fechando ao mundo. Por essa razão, quando a procurou e não a encontrou (“a porta não se abriu, raspei a madeira com as unhas, rondei o adobe à escuta e uma mudez vazia me respondeu”⁴⁷), foi para ele o princípio de um obstáculo infranqueável.

A morte de Sofia adquire um estatuto de cemitério colectivo, sendo que o lugar onde se sepulta alguém é também um lugar de memória. A “gargalhada de prisioneira livre, harmoniosa e estranha”⁴⁸ de Sofia representa, assim, a ambiguidade da existência de ambos os lados, que se poderiam amar, mas que acabam por se destruir, até porque o seu nome, Sofia, e o capítulo que lhe corresponde, o ‘S’, são a letra tanto da sabedoria como do suicídio. Ora a guerra colonial é “o limite de uma história e o limiar de outra” entre “o colonialismo e o pós-colonialismo que continua a funcionar como dispositivo de disjunção e conjunção de significantes e significados”⁴⁹.

O lugar onde Sofia é sepultada, que não é tomado como um cemitério efectivo, só pode ser um lugar obscuro (colocado fora de cena), memória dispersa, verdade íntima à qual só alguns acedem. Esse é o lugar onde foi colocada a guerra, seguramente um entre-lugar, mas o lugar-chave para o entendimento da contemporaneidade portuguesa, que, não se confrontando com os seus próprios traumas, também recebe o seu ‘bilhete para Luanda’. Sofia dá-nos, pois, um bilhete para a cidadela, e é nela que encontramos o verdadeiro sujeito,

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 153.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 154.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 153.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 155.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 150.

⁴⁹ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica*, p. 187.

livre de máscaras autobiográficas. É ao fantasma de Sofia (no referido bar, em Lisboa, após o regresso da guerra) que o indivíduo se confessa com inteireza: a ela fala do “tipo sem rosto que agoniza”⁵⁰, símbolo da desfiguração de cada um dos soldados, incluindo, evidentemente, o alferes-médico que pensa em vir a ser um escritor; a ela diz quanto “queria desesperadamente ser outro”⁵¹, sublinhando-se o advérbio de modo a entender que a questão autobiográfica se encontra em construção inacabada; a ela revela a sua raiva contra os que têm uma “verdade de papel”⁵², enquanto ele, influenciado pelo capitão, entende que a “revolução faz-se por dentro”⁵³; a ela confia o seu papel, e o modo como este é, além de contraditório, uma responsabilidade que não pode assumir, sentindo-se impotente perante as circunstâncias:

[...] o tipo de Mangando e todos os tipos de Mangando e Marimbanguengo e Cessa e Mussuma e Ninda e Chiúme se erguerão no interior de mim nos seus caixões de chumbo, [...], exigindo-me [...] o que não lhes dei: o grito de revolta que esperavam de mim e a insubmissão contra os senhores da guerra de Lisboa [...]⁵⁴

Do que dissemos, destaque-se a importância atribuída à “verdade de papel”, fulcral para o entendimento do conceito de verdade, que, afinal, se opõe à “revolução por dentro”. Posto isto, é dentro da cidadela, e não no seu exterior, que se processa a revolução, sendo que esta passará para o papel enquanto verdade ficcional inacabada: “os romances por escrever acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças díspares que eu não lograria reunir”⁵⁵. Com peças díspares, os primeiros romances surgem com uma informação em catadupa, em múltiplas citações, repletos de figuras de estilo (comparações e metáforas, sobretudo) e de uma linguagem escatológica:

⁵⁰ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 163.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 170.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 164.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 164.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 165.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 55.

Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, vinte e cinco meses de comer merda, e beber merda, e lutar por merda, e adoecer por merda, e cair por merda, nas tripas, vinte e cinco intermináveis meses dolorosos e ridículos [...] ⁵⁶

A cidadela é, pois, o lugar no qual se acede à verdade orgânica, símbolo residual da verdade interior, pois esta não é unívoca.

V – As pedras da ‘cidadela’

Em *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água*⁵⁷, a acção central desenvolve-se numa aldeia perto de Lisboa, para onde se desloca a família de um antigo alferes, onde pretendem assistir a um ritual anual: a matança do porco. No entanto, subjacente a essa narrativa está a relação entre o alferes e o seu filho adoptivo, pois foi após um massacre perpetrado numa aldeia em Angola que o alferes encontrou um menino negro e o trouxe com ele para Portugal. Nesse massacre foram chacinados os pais do menino, sendo descritos actos atrozes, que consistiam no corte de mãos ou orelhas, que acabam afectos, por metáfora, à matança do porco, ao qual são cortados pedaços que hão-de servir de alimento. O “corpo sem órgãos é o modelo da morte”, não que se deseje a morte (o antigo alferes deseja-a e não a deseja, tanto quanto a espera sem a procurar evitar), mas porque a morte e a vida são “duas espécies de peças da máquina desejante”, sem que se perceba como funcionam⁵⁸. Os autores de *O Anti-Édipo* explicam-no, quando afirmam que a máquina funciona se existir repulsa, mas também se houver atracção. Ora é precisamente isso que acontece com o porco (ou, *mutatis mutandis*, a guerra), que se alimenta e se deseja tanto quanto se rejeita, até porque matar o porco é o acto através do qual o filho (que é e não é filho) mata o pai:

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 172.

⁵⁷ António Lobo Antunes, *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água* (Lisboa: D. Quixote, 2017).

⁵⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia I* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 34.

[...] esse funcionamento consistirá em converter constantemente o modelo da morte na experiência da morte. Converter a morte que vem de dentro (no corpo sem órgãos) em morte que chega de fora (sobre o corpo sem órgãos).⁵⁹

Os ‘cortes’ podem ainda associar-se ao acto de ‘talhar’, que Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro⁶⁰ estudam em Pessoa, uma vez que este se refere a “talhar a mente”, para concluírem que a palavra não tem só que ver com o corte (aqui incluindo o do alfaiate, que talha ‘à medida’), mas também com “entalhar, esculpir e gravar” uma “impressão [...] que conserva uma marca” e que exige uma “representação persistente”. Aliás, a aldeia africana onde ocorrem essas ‘matanças’ vai sendo comparada à aldeia portuguesa onde, décadas depois, se dá a matança do porco, sendo este animal símbolo dos soldados que ora são ‘alimentados’ para participar na guerra, ora, simultaneamente, instruídos ou instigados para serem perpetradores dos massacres. Portanto, o porco é uma imagem da ambivalência da guerra, pois o soldado é, como o porco, uma vítima da máquina atroz do regime que persiste em manter a sua presença em África, e, paradoxalmente, dos que são ‘mobilizados’ para participar na matança. O porco e o soldado são ‘talhados’ para um fim por uma máquina desejante, evidentemente.

A metáfora estava já presente em *Os Cus de Judas*, como vimos, quer no papel ambíguo do soldado, quer no modo como estes foram tornados em “bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar”⁶¹ e “treinados para morrer sem protestos”⁶², mas há sobretudo um exemplo em *Memória de Elefante* que desejamos focar:

[...] um gajo anda aqui como boi manso no matadouro, reflectiu o médico, [...], na esperança de que depois a carne se lhe torne mais tenra; [...] a aprender a viver ou a ser domesticado, capado, desmiolado [...]⁶³

⁵⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo*, p. 345.

⁶⁰ Cf. Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro, *Um Medo Por Demais Inteligente*, p. 8.

⁶¹ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 124.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 103.

⁶³ António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, p. 113.

Nessa passagem verificamos como o soldado estava por fora e por dentro da guerra, sendo já aí comparado a um animal usado para alimentar outrem. Não admira que a linguagem fosse, nos primeiros romances, mais directa, que a verdade subjectiva e que houvesse uma abertura lado a lado com um fechamento do sujeito. O silêncio sobre esses actos vigorou durante décadas, mas agora o filho adoptivo vai sabendo o que se passou, pois a memória, sendo intermitente, vai-lhe facultando alguns dados afectivos que o ligam ao passado. O passado voltará, assim, ao presente através deste filho que inverte as circunstâncias matando aquele que o adoptou. A guerra é aqui algo de interno que parece ser já externo, mas que, pela sua acção interior, se vai exteriorizando em actos inusitados.

Poderíamos pensar que nos encontramos novamente perante as portas abertas da cidadela. Mas, ao invés, julgamos poder dizer que a cidadela, aberta nos romances aqui abordados, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, volta a erguer-se com o tempo, pois a aldeia de *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água* equivale à reconstrução de um espaço do foro íntimo de onde pai e filho já não sairão vivos. De facto, só o alferes sabia o que se tinha passado com exactidão naquela aldeia num tempo distante, mas a guerra, como um ‘passageiro memorial’, vai-se tornando numa verdade progressiva, mas fechada, até se consumir em dois focos de silêncio. Estes são duas sepulturas, lado a lado, do que foi alferes e do que foi o menino negro órfão numa aldeia dizimada pela guerra. O final é trágico, mas passa também pela eufemização de vários aspectos que tendem a tornar o relato e a verdade ‘mais leves’. As pedras de que a mulher do alferes sofre (tal como o porco as digere) são, afinal, um cancro que a ‘come’ lentamente, numa sucessão de metáforas alimentares que se ligam à digestão’ da partida para a guerra, vista como “pedregulhos”⁶⁴, e ao vómito após o regresso a Portugal, onde se fala de vomitar uma “pedra de ácido no estômago”⁶⁵.

Pretendia-se, já nos primeiros romances, que a verdade da guerra fosse *mais leve que as pedras*, mas o esófago comprimido⁶⁶ e uma

⁶⁴ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 65.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 184.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 182.

“medalha identificativa [...] poisada na língua à maneira de uma hóstia de metal”⁶⁷ não o permitiam. Neste romance mais recente encontramos várias semelhanças com os dois primeiros: as ações decorrem entre Lisboa e Angola nos romances de 1979 e também nas *Pedras*⁶⁸; a personagem principal dos primeiros romances era um alferes-médico e nas *Pedras* é um antigo alferes⁶⁹; alguns momentos da narrativa passam-se numa sessão terapêutica surgindo o psicólogo sempre como alguém incapaz de compreender e tratar o paciente⁷⁰; a presença do soba da máquina de costura em *Judas* reemerge nas *Pedras*⁷¹; as cartas enviadas para a metrópole, onde o sujeito ironiza⁷² sobre a guerra, são em tudo idênticas às que se intrometiam nas primeiras narrativas; a incredulidade dos portugueses nos relatos da guerra, entendida como umas férias, causa a indignação da personagem central⁷³. No entanto, em *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água* a escrita é mais lisa, despida de maiúsculas⁷⁴, com menor número de citações intertextuais, e com um número mais limitado de informação, de resto não torrencial. O autor define-se pelo seu estilo, “instante em que a linguagem deixa de se definir pelo que diz, e ainda menos pelo que torna significante, para se definir pelo que a faz correr [...]”⁷⁵.

Assim, é pedra sobre pedra que a aldeia vai sendo simultaneamente construída e desmantelada, num processo inacabado. Acedemos finalmente à cidadela, que nos parece mais despida (sem aspectos autobiográficos tão directos), mas esse vazio é tão-só aparente. A cidadela encontra-se num estado de arrumação: está lá tudo, mas organizado, arejado. A condição desta escrita encontra-se no “conflito

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 188.

⁶⁸ António Lobo Antunes, *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água*, pp. 11, 13.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, pp. 30 ou 371.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 27.

⁷² *Idem, ibidem*, pp. 27 ou 29.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 454.

⁷⁴ A frase “Deserta Deserta Deserta Deserta Deserta DESERTA”, de *Judas* (p. 105), é substituída nas *Pedras* (p. 211) pela frase: “Deserta deserta e eu a olhar os papéis escritos a lápis Deserta”.

⁷⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo*, p. 139.

entre um «real» perdido e o desejo” da sua “redenção” pela “memória”⁷⁶. O carácter privado das emoções não deve deixar-nos isentos de emoção. Na cidadela nem tudo está dito nem tudo fica por dizer, algo é ainda cidadela da cidadela, como na utilização de “etc”⁷⁷, que “marca o carácter privado da nota”, “escusando ser inteiramente explícito”. Vejamos:

[...] estou óptimo, não há problemas, [...], vim macho da guerra que aliás, contra o que alguns juravam, não era assim tão perigosa, mais fêrias que outra coisa, uma viagem de barco e depois um safari, bichos etc, quase um passeio, um descanso, um morto apenas num acidente de camioneta que acidentes há por toda a parte [...]⁷⁸

Mais leves ou menos leves, as pedras são as palavras de um mundo, de uma cidadela, de um autor, de uma literatura inacabada, onde há sempre algo mais para dizer porque tudo fica por dizer, etc.

⁷⁶ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica*, p. 34.

⁷⁷ Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro, *Um Medo Por Demais Inteligente*, p. 43.

⁷⁸ António Lobo Antunes, *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água*, pp. 27-28.