

Maria Manuela da Silva Duarte

O Esplendor de Portugal: do tempo vivido ao tempo evocado

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto
para obtenção do grau de
Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros

Orientação: Professora Doutora Maria de Fátima Marinho

2000

Agradecimentos

Se fui capaz de ir mais longe foi porque
me apoie em ombros de gigantes.

Isaac Newton

Concluído o trabalho que me envolveu durante um extenso período de tempo, que me reclamou o empenho e a dedicação e se revelou, em múltiplos momentos, narcísico na devoção que exigia, impõe-se reflectir sobre a fé de alguns que desde sempre acreditaram ser possível a chegada a este limiar:

À Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, por haver despertado em mim, no Seminário *O Romance Histórico em Portugal*, o deslumbramento motivado por uma leitura mais atenta de um autor que apenas conhecia através de um olhar ingénuo. Pelo rigor científico e pelo desvelo com que sempre dotou a orientação deste projecto, um obrigada de profunda admiração.

Ao Professor Doutor Arnaldo Saraiva, pelos doutos ensinamentos prestados e pelo apoio incondicional que votou a esta dissertação, facultando material numa disponibilidade renovada, o meu agradecimento.

Pelo suporte bibliográfico específico e pelos esclarecimentos prestados o meu obrigada à Dr.^a Isabel Portugal, ao Dr. Alfredo Madeira e à Alexandra Albuquerque.

Às amigas que ansiosamente apoiaram a gestação deste trabalho, um agradecimento sentido, em especial a Helena Pinto e Ana Albuquerque.

Obrigada pela persistência no apoio incondicional e pelo carinho com que desde o início olhaste esta dissertação, Sofia.

Ana Margarida é também a ti extensiva a minha gratidão pela presença constante, pelos sábios conselhos e pela partilha desta predilecção em comum que nos aproxima a um autor.

À Augusta, a minha gratidão por tudo aquilo que entregou a este trabalho, numa inesgotável renovação de dádiva, apenas possível naquele que tem muito para dar.

O meu agradecimento dirige-se de uma forma particular à família que desejou, tanto quanto eu, a chegada a porto seguro desta embarcação da qual nos propusemos condutores.

Muito obrigada: a meus pais pelo ilimitado apoio e pelo inesgotável carinho com que alimentaram os alicerces deste meu sonho, ajudando-o a erigir-se. Aos tios Artur e São, Bibi e Albino pelo voto de confiança e a aposta incondicional que lhes mereci.

A meu marido, pela partilha de um sonho que, sendo meu, acarinhou para si, iniciando assim uma divisão de frustrações e de renúncias, de êxitos e de conquistas. Pelas ausências que este percurso motivou, pelas *presenças—quase ausências*, a exiguidade deste trabalho.

A António Lobo Antunes por haver motivado esta dissertação. O nosso agradecimento à sua *esplendorosa* escrita.

A meus pais

Introdução

Em 1979, e pela mão de Daniel Sampaio, Lobo Antunes assiste à publicação do seu primeiro livro, *Memória de Elefante*, obra que o autor desconsidera e apoda, frequentemente, de narrativa de principiante¹, mas onde se integra já o germe de potencialidades que ao longo da vasta produção deste escritor-psiquiatra o leitor pode comprovar repetidamente. Tal como o título deixa adivinhar, trata-se de uma narrativa edificada sobre a memória, num permanente diálogo presente-passado, reflectindo o narrador-protagonista sobre o próprio percurso existencial e o dos que consigo se relacionaram.

Numa tentativa desesperada para perceber o presente, opta-se por (re)visitar o passado e procurar nele o sentido para o futuro, conseguido talvez pela viagem exploratória que enceta em direcção a um conhecimento que se pretende mais profundo do Eu.

Dezasseis anos volvidos sobre a publicação de *Memória de Elefante*, Lobo Antunes edita *O Esplendor de Portugal*, texto que será objecto de estudo da presente dissertação.

Se a memória funcionou, no primeiro texto do autor, como suporte basilar que motivou a exposição do enredo, em *O Esplendor de Portugal* ser-lhe-á conferida idêntica função.

¹ Cf. COELHO: 1994, 27: “A *Memória de Elefante* é um livro mau, está cheio de ingenuidades, tem o charme dos seus defeitos mas não é um bom livro (...) é um livro de principiante”

Pela voz dos quatro narradores-protagonistas que integram a obra, seremos conduzidos ao passado reminescente de uma família de emigrantes no último reduto imperial que Portugal manteve— Angola.

Dual será, permanentemente, o discurso, porque dividido pela concomitância temporal, inevitável, que a voz da memória reclama: passado/presente, e pela coexistência espacial que nenhuma das personagens dissocia: Portugal/Angola.

Assim, procuraremos reflectir sobre o papel determinante que desempenha, na economia narrativa, a memória, destacando as limitações e as potencialidades que a mesma detém. Será, sobretudo de sublinhar o carácter essencialmente construtor da memória que, mais que ressuscitar factos, entidades ou existências, recria vivências, pela inevitabilidade do esquecimento que o devir temporal propicia.

O Esplendor de Portugal ergue-se alicerçado na plural memória de quatro personagens-protagonistas que almejam a reposição, no tempo presente, de uma ordem essencial para a compreensão do vivido, para o entendimento de um passado que pretendem recuperado e reparado.

Realçamos, deste modo, a dualidade para que aponta este veículo que é a memória e que possibilita o ressuscitar de épocas pretéritas. Conscientes de que o relato se sustenta pela “ consulta à memória a que os anos arrancaram páginas inteiras e enodoaram as que ficam de mancha de esquecimento” (ANTUNES: 1999, 120), insistimos no destacar da construção a que é sujeito o passado vivido, bem como a imagem que se guardou dos indivíduos que o povoaram, revelando que “ tôdas (sic) as recordações desfiguram um pouco. São uma mistura de verdade e fantasia” (JASPERS: 1987, 96).

Ao procurar recordar o passado, adivinha-se o esforço de cada personagem em garantir uma maior compreensão do mesmo, capaz de possibilitar a conquista e preservação de um Eu uno, porque capaz de um auto-conhecimento apaziguador.

Em *O Esplendor de Portugal* problematiza-se a fragmentaridade do indivíduo, confrontado com o desenraizamento forçado do seio familiar e pátrio, para criticamente compreender e desvelar a complexa condição humana de seres à deriva na busca desesperada por referências, que se procuram no passado familiar, capazes de assegurar a ancoragem por que se anseia. Ao encetar o percurso de busca da unidade do Eu, os protagonistas vivem a dualidade de se saberem seres emigrantes num país que consideram subalterno na sua condição de colónia portuguesa, mas ao qual não são indiferentes, ainda que tentem mascarar, pela rejeição veemente do outro, o fascínio que o continente africano lhes desperta.

Dentre a permanente negação de qualquer admiração pelo autóctone africano e a evidência da incorporação inevitável de hábitos, ideologias e crenças daquele, os protagonistas revelam que o mais importante talvez seja tentar compreender-se para, posteriormente, proceder à reconstituição das parcelas de que sentem ser constituídos.

Formalmente, o texto procura ser *mimesis* de um sujeito fracturado (como acreditamos serem todas e cada uma das personagens deste texto), buscando nos discursos repetidamente interrompidos e retomados de forma obsessiva, a aproximação aos fragmentos que enformam e constituem cada um dos protagonistas.

A obra, cujo título o próprio autor reconhece como conscientemente irónico², aliciou-nos a encetar um percurso pela biografia que cada personagem se propõe revelar e, assim guiados, pela voz da memória, propomo-nos conduzir o leitor ao ponto de chegada de uma meta, que se adivinha, pessoal e colectiva.

Procuraremos, pelo olhar múltiplice e pelos testemunhos plurais, restabelecer a ordem e perceber, no seio da subversão temporal, a convocação do tempo vivido e a reconstrução do tempo evocado, destacando a diversidade de Eus, solicitada, necessariamente, pelo Eu visto no espelho do outro.

² Numa entrevista de 15 de Dezembro de 1992, ao jornal *Aftenposten*, Lobo Antunes afirmou: “Der Titel [referindo-se a *O Esplendor de Portugal*] stammt aus einem Vers der portugiesischen Nationalhymne. Von den Helden des Meeres ist da die Rede, vom edlen portugiesischen Volk, der tapferen und unsterblichen Nation, die Portugals neue Pracht errichtet. Mein Romantitel ist natürlich sarkastisch gemeint”. Cf. SCHMITZ: 1992, 15.

1. O Tempo — sua funcionalidade no universo romanesco

1.1. O romance Pós-moderno e o tratamento do tempo

A moderna tradição romanesca, designada de pós-modernismo e que, segundo Douwe Fokkema, foi o “ código dominante na literatura ocidental desde os anos cinquenta” (FOKKEMA: s/d, 63), caracteriza-se pela fuga aos cânones narrativos tradicionais.

Inúmeros estudiosos se propuseram esclarecer as motivações que alicerçaram tal constituição. No entanto, não se justifica para o âmbito do presente estudo, a explanação histórica de que o conceito foi alvo, nem a apresentação exhaustiva da génese do mesmo. Assim, apoiar-nos-emos nas conclusões sumárias de Fokkema, que atribui à história política e a condicionantes internas — como o foram as perspectivas reducionistas da estética modernista — a força motriz decisiva para a constituição do código pós-modernista³. Admitimos que, no entanto, e como procuraremos reflectir, tal como prevê Jean-François Lyotard: “... a pós-modernidade não é uma era nova. É a reescrita de alguns traços reivindicados pela modernidade” (LYOTARD: 1997,42).

Com o romance pós-moderno “o propósito primário e tradicional da literatura romanesca — contar uma história — oblitera-se e desfigura-se” (SILVA:1986,737) . O eixo temático revela-se, agora, a construção narrativa propriamente dita, privilegiando-se

³ Cf. FOKKEMA: s/d, 65: “...não foi só a história que abriu caminho ao pós-modernismo. Ao mesmo tempo, as limitações do código modernista — limitações que são inerentes a qualquer código, (...) — foram submetidas a uma crítica interna”.

as reflexões metaficcionais, o revelar das engrenagens que asseguram a mecânica diegética, subvalorizando-se a génese e o desenvolvimento de qualquer enredo. Tal como Alzira Seixo postula “... le Postmodernisme descriptif/allégorique/pragmatique...” (SEIXO:1991, 312), esclarecendo e sublinhando que esta última característica definidora estabelece “...plusieurs reprises avec le métalinguistique” (*Idem*, *ibidem*).

Apoiando-se, essencialmente, na auto-referencialidade discursiva, como é definida por Linda Hutcheon⁴, a ficção pós-moderna desloca o centro de análise, fazendo-o derivar menos para a descrição da acção das personagens envolvidas na intriga, e mais para a análise minudente da complexa interioridade de tais personagens, numa tentativa de, ao reflectir sobre o indivíduo, ser possível um maior conhecimento do Homem, já que os pós-modernistas “partilham um interesse comum por tudo o que seja ‘poli-’ ou ‘pan-’ ” (FOKKEMA: s/d, 77). Esta insistência na abordagem e na análise do que é múltiplo, repercute-se na narrativa — que conheceu um “desafio [no que respeita] às noções tradicionais de perspectiva” (HUTCHEON:1991, 29) —, e que agora admite “narradores perturbadoramente múltiplos” (*Idem*, *ibidem*).

Igualmente múltipla será a abordagem que a ficção pós-moderna assume na dissecação de uma nova temática que já com o Modernismo ganhara papel de destaque: o tempo⁵. Tal como Roland Bourneuf e Réal Oullet referem, “depuis le début du siècle (...) le temps n’est plus seulement un thème ou la condition d’un accomplissement, mais le

⁴ Cf. HUTCHEON: 1991.

⁵ A modernidade insiste na manutenção do domínio sobre o tempo, procurando fazê-lo pela antecipação relativamente ao futuro, baseada nos ensinamentos do passado. Tal como conclui Octavio Paz “a busca de um futuro termina sempre com a conquista de um passado (...). a modernidade constrói o seu passado com a mesma violência com que edifica o seu futuro”. Cf. PAZ: 1974, 5.

sujet même du roman. (...) Le temps est en passe de devenir le héros de l'histoire” (BOURNEUF e OULLET: 1975, 128).

No entanto, se com o Modernismo a noção de tempo admite já a ideia de multiplicidade, porque frequentemente veiculado por uma consciência que é “por definição instável e transbordante” (SEIXO:1986, 23), o que se traduz “numa mutação constante de planos temporais” (*Idem*, *ibidem*), com o pós-modernismo, esta noção irá conhecer a possibilidade, não só da mutação, como da subversão e, principalmente, da concomitância e da sobreposição temporal. Assumindo, assim, a primazia de tratamento a nível da trama narrativa, emergirá como um tempo ‘politemporal’, como o designará Higdon⁶.

O tempo passa, então, a ser perspectivado como uma instância tradutora da própria subjectividade humana, admitindo que “...le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative”(RICOEUR: 1983, 17). Esta emergente necessidade que o Homem coevo tem de narrativizar a história, de conferir um carácter de passado a um acontecimento recente, transformando assim o presente num tempo profundamente efêmero, num *presente perpétuo*, como é designado por Currie, traduz um processo que, segundo o mesmo autor, germinou no seio de uma comunicação social ávida da importância que a notícia pretérita lhe confere:

“...our entire contemporary social system has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions of the kind which all earlier social formations have had in one way or another to preserve. (...) One is tempted to say that the very function of the news media is to relegate such recent historical experiences as rapidly as possible into the past” (CURRIE: 1998, 97).

⁶ Cf. HIGDON: 1977, 106 e ss.

Esse presente, contaminado pela co-presença de outros tempos, surge privilegiado na narrativa pós-moderna; nesta, a temática do tempo será recorrentemente analisada e explorada nas inesgotáveis perspectivas que consente. A mais focada terá sido a que passa a encarar o tempo como inerente à própria personagem e, portanto, correlacionado com a sua intersubjectividade, e por ela condicionado.

O tempo na narrativa pós-moderna tende a ser apresentado naquela que ressalta ser a característica definidora: a plasticidade. Explorada, recorrentemente, como se de um material elástico se tratasse, a temática temporal deixa antever que, com tal abordagem, ao privilegiar-se o homem na sua auto-introspecção, se sobrevaloriza a perspectiva psicológica, interior e individual que do tempo detém cada ser.

Assim, ganha especial relevo a minúcia analítica que irá conhecer a temática temporal, nas últimas décadas, ao ser objecto de explanação da dualidade que lhe é inerente. Esquecendo-se o *chronos* passa a explorar-se o *tempus*, como propõe Étienne Klein:

“...existe manifestamente uma oposição entre o tempo físico e o tempo subjectivo, (...) entre o tempo dos relógios e o tempo da consciência. O primeiro que designaremos (...) **chronos** é, supostamente, objectivo. (...) é pelo termo latino **tempus** que designamos o segundo (...), o tempo experimentado ou psicológico, aquele que medimos ‘no interior de nós mesmos’” (KLEIN: 1995, 15).

É o tempo mensurado no interior das personagens que o romancista pós-moderno explora, revelando-o no seu hibridismo, na permeabilidade de se metamorfosear, de admitir a sua própria extensão ou refração, já que não é entendido como *chronos*, como um tempo objectivamente mensurável.

Porque o sócio-código do pós-modernismo se caracteriza por uma “...recusa da distinção (...) entre passado e presente” (FOKKEMA: s/d, 66), o leitor será, cada vez mais, confrontado com um tempo cujo presente se deixa contaminar por outros tempos, essencialmente pelo passado. Sobressai, então, como uma realidade permeável, nodosa e rica na sua espessura temporal, já que admite a coexistência ‘colonizadora’ de épocas pretéritas — que já foram — e de épocas futuras — que ainda não são — numa época que ‘é’. Revela-se, com o romance pós-moderno, o anseio de conotar o presente, ao fracturá-lo, como um tempo *policrono* e *sincrónico*, no qual o homem se pode ver reflectido na sua universal e multidimensionalidade.

1.2. A transversalidade do tempo na obra de António Lobo Antunes

Inúmeros são os autores coevos que desenvolveram, à semelhança de Proust, um fascínio pelo desenvolvimento da temática da *recherche du temps*, e procuraram explorar todas as potencialidades de abordagem que ela admite, centrando-se, essencialmente, na sua plasticidade quando conectada com a dissecação da interioridade da personagem.

Numa entrevista concedida em 1996, António Lobo Antunes esclarece: “... o que os estrangeiros dizem que eu trago de novo para a literatura não é mais do que a adaptação à literatura de técnicas da psicoterapia: (...) a concomitância do passado, presente e do futuro” (SILVA:1996, 14). Aliando a técnica literária à prática profissional, Lobo Antunes construirá obras nas quais o eixo comum é a análise exploratória ao interior de cada personagem a fim de um encontro com o que de mais íntimo de si próprio cada um desconhece ou sonega ao conhecimento. Como teremos oportunidade de revelar, a própria perspectiva que do tempo mantêm as personagens da obra de Lobo Antunes, raras vezes se aproxima de uma temporalidade cronológica, objectiva. O tempo será objecto de uma avaliação permanente que passa pela subjectividade, admitindo a concomitância temporal de que falava o autor, chegando mesmo, nalgumas obras, a uma exploração excessiva que conduziu à criação de uma *atemporalidade*, provocada pela anárquica conjugação de épocas, tal como exemplarmente sucede em *As Naus* ⁷. As

⁷ O enredo desta obra desenvolve-se em torno da inadaptação de um grupo de portugueses recém-regressados de África, no pós-25 de Abril, a uma Lisboa com a qual não se identificam e que estranham. Tal retorno pretende ser duplamente significativo: revelar pelo regresso de personagens transpostas para fora do seu tempo — porque extraídas da vasta galeria de ilustres representantes da epopeia dos Descobrimentos — a dificuldade de adaptação a um espaço que lhes surge como alheio, desmistificando, pelo recurso a tais figuras, esse passado grandioso que Portugal vivera quando encarado à

personagens desta paródica história são transpostas para um tempo que não foi o seu, e que coexiste com outros tempos, possibilitando encontros que a temporalidade cronológica não consentiu, como sejam o do monarca D. Sebastião com o escritor Oscar Wilde⁸. Deste modo, convivem paradoxalmente num mesmo tempo presente—sinédoque do Portugal do pós-25 de Abril que o autor pretende retratar—revelando em simultâneo uma “... Lisboa da partida (do século XVI) e da chegada (1975) que, afinal, é a mesma para estes retornados que foram também os descobridores/e emigrantes de ida e agora da volta” (s/a: 1988, 34).

A par de *As Naus*, diversas são as obras de Lobo Antunes cuja temática temporal é vincadamente privilegiada, funcionando mesmo como eixo de algumas diegeses. Em obras como *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *O Esplendor de Portugal* (1998), a própria organização gráfica do texto é conseguida pela divisão em capítulos, cujos títulos remetem para expressões temporais. Assim, *Explicação dos Pássaros* é estruturalmente dividido em quatro partes fundamentais, cronologicamente encadeadas e que traduzem a extensão do tempo diegético— 4 dias— surgindo explícitas pelos dias da semana : *Quinta – feira*, *Sexta-feira*, *Sábado* e *Domingo*. *Fado Alexandrino* está dividido em três partes, que compreendem, na sua totalidade, um período de 10 anos (de 1972 a 1982), também ele tripartido, numa divisão temporal e que se traduz na revisitação, por meio da memória

luz de um presente que se revela exíguo espacialmente (perdido que está o derradeiro reduto colonial). Essa estreiteza territorial surge simbolicamente representada pelo despojamento da magnificência conquistada, nesse passado glorioso, por cada uma das personagens intervenientes na narrativa. Às personagens é conferida uma biografia que remete, na generalidade, para uma vida banal, anódina : Diogo Cão fora fiscal da Companhia das águas e, no presente, entrega-se a uma vida ébria e errante; Pedro Álvares Cabral é talhante; Vasco da Gama é sapateiro, mas singra na vida graças a um jogo de cartas — a sueca; Manuel de Sepúlveda possui um bar de alterne; Nuno Álvares Pereira uma boite...

das personagens intervenientes, do Portugal de “ ‘antes’, ‘durante’ e ‘após Abril’ ” (MELO:1984, 104), revelando-se, como sugere João de Melo, numa obra que é “...um requiem ao tempo” (*Idem*, 105), explicitamente traduzido nos títulos de cada uma das três partes constituintes: *Antes da Revolução*, *A Revolução* e *Depois da Revolução*. *Auto dos Danados* apresenta cinco partes, aparentemente autónomas, cujo eixo em torno do qual se constrói a diegese é uma festa— a obra é então dividida no período que antecede e que compreende o decorrer desse acontecimento, correspondendo, na sua totalidade, a cinco dias: *Antevéspera da festa*, *Véspera da festa*, *Primeiro dia da festa*, *Segundo dia da festa* e *Terceiro dia da festa*. *O Esplendor de Portugal* decorre no período que medeia uma noite— 24 de Dezembro de 1995— e a madrugada do dia seguinte, havendo incursões analépticas que intitularão os capítulos nos quais intervém Isilda. Deste modo, e como procuraremos reflectir, a obra revela um tempo presente preciso e exíguo que serve de suporte para a reflexão, pela recordação, de um tempo passado vasto, cuja incursão mais remota data de 24 de Julho de 1978⁹.

Se estes são exemplos paradigmáticos da procura de contextualizar o próprio texto recorrendo à localização temporal, explícita, outros se impõem como exemplares por serem reveladores de uma idêntica tentativa de precisar o eixo temporal em que

⁸ Cf. ANTUNES: 1988, 179: “...D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lamber uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba.”

⁹ O autor revela a preferência pelo distender do tempo da história, distensão que surge como paradoxal se atentarmos na exiguidade do tempo discursivo, relativizando deste modo as coordenadas do tempo cronológico, agora submetidas à mensuração variável de cada personagem. Lobo Antunes justifica esta tendência recorrente ao longo do seu percurso biográfico como tradutora de um projecto pessoal de escrita mais ambicioso: “...le plus difficile pour moi, ce ne sont pas les personnages, c’est le problème du temps. Au début je l’ai résolu en me limitant à une journée, à une nuit, puis je suis devenu plus ambitieux” (UTEZA: 1984, 150). Em *O Esplendor de Portugal* a ambição do autor traduz-se na representação de memórias de duas gerações que procuram ser veiculadas na escassez de algumas horas: o entardecer de um dia até à aurora do dia seguinte.

decorre a diegese. A obra de estreia de Lobo Antunes, *Memória de Elefante* (1979), deixa antever pelo título a importância que será conferida a esse tempo revelador que a *memória* ressuscita. Apesar de a obra “...narrativiza[r] um determinado tempo (um dia e uma noite) de crise da existência da sua principal personagem...” (PINTO-CORREIA: 1981, 87), é extenso o percurso temporal que essa mesma personagem percorre guiada pela sua *memória de elefante*, revisitando períodos da infância, episódios da mesma época, episódios da vida familiar e militar até se encontrar com o presente frustrante, motivador dessa evocação de um passado remotamente feliz.

Publicado no mesmo ano, *Os Cus de Judas* (1979) apresenta igualmente um enredo que oscila entre o iniciar da narrativa no tempo presente, altura em que a personagem principal trava conhecimento com um interlocutor feminino a quem confia as recordações de um tempo que viveu, demarcando essencialmente a passagem pela guerra colonial, em África. Tais episódios, após reconstituição dessa apresentação anacrónica, surgem na obra “...nettement délimité[s] dans l’espace et dans le temps” (UTEZA: 1984, 123)¹⁰.

Publicado em 1996, *Manual dos Inquisidores* revela, por parte do autor, um manuseamento da temática temporal, anacronicamente consciente. Tal como afirma, em entrevista concedida a Francisco José Viegas¹¹, considerou “...importante confundir os

¹⁰ Cf. UTEZA:1984, 123. Segundo Uteza, a descrição espaço-temporal de *Os Cus de Judas* surge, numa primeira leitura, apresentada de forma anárquica, porém esta imprecisão acabará por ser colmatada, pela nitidez com que Uteza a sintetiza, destacando a localização espacial e temporal a que na obra se dá especial importância: “... Septembre à Décembre 1970 — préparation dans les différents camps et organismes militaires du Portugal (Santa Margarida, Mafra, Tomar); 6 Janvier 1971 — embarquement pour Luanda; Janvier à début Novembre 1971 — séjour dans le sud-est Angolais, à la frontière de la Zambie dans ces “Terras do fim do mundo” qui donnent son titre au livre; Novembre 1971 — séjour de repos en famille à Lisbonne; Décembre 1971 — retour pour une courte période au sud-est; Janvier 1972 à Janvier 1973 — séjour au nord dans la Baixa de Cassanje, puis retour définitif à Lisbonne”.

¹¹ In, *Escrita em dia*, Sic, 1996, com Francisco José Viegas.

tempos, para conseguir uma história intemporal, mesmo correndo riscos de tornar a história pouco crível e de dar ao leitor uma ausência de tempo”¹².

Este objectivo, de colocar o leitor perante a perplexidade de uma amálgama de acontecimentos veiculados por uma idêntica transversalidade de tempos que “...amiúde são vividos, numa simultaneidade de sentires” (SILVA: 1996, 17), justifica a perspectiva plural que dos acontecimentos, do tempo e das próprias personagens este autor pretende veicular na sua narrativa e que, afinal, cumpre uma convicção do código pós-modernista — a rejeição de uma verdade singular: “o pós-modernismo poderá ter os seus pontos de vista particulares, mas não vê qualquer razão para os privilegiar relativamente aos pontos de vista sustentados pelos outros”(FOKKEMA:s/d, 64).

¹² Ao pretender criar narrativas intemporais, conseguidas pelo esbatimento temporal, Lobo Antunes preconiza a subvalorização, necessária, do tempo social, sobrevalorizando o tempo subjectivo, variável de indivíduo para indivíduo. Uma preferência que Zeraffa considera característica do romance moderno: “le roman moderne devait mutiler le temps social afin de restituer la cohérence à un temps qu’on ne peut nommer subjectif qu’en jouant sur les mots, car c’est celui de toute subjectivité” (ZERAFFA: 1971, 176).

2. *O Esplendor de Portugal* —uma narrativa plurivocal

A obra *O Esplendor de Portugal*, editada no Outono de 1997, apresenta-se, estruturalmente, dividida em capítulos, aparentemente autónomos, e sempre intitutados. Os títulos, que funcionam como um *incipit* de cada capítulo, remetem, no seu conjunto, para a localização temporal. Assim, o texto abre situado a 24 de Dezembro de 1995, mais especificamente, a noite desse dia, e leva o leitor a percorrer um extenso eixo temporal que oscilará entre 24 de Julho de 1978, a data mais remota à qual a obra surge analepticamente reportada, pela voz de Isilda, e a noite de consoada do ano de 1995. Uma noite à qual o leitor é continuamente convidado a voltar pela mão de cada uma das personagens que integram a narrativa, sendo o trilhaço que separa os anos de 1978 e 1995 apenas percorrido, de forma explicitamente datada, por Isilda— mãe das restantes personagens —que, guiada pela memória, encetará uma viagem ao passado na qual se conhecerão algumas paragens.

O Esplendor de Portugal é uma obra que vive do ressuscitar de um passado familiar (e, por extensão, de um passado pátrio)— como o título antecipa—, que é revisto por cada uma das personagens. Assim, a memória surge como móbil fundamental desse processo de revisão que o passado irá conhecer. Apesar de todas as personagens procederem ao ressuscitar de recordações, apenas a voz de Isilda parece enquadrá-las na sua cronologia. Somente o seu discurso surgirá temporalmente localizado (e de forma explícita nos títulos dos capítulos que constituem os seus relatos, como já tivemos

oportunidade de referir) fora da noite na qual acabarão por reunir-se as quatro vozes deste romance enunciado alternadamente, numa partilha constante de papéis narrativos, num registo polifónico eminentemente dialógico, pois apresenta diversas versões ou modos de possíveis e passíveis de perceber um dado acontecimento ou experiência pessoal, como sublinha Bahktine : “Tout le roman polyphonique est entièrement dialogique. Les rapports dialogiques s’ établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c’est-à-dire qu’ ils s’opposent entre eux, comme dans le contrepoint” (BAKHTINE: 1970, 77). O leitor perceberá nessa multiplicidade de relatos as inevitáveis contradições, motivadas quer pelo carácter perturbante que comportem, quer pela subjectiva visão que de tais se guarda. O texto *O Esplendor de Portugal* é dito a várias vozes, nitidamente construído em contraponto, composição que o próprio autor admite praticar de forma consciente, influenciado pela linguagem musical e daí retirando a técnica orquestral que pratica, como o autor esclarece numa entrevista concedida ao jornal *Aftenposten*, aquando da publicação, na Alemanha, da obra *Manual dos Inquisidores*: “Die beste Art und Weise zu schreiben, ist für mich die symphonische. Meine Erzählstruktur basiert auf musikalischen Formen” (SCHMITZ: 1992, 15).

Isilda emerge como elo fundamental da incursão ao passado, uma vez que a sua voz alternará com a de seus filhos em cada uma das três partes constituintes da obra: na primeira parte com a de Carlos, na segunda com a de Rui e na terceira com a de Clarisse. É nessa alternância que se assiste a um percurso pelo passado com pausas em todos os meses, de alguns dos anos que separam o fio temporal, cronologicamente definido, no qual se passeia *O Esplendor de Portugal*, e que vai de 24 de Julho de 1978 até 24 de Dezembro de 1995, como esquematicamente procuramos sintetizar:

Carlos	██████████
ISILDA	24 de Julho de 1978
Carlos	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	5 de Julho de 1980
Carlos	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	21 de Junho de 1982
Carlos	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	4 de Dezembro de 1984
Carlos	██████████
ISILDA	26 de Fevereiro de 1986
Rui	██████████
ISILDA	1 de Setembro de 1987
Rui	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	6 de Janeiro de 1988
Rui	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	10 de Maio de 1988
Rui	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	13 de Agosto de 1989
Rui	██████████
ISILDA	11 de Outubro de 1990
Clarisse	██████████
ISILDA	25 de Março de 1991
Clarisse	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	10 de Abril de 1993
Clarisse	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	14 de Novembro de 1994
Clarisse	24 de Dezembro de 1995
ISILDA	27 de Setembro de 1995
Clarisse	██████████
ISILDA	██████████

Carlos/ISILDA/Rui/Clarisse: Personagens-narradores.

ISILDA: Personagem que funciona como elo que possibilita a união do grilhão familiar, numa alternância testemunhal que lhe permite a posição intermédia entre os discursos de cada um dos filhos.

██████████: Presente da enunciação.

24 de Julho de 1978 → 24 de Setembro de 1995: Lapso temporal que possibilita, no presente da enunciação, incursões rememorativas ao passado pessoal e familiar da personagem.

Como pode ver-se, pela observação do esquema, Isilda surge como nódulo em torno do qual se ramificam os ramos da árvore genealógica que a personagem acaba por permitir que se constitua, graças à reconstituição memorial. Isilda permite que, com o seu derradeiro testemunho, formalmente apresentado como um capítulo, se complete o percurso (iniciado por Carlos) e que surge como um ponto de partida para este e para seus irmãos (Clarisse e Rui) e como um ponto de chegada para Isilda, como *terminus* de uma caminhada para a qual todos os testemunhos das diversas personagens-narradores confluem— 24 de Dezembro de 1995. Isilda encerra um percurso que se deseja ansiosamente concluído, como denuncia a expressão *Finis Laus Deo* que termina a obra.

2.1. *O Esplendor de Portugal*: a subversão temporal e a politemporalidade

A obra de Lobo Antunes emerge como texto que vive essencialmente do tempo, não de um tempo cronológico, linearmente focado, mas da multiplicidade de tempos que vão sendo perspectivados, e olhados, de forma distinta, conforme a personagem que os vive, os recorda, e os reinventa.

O leitor é convidado a deambular pelo percurso que atrás enunciámos, na medida em que o texto é construído iniciando-se pelo trilho do presente, isto é, a noite de 24 de Dezembro, que permitirá o périplo pelo passado. Um tempo que não é uno, mas vários, múltiplo—, e que, por se revelar pela ausência e vazio generalizado no campo emocional, e até de valores, surge como um tempo ao qual se pretende mudar o curso, reinterpretá-lo, e até reinventá-lo. Esta é a capacidade que os “retornos” ao passado admitem, pela possibilidade que tais incursões consentem, com prevê Genette, de “modificar ulteriormente a significação dos acontecimentos passados, quer tornando significativo aquilo que o não era, quer refutando uma primeira interpretação e pondo outra no seu lugar” (GENETTE:s/d, 55). Essa substituição *do que foi pelo que poderia ter sido* traduz-se na crença de que, revisto, tal passado possa surgir, ao olhar de quem o revisita, menos impiedoso e castrador e mais suportável — só deste modo “um acontecimento já provido a seu tempo de significação vê depois essa primeira interpretação substituída por uma outra” (*Idem*, 57).

O passado será, de forma permanente, seccionado e surgirá fragmentado, inicialmente, sem uma cronologia rígida já que está a ser recuperado pela memória que, à

força de o fazer renascer, o vai reanimando e o faz ressurgir. O resultado é um eixo temporal aparentemente confuso, porque consente memórias prolépticas e analépticas que, numa primeira leitura, surgem como dados de uma temporalidade ubíqua¹³. Posteriormente, porém, esse passado emergirá como um todo organizado, cuja desorganização aparente (se a houve) se ficou a dever à não sequencialidade de apresentação do mesmo, à desobediência ao “esquematismo cronológico” que Fernanda Irene Fonseca considera característica essencial do romance tradicional (FONSECA:1992, 252).

Passado e presente, ou antes, *passados* e presente são descritos pelas personagens da obra como *tempos tangenciais*, já que existe sempre algo do tempo presente— objectos, pessoas ou até tonalidades ou odores— que provoca nas personagens *retrocessos memoriais*, funcionando como veículo que possibilita a viagem a tempos passados, possibilitando enfim uma coexistência confusa entre memória/recordação e vivência presente.

Essa interpenetração de tempos é de tal modo desconcertante que, não raras vezes, as personagens da obra se alheiam da realidade, elidindo-a e substituindo-a por uma outra, pretérita— substituição que não é gratuita, mas induzida (como já referimos) pela presença de um qualquer elemento que aos sentidos da personagem, na sua memória

¹³ A ubiquidade do tempo assume na obra uma presença marcante. A interpenetração de *tempos passados* no presente é uma constante, conduzindo, não só a uma mistura de tempos, como também à comunhão de elementos que pertenceram a um espaço de outrora, mas que ganham vida, no presente, porque a personagem que os reanima os transporta para esse tempo. Por vezes, esta nítida amálgama temporal é evidenciada pela intromissão, no texto, de caracteres diferentes (uso de itálico ou parêntesis), explicitando acontecimentos anacrónicos:

“... namoras a mussequeira Carlos confessa que namoras a mussequeira não é nada mussequeira que mania tem o apartamento em obras

a Lena gorda e de cabelo pintado acabou de secar os pratos, empilhou-os no armário (...)

— Já não vês os teus irmãos há quinze anos (...)” (ANTUNES: 1997d, 14).

táctil, visual ou até olfactiva, evoca espaços ou experiências remotas, situadas no passado, fazendo-o sobressair como um percurso labiríntico desconcertante. Tal como para o protagonista de *Estrela Polar*, os narradores-personagens de *O Esplendor de Portugal* revelam que, para eles, “um passado não tem cronologia senão para os outros, os que lhe são estranhos” (FERREIRA: 1978, 48). Ambos os heróis destas narrativas crêem que no passado não há “antes e depois, mas o mais perto e o mais longe. E o mais perto e o mais longe não se lê no calendário, mas dentro de nós” (*Idem*, *ibidem*).

Rui ao deambular por Lisboa, avista alguns indivíduos cabo-verdianos. Confundido, acredita que é no espaço de Angola que se encontra, não distinguindo o antes e o depois, mas percebendo que a visualização dos negros lhe devolve a imagem evocadora de um passado que sente, que lê dentro de si como próximo. Será essa desorientação que o impele a abordá-los, a inquiri-los e a pedir-lhes auxílio para regressar à fazenda da sua família, já que não reconhece, naquele espaço, o percurso para casa¹⁴. Esta dupla confusão revela a dificuldade que há em separar tempo e espaço¹⁵, mostrando que ambos são indissolúveis e que a crença de que se encontra num espaço outro que não o de Oeiras, o leva a crer que é também outro o tempo que vive. Deste modo, e como postula Bakhtine, “les indices du temps se découvrent dans l’espace,

¹⁴ Cf. ANTUNES:1997d,41: “era preciso acompanhá-lo quando saía para que se não perdesse na primeira esquina e a polícia o apanhasse meio nu, com pedaços de jornal na gola, troçado à pedrada em Oeiras, tentando conversar com cabo-verdianos que imaginava trabalharem para nós — Não encontro o caminho da fazenda...”.

Adoptaremos a nomenclatura EP, quando pretendermos referir-nos à obra *O Esplendor de Portugal*, em estudo. Todas as citações se reportarão à 1ª edição Círculo de Leitores, por nós utilizada.

¹⁵ Eugène Minkowski sublinha a inter-relação espaço/tempo, admitindo que a não indiferenciação pode conduzir a uma *desorientação patológica*: “...la désorientation dans le temps va, en pathologie, de pair avec une désorientation dans l’espace, comme si ces deux désorientations n’étaient que l’expression d’un même trouble”. Cf. MINKOWSKI: 1968, 11.

celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps" (BAHKTINE: 1978, 237) ¹⁶ — tal correlação, segundo o mesmo autor, permite entender-se o tempo como "4^{ème} dimension de l'espace" (*Idem*, *ibidem*).

Na obra *O Esplendor de Portugal*, assistimos (em simultâneo) quer à recordação simples de acontecimentos pretéritos, quer à substituição de ocorrências, de vivências de facto por outras — numa tentativa desesperada de retocar aquilo que de mais doloroso se viveu, colocando no lugar *do vivido* o que se desejava *ter vivido*. Deste modo, e porque se olha, inevitavelmente, para o passado com um olhar de presente e com uma distância temporal que impede olhares isentos e que é também ela geradora de interpretações plenas de subjectividade, é comum assistirmos à apresentação de duas possíveis realidades: a que se *recorda recalçando*, evitando (como a memória que Isilda adia e que se traduz na recusa de aceitação da partida dos filhos e no seu, afinal, vazio material e existencial) e a que se *recorda fantasiando*. Tal discrepância, segundo Georges Gusdorf, revela "l'impossibilité de la coïncidence de soi à soi", impossibilidade que, na opinião do mesmo autor, é justificada pela peculiar "constitution (...) de l'être humain" (GUSDORF:1991,135). Essa recriação é duplamente motivada (como já tivemos oportunidade de salientar): pela falibilidade da memória que apenas retém alguns acontecimentos¹⁷, elidindo uns e dando relevância a outros, e pela necessidade de preencher momentos que foram, na verdade, definidos pelo vazio total. Longe da

¹⁶ Bahktine definirá a relação intrínseca que crê existir entre espaço e tempo como **cronótopo**, explicitando que ocorre quando "a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret". Cf. BAHKTINE: 1978, 237.

¹⁷ Tal como Fernanda Irene Fonseca conclui, a partir da análise da *teoria linguística do tempo*, proposta por Santo Agostinho: "... se só temos acesso à noção de tempo através da **memória** e da **expectativa** (que é uma projecção da memória), a viabilidade de representar o tempo (de falar do tempo) cinge-se à possibilidade de retrospecção e prospecção a partir do **agora**". Cf. FONSECA: 1992, 179.

realidade que se evoca, e quando aquela se destaca superiormente da realidade presente, as personagens tendem a elidir elementos que possam retirar a componente idílica que lhe pretendem imprimir. Veja-se a presença dessa duplicidade de realidades: um resultado da evocação rememorativa retocada pelo olhar nostálgico colocado no passado, e que se deixa perceber na invocação anafórica veiculada pela voz da personagem—o cabo Celso—, outra que resulta do conhecimento objectivo, não filtrado pela emoção, que Isilda tem da realidade e que contribui para estabelecer o confronto, desmistificando desse modo o encantamento que a distância temporal facilita :

*“... a minha tia Encarnação noiva de um cabo que lhe falava de Viseu como do paraíso
— **Ai Viseu minha jóia** (...) o cabo confundindo o passado com a memória sem recordar os almoços de batatas e couve, os telhados de xisto, o sono partilhado com os carneiros, o padrao aos encontrões aos cântaros, o frio **Ai Viseu...**” (EP, 233)¹⁸*

O cabo Celso, com a distância temporal e espacial de permeio, ao recordar a sua cidade natal, tende a apresentá-la eivada de encantos, ainda que esta imagem, que agora lhe surge, não corresponda fidedignamente ao espaço geográfico que o viu partir (como o leitor depreende da voz de Isilda que, em contraponto, desconstrói a ilusão convocada pela memória).

Tal como Rosa Maria Goulart exemplifica, reportando-se à obra de Vergílio Ferreira, acontecimentos e referentes quotidianos sem grande relevância como “... as vindimas, a matança do porco, a noite de Natal, o bolo da Páscoa iluminam-[se] do que não foram, pelo encantamento que o transcurso dos anos acrescentou àquilo que realmente foram” (GOULART: 1990, 143). O cabo Celso limita-se, então, a acrescentar algum encantamento à vida passada na terra natal, procedimento que Rosa Goulart

¹⁸ Sublinhado nosso.

considera tratar-se de uma correcção de acontecimentos pretéritos que o afastamento temporal facilita: “... a distância no tempo corrige ou aprofunda a significação anterior dos acontecimentos e é factor de poetização, porque o narrador actual (...), lança uma nova luz sobre esses acontecimentos” (*Idem*, *ibidem*,).

Esta revisitação do passado, por vezes, “ ... produz e apresenta padrões críticos que são tabus para o presente” (MARCUSE: 1968, 39), facto que justifica a necessidade de reinvenção, de substituição, admitindo, como Marcuse, que “a restauração da memória é acompanhada do conteúdo cognitivo da fantasia” (*Idem*, *ibidem*) e que, “ ... a reconstituição [do passado] , apesar da factualidade inerente ao que já aconteceu, pode incluir não só a incerteza (falhas de memória) como a própria contrafactualidade (hipóteses retrospectivas) ” (FONSECA: 1992, 196). Assim, ao procurar destruir a anacronia, sobrevem a importância que adquire na obra a corrente de consciência motivadora dessa anarquia temporal, deixa-se assim perceber que “ onde a cronologia falha, é a consciência que estabelece a ordem” (FOKKEMA: s/d, 49), recriando, assim, ela própria uma *nova cronologia*.

Fantasiar o passado revela-se uma tarefa permanente levada a cabo por todas as personagens, com o intuito comum de fazer crer a si próprio¹⁹— mais que a qualquer outro—, a possibilidade dessa recriação fantasiada. Anseia-se por conseguir iludir um presente que se sabe degenerar de um tempo também ele redutor e disfórico. Se

¹⁹ Isilda tem consciência de que necessita de imaginar um cenário diferente daquele que lhe é dado viver para que seja suportável o seu quotidiano : “... preciso de uma palavra de amizade, de consolo, que me faça imaginar que me colhem o algodão, o vendem, o dinheiro cresce no banco, amanhã ao levantar-me em lugar das lavras desertas encontro os tractores a trabalharem e duas centenas de contratados no campo, tudo o que peço, (...) é uma palavra de esperança de tempos a tempos num pedaço de **papel mesmo que ambos tenhamos a certeza que a esperança acabou** tão depressa como o dinheiro e o crédito, que a próxima vez que descer à senzala nem uma só alma mesmo inválida encontro, apenas eu, a Maria da Boa Morte e a chuva nos quartos, eu a fingir que mando e ela a fingir que obedece...” (Sublinhado nosso). Cf. EP, 61.

conseguida, tal ilusão possibilitará a emenda do que se viveu, colocando no seu lugar o que se pretende ter vivido — recriação que se impõe no discurso pelo desejo da ocorrência, veiculado pelo uso anafórico de formas verbais, explícitas, nos modos condicional e conjuntivo, e pelo uso do imperfeito²⁰ com os mesmos valores modais da potencialidade e da contrafactualidade²¹:

“ ... se o meu pai **não se dissolvesse** no cemitério do Dondo **tilintava** sem cessar o gargalo contra o copo a erguer as pálpebras caladas para nós, o meu pai que **gostaria** de ter hoje na Ajuda com os meus irmãos e comigo, **aconchegava-lhe** a manta, **escolhia-lhe** a melhor parte do peru, **comprava-lhe** um álbum de pintura, **conversava** com ele...” (EP, 45)²²

Eis o desejo expresso por Carlos que procura uma materialização que sabemos inconcretizável por estar já morto o pai a quem a personagem pretende ofertar aquilo que em vida lhe negou— afecto e diálogo.

Pela obra perpassa uma ausência de comunicação extensiva a todas as personagens intervenientes²³; privadas do diálogo, entregam-se a si próprias em

²⁰ Sobre a pluralidade de valores do Imperfeito Cf. FONSECA: 1992, 167-182.

²¹ Os valores modais do Imperfeito são definidos por Fonseca, por oposição aos do Perfeito: “ ... o Pretérito Perfeito (...) exprime modalmente a factualidade e não assume nunca valores potenciais ou contrafactuais, ao contrário do que acontece com outros pretéritos (o IMP, o COND)...”. Cf. FONSECA: 1992, 197.

²² Sublinhado nosso. O uso repetitivo do Imperfeito nesta invenção que se pretende presentificar “sugere que estamos perante uma narração virtual que fica em suspenso: numa indecisão entre passado e ficção, abre-se um enquadramento narrativo que não chega a fechar-se” — conclusão que transpomos da análise a que Fernanda Irene Fonseca (1992, 225) procedeu do poema “Os amantes sem dinheiro”, de Eugénio de Andrade.

²³ Amadeu, moribundo, estabeleceu paralelo entre a sua incapacidade de dizer à filha que gosta dela e a mesma dificuldade que o seu avô manifestara, no seu leito de morte. Avesso à manifestação de afectos, por não os haver cultivado, o discurso de Amadeu dá lugar a uma amálgama de conhecimentos que, então, sente dever ter transmitido à filha:

“...*fragmentos de canções, rezas de criança, os afluentes da margem esquerda do Douro, o nome dos berlindes olho-de-boi olho-de-vaca contramundo e papa...*” (EP, p. 375) porém, apenas consegue dizer o nome dela :

“ —Clarisse...” (EP, 377), repetindo o mesmo fracasso que o seu avô confessara:

“... o que é pai?

nós atentos ao último conselho, o meu avô de palma no ar, a desistir da palma, a tombar a cabeça na almofada

—*Não consigo...*” (EP, 376).

solilóquios cuja função última é lançar luz sobre o próprio conhecimento interior e de tudo que o circunscreve²⁴. É através desse olhar, que cada personagem irá relancear sobre o passado, que lhe é permitido ver com mais nitidez o presente. Assim, no final de cada intervenção das personagens, que alternam nessa busca de conhecimento com Isilda, assistimos à clarificação de vivências que outrora não foram entendidas plenamente, mas que, então, surgem clarificadas, definidas. É na sua última reflexão que Carlos percebe que na base de atitudes refractárias, por parte de Lena (sua esposa) e dos pais, estava a sua condição de mestiço: “... entendo a minha mãe, entendo o meu pai, entendo os meus irmãos, nunca entendi a Lena...” (EP, 124). No entanto, após reflexão rememorativa na sua noite de espera, o entendimento surgirá e permitir-lhe-á alcançar o porquê da conduta de repulsa que percebia motivar na mulher:

“... a Lena
(só me apercebi agora)²⁵
trouxe as máscaras para me fazer ver que não nasci na propriedade com os meus irmãos, nasci no bairro, nas cabanas dos empregados...” (EP, 125).

O mesmo pavor de revelar sentimentos, de mostrar o afecto que nutre pelos filhos, tê-lo-á Isilda herdado de sua mãe:

“... se puxava o lençol da minha mãe a meio da noite
—Gosta de mim?
não me abraçava, não me dizia
—Anda cá
não me deitava na cama com ela (...) a minha mãe de luz apagada a ir-se embora
—Que pergunta...” (EP, 391-392);
pois, tal como ela, teme confessar que gosta da filha, como se tal revelação a enfraquecesse:
“... quando a minha filha Clarisse
—Gosta de mim?
eu enervada afastar-lhe a mão
—Que pergunta
com medo também, com medo
—Que pergunta...” (EP, 392).

²⁴ Maria Alzira Seixo admite, especificamente, a obra *Manual dos Inquisidores* como portadora de várias vozes. Porém, tal designação não aponta para uma obra onde se cruzam diálogos permanentes entre as várias personagens, mas onde impera, essencialmente, o monólogo. O mesmo sucede em *O Esplendor de Portugal*, narrativa na qual escasseiam os diálogos produzindo-se assim um “efeito de lateralidade (...) que nunca é troca de palavras, mas apenas enunciado de réplicas que obsessivamente se repetem” (Seixo: 1986, 9).

²⁵ Sublinhado nosso.

Rui lucidamente dá-se conta do cenário que o espera se resolvesse aceitar o convite de Carlos para com ele consoar— presentifica, pela memória, uma descrição fiel da sua vivência diária com o irmão há 15 anos atrás. Habilmente, decide recusar o convite que aquele lhe fizera:

“...se eu aceitasse o convite do Carlos para jantar na Ajuda não eram apenas as coisinhas que se quebravam (... o meu irmão a levantar-me a voz, uma toalha húmida, solícita, esfregando-me as nódoas do casaco, a ausência de pombos à noite, as amoreiras da avenida, aquelas vozes (...) e então quando o director disse que o Carlos (...) telefonou para a Damaia a pedir que me metessem no autocarro de Monsanto convenci-o que a Clarisse (...) me esperava no Estoril juntamente com o resto da família...” (EP, 252).

Clarisse opta por, igualmente, negar-se a visitar o irmão, pois agora, tudo lhe parece clarificado; é com um olhar diferente que visualiza aquele que outrora lhe parecia ser um indivíduo prepotente, e que emerge como um ser subalterno, alguém que se presta à humilhação perante ela:

“... e nisto apercebi-me que para eles [Carlos e Lena], não para mim, tinham passado 15 anos, uma espécie de primos da província ou de antigos criados que subiram na vida e não nos tratam por menina já, tratam-nos pelo nome embora tratar-nos pelo nome lhes soe a falso ou a pecado de forma que voltam a tratar-nos por menina...” (EP, 380).

O estágio de compreensão é plenamente atingido por Clarisse que, de forma amarga e sentida, recorda a síntese paradoxalmente irónica que o seu amante considera ser tradutora de uma vida plena, mas que se revela, afinal, sustida pela insatisfação e precariedade de sentimentos:

“... se as coisas se compuserem passamos um fim- de- semana em Madrid ou nas Canárias de papo para o ar num hotel simpático sem telemóvel, sem inquietações, sem problemas, o tempo todo um para o outro riqueza, o tempo todo para festinhas e beijinhos... o que é que uma mulher pode querer mais na vida...” (EP, 381).

2.2. O tempo do vivido e o tempo do evocado

Tal como já tivemos oportunidade de referir, as personagens vivem, pela antecipação, episódios que são vincadamente marcados pela efabulação, impregnados do desejo de concretização, sem que esta venha a realizar-se de facto. Tal acto de criação de uma realidade outra, ilusória, funciona como uma *terapêutica catártica* de uma vivência frustrada que se quer apagar da memória.

As visitas permanentes que se encetam em direcção ao passado admitem igualmente essa função de catarse interna. *O Esplendor de Portugal* descreve essa busca de compreensão, de reconciliação com acontecimentos que foram recalcados e que foram negados ao longo de muito tempo. Deste modo, assistimos a uma extensão significativamente maior da temporalidade do discurso narrativo relativamente à diegética, desajuste que fica a dever-se à inserção de “uma espécie de narrativa segunda (...) que nasce [da] diegese primária e se desenvolve dentro dela como uma espécie de metástase diegética” (SILVA:1986,758). É pela *metástase diegética* que se penetra na densidade do tempo psicológico, por se tratar de um “tempo filtrado pelas vivências subjectivas da personagem, erigidas em factor de transformação e redimensionamento (...) da rigidez do tempo da história” (REIS e LOPES: 1990, 387)—, um tempo que é sentido a um ritmo muito peculiar por cada uma das personagens que, ora o retardam, dilatando-o até à exaustão, ora o aceleram, elidindo instantes, numa nítida tentativa de controlo do mesmo. Contrapondo-se a essa dilatação extensiva do tempo da *metástase diegética*, está a brevidade de tempo da diegese primária, que se pode delimitar, em

termos cronológicos precisos, nas escassas horas que separam uma tarde, da madrugada do dia seguinte²⁶. Assim, a escassez do tempo objectivo que medeia entre o início e o fim de uma noite, é preenchida pelo desdobrar constante de autênticas *pregas temporais*. Tal como se de uma peça de tecido se tratasse e se fosse sobrepondo prega sobre prega até esgotar a peça, do mesmo modo na obra se sobrepõem franjas de tempos que, no seu conjunto, se impõem como um todo que foi submetido a fraccionamentos, que foi dividido primeiro para que fosse possível o entendimento de cada fracção temporal para, posteriormente, surgir uno e inteligível.

O tempo, ou antes, a sua passagem e as marcas indeléveis que imprime com a sua passagem, é sentido por cada uma das personagens como o principal responsável pelo estado de coisas que lhes é dado viver. Assim, há tendência para desacreditar o poder de desgaste que possui, negando e rejeitando os indícios do envelhecimento que provocou: “... ao sentar-me ao toucador [pergunto] se fui eu que envelheci ou o espelho do quarto, estas rugas e estas nódoas na pele serão manchas da idade ou o ácido do estanho a corroer o vidro, prefiro pensar que foi o espelho, foi de certeza o espelho...” (EP, 59). Tal como Isilda, também Clarisse se nega a aceitar que o tempo passou sobre ela, admitindo que teve efeitos sobre os que a rodeiam, mas que ela permaneceu incólume à sua acção: “...e nisto apercebi-me que para eles, não para mim, tinham passado quinze anos...” (EP, 380).

²⁶ Cf. (EP, 20) : “... —Estou à tua espera estou à espera dele às seis horas”; (EP, 22): “... eu a contar até cem, até quinhentos, até mil certo que viriam (...) a contar mil vezes de um a cem **até de madrugada** diante da travessa de bacalhau intacto...”; (EP, 128): “...o meu filho Carlos (...) sozinho na noite de Natal no apartamento na Ajuda (...) até a Câmara apagar as luzes, o rio se erguer devagarinho com **a primeira claridade da manhã...**”. (Sublinhado nosso).

Para Carlos o tempo é perspectivado numa dimensão próxima da de Clarisse, já que não percebe a indignação de Lena por o saber convicto de que os irmãos, após 15 anos de separação sem qualquer contacto, aceitarão o seu convite e regressarão à casa da qual os expulsou. Esta personagem não avalia a extensão de tempo que o separa dos irmãos, talvez porque, interiormente, essa temporalidade tenda a esbater-se e a contrair-se, reduzindo-se essa distensão.

A posição que se assume na obra face à temática do tempo reflecte, como atrás referimos, a tentativa megalómana de todas e cada uma das personagens em assumir as rédeas do seu comando, em administrar o tempo e geri-lo conforme mais lhes aprouver. Essa tentativa redundava mesmo na crença arraigada que Carlos tem de haver conseguido dominar o tempo e de poder proceder à decisão sobre pará-lo ou deixá-lo seguir o seu curso. Essa ideia surge recorrentemente retomada por meio da presença constante de um relógio²⁷ que existia na fazenda, em Luanda, e que, tal como Isilda, resistiu até ao limite aos saques e resgates da guerra.

Carlos alimenta uma relação muito peculiar com o tempo. Desde criança viveu a obsessão de assistir à sua passagem; o fascínio que desenvolveu por tal actividade, não tinha, no entanto, que ver com o objecto em si, com a crença de que o relógio era o objecto responsável pela manutenção da vida das pessoas da sua família e, por extensão,

²⁷ As personagens da obra *O Esplendor de Portugal* traduzem a preocupação pela inevitável passagem do tempo e pela consequente caducidade que a mesma imprime ao ser humano. O relógio surge como objecto por excelência capaz de mensurar as coordenadas temporais, logo, e na perspectiva de Edward T. Hall, “is primarily responsible for our preoccupation with variable time (...). It was the clock that provided an external standard against which to judge the passage of time (...). Until then, people’s internal clocks moved fast and slow, and usually in unison, so that few possessed an awareness of the speed at which time was passing. Even today, it is the presence of clocks that makes us aware of the passage of time” (HALL: 1984, 129).

ele o co-responsável, já que o relógio, assim o cria, só funcionava enquanto ele determinasse.

O domínio que Carlos acredita deter sobre o tempo materializa-se na relação permanentemente vigilante que desenvolve com o relógio. Convicto da importância que tal objecto desempenha na mensuração do tempo, Carlos metonimicamente chama a si a partilha desse mesmo poder, certo que está de ser o único responsável pelo seu funcionamento. No entanto, tal objecto assume, na obra, uma dupla função: para além de cumprir com o respectivo papel— dar horas—, a ele se atribui também a responsabilidade de, ao cumprir a sua missão, contribuir para o manter da vida de todos os seres que habitavam o espaço no qual ele se encontrava. Sendo Carlos, como pretendia, aquele que determinava, ou não, o funcionamento de tão importante objecto, ele será, por extensão, o co-responsável pela manutenção da vida dos elementos da sua família, bem como de todos os empregados que trabalhavam em sua casa, já que a personagem admite que o relógio é o coração da casa²⁸ e ele o *cardiologista*²⁹ ocupado da manutenção desse órgão, como veremos, enfermo.

A proximidade que Carlos admite manter com o relógio é tal que este surge, diversas vezes, apresentado como uma extensão daquele, havendo, assim, uma inevitável coexistência de funções e uma partilha de sentimentos: “... durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o meu próprio coração e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvir-me

²⁸ Cf. EP, 65: “Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa...”

²⁹ Adoptamos tal metáfora porque, como à frente poderemos reflectir, é pela personificação que o relógio nos é apresentado, identificando-se o seu funcionamento, onomatopaicamente aceite pelo tic tac, com o do batimento cardíaco: “...diástole sístole diástole ...” Cf. EP, 67.

viver...” (EP, 65). Esta contiguidade de vivências justifica-se pelo tratamento antropomorfo que é conferido ao relógio; animizando³⁰ a sua acção, este objecto ganha papel essencial na obra, entrando em relação com todas as personagens nela intervenientes e recebendo de cada uma um tratamento díspar que, ora oscila da credibilidade ao descrédito, ora do fascínio à desilusão.

Assim, a criança que acredita que o relógio— num prolongamento de si próprio— é responsável pelo bem-estar de cada um dos membros da família, admitindo, numa gradação hiperbólica, que é extensiva à preservação da vida da colónia angolana³¹, avalia, no presente, a sua teoria e indigna-se por haver acreditado que um objecto pudesse desempenhar tal função. Concomitante com tal descrédito, surge a descrição que se faz do relógio, agora isenta de animismos, despojada de qualquer característica antropomorfa : “... como pude um dia julgar que aquele pêndulo fosse o coração da casa...” (EP, 71), denunciadora da perspectiva do adulto descrente e a quem a vida já não permite ilusões.

Isilda, personagem estruturante da obra, manifesta conhecer a relação intrínseca que Carlos pretendia manter com o relógio. Deste modo, sabe de antemão que o filho, adulto, negará a si próprio que mantém a ideia de que o relógio continua a ser

³⁰ Cf. EP, 39: “ ... o relógio (...) abanando para a direita e para a esquerda o solene pêndulo de cobre das nádegas... ”, e ainda:

Cf. EP, 44: “...no relógio que se apressava a responder uma centena de horas ofendidas...”;

Cf. EP, 67: “... uma das codornizes voou contra a janela assustando-me, assustando o mecanismo que se arrepiou num soluço diástole, sístole diástole se encolheu, emitiu uma badalada pálida...”;

Cf. EP, 147. “... o relógio de parede aperfeiçoou a glote, deu a impressão de preparar os punhos como um orador, discursou uma porção de horas espaçadas...”.

³¹ Cf. EP, 65-66: “... o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa (...) no momento em que o relógio, em que eu, cessássemos de bater (...) a casa e a minha família e Angola inteira se sumiam...”.

responsável pela organização vivencial de África, porém, está convicta de que ele perpetuará, de forma sub-reptícia, a mesma teoria por acreditar nela:

“ ... o relógio de parede que o meu filho Carlos considerava
(considera ainda tenho a certeza
o tolo
considera ainda)³²
o coração da casa...” (EP, 113).

Convicta desta crença do filho, Isilda nega o seu crescimento. Se a indissociação que, enquanto criança, Carlos não consegue fazer em relação ao relógio da fazenda, na perspectiva da psicologia do desenvolvimento, é tida como natural, prevendo mesmo que “ ... a criança emprest[e] aos objectos um conjunto de qualidades tiradas da sua própria acção...” (PIAGET: s/d, 224) , menos natural será a perspectiva de Carlos que continua a ver o mundo e os objectos que o compõem como extensão/prolongamento de si próprio, perspectiva que conservou— cultivando-a— do período da infância:

“—Adormeceste Carlos?
quando eu não tinha adormecido, não podia adormecer, nunca poderia adormecer, tinha de ficar horas e horas de olhos abertos, quieto no escuro para que ninguém morresse dado que enquanto qualquer coisa no meu peito oscilasse da esquerda para a direita e da direita para a esquerda continuávamos a existir, a casa, os meus pais, a minha avó, a Maria da Boa Morte, eu” (EP, 77).

O fascínio³³ que a criança parecia manifestar pelo relógio é invertido e metamorfoseado em desilusão, que advém do reconhecimento de que, afinal, alguns dos

³² Sublinhado nosso.

³³ Cf. EP, 279: “... [Carlos] sempre sozinho, macambúzio, calado, pasmado defronte do relógio como se lhe somasse as horas...”.

conceitos³⁴ que tinha como certos revelaram ser falíveis : “ ... o peito do meu pai imóvel com o estúpido do relógio de parede em que nunca mais acredito a desmenti-lo...” (EP, 71) ; “...(O coração da casa que mentira, o coração de Cassanje que aldrabice)...” (EP, 76). Carlos consegue o crescimento ideológico peculiar do adulto, reconhecendo nas crenças infantis a sua falibilidade. Rejeita, assim, a noção egocêntrica³⁵ que detinha do tempo e do objecto que o representava.

Para além de Carlos, outras personagens desenvolvem um relacionamento peculiar com o tempo cronológico, veiculado pelo objecto que o mensura — o relógio que existia na fazenda, em Luanda — fora deste espaço geográfico, e portanto privados da presença desse objecto, manifestam alguma dificuldade em aceitar a passagem do tempo, chegando mesmo a desacreditar a sua existência, comportando-se como seres impunes a tal realidade. Tal como postula Paul Ricoeur, não se trata de “ une opposition simpliste entre temps des horloges et temps intérieur”, interessa, sim, analisar “la variété des rapports entre l’expérience temporelle concrète et le temps monumental” (RICOEUR:1984, 161). Deste modo, a vivência de todos é encarada por Isilda como resultado de um impulso externo ao próprio sujeito, que assim se demite de assegurar o comando da vida, comando que se confia ao relógio. É, portanto, este objecto que determina o curso da existência de cada um: “... esquecidas do relógio de parede que empurrava as nossas vidas ao comprido do tempo numa direcção que eu ignorava qual

³⁴ Cf. EP, 68: “... o relógio graças a Deus continuava, continuaria sempre, afinal não havia doenças, não havia morte, África, a minha casa, a minha família e eu não só éramos eternos como nada de mal nos aconteceria nunca (...) só os contratados é que cheiravam a cadáver e se sepultavam no cemitério do convento...”

³⁵ Tal como prevê Jean Piaget, a criança começa por não dissociar-se do mundo que a rodeia, acreditando que este é uma continuidade de si própria. Essa crença é extensiva à problemática do tempo, com esclarece o psicólogo: “... o tempo físico da criança mais jovem começa por ser senão um tempo subjectivo, projectado nas coisas, num tempo ‘egocêntrico’”. Cf. PIAGET: s/d., 224.

fosse mas acabaria connosco crescidas...” (EP, 131). Nele, Isilda deposita confiança, pois encara-o como garante da restituição da tranquilidade de um tempo que sentiu como seguro : “... o mundo redescobrisse a sua ordem antiga, um relógio de parede me trouxesse a segurança e a paz ...” (EP, 262).

Rui apresenta o tempo como um fenómeno lento e o relógio acompanha esse ritmo que parece insistir na extensão da temporalidade, criando a ilusão de uma cronologia atípica :” ... o relógio a caminhar de número em número em passadas de peru ao comprido do tempo...” (EP, 192).

Clarisse, tal como Carlos, pretende deter sobre o tempo alguma autoridade. No entanto, a visão que de tal instância detém, no presente, só ilusoriamente se mantém similar à que possuía na infância. Então, um episódio significativo foi o receber como presente um relógio de pulso que, metaforicamente, representa o crescimento da personagem, já capaz de interpretar o tempo pela leitura da passagem das horas no objecto que o mensura, por oposição à criança que, da mesma realidade, apenas detinha uma perspectiva ilusória, veiculada também ela por um objecto que, de forma igualmente ilusória, como o sublinha a personagem, se propunha, numa tentativa vã, *ler* o tempo:

“...o primeiro relógio verdadeiro a seguir aos relógios de brincar com uma rodela de gelatina em lugar de vidro e bracelete de elástico, mexia-se no parafuso e os ponteiros giravam mantendo o mesmo ângulo, meio-dia e um quarto, uma e vinte, duas e vinte e cinco, três e meia, o primeiro relógio com agulha das horas e dos minutos independentes, a dos segundos mais comprida, mais fina, encarnada, a bicar tracinho após tracinho em sacudidelas enervadas...” (EP, 370).

Tal oferta representa para a criança de então, na sua perspectiva infantil, a ascensão a um patamar que a aproxima do almejado mundo dos adultos. A chegada a tal

posição é notada pelos irmãos, invejando-a e associando-a à adopção de uma postura diferente, por parte de Clarisse. O relógio surge novamente com um papel de destaque através daquilo que possibilita ao seu portador:

“... punha o relógio, andava em bicos de pés, ganhava pelo menos cinco anos, não passava cartucho aos meus irmãos, dois miúdos, o Carlos a tentar pregar-me rasteiras
— Peneirenta
eu sempre em bicos de pés a saltar por cima do sapato dele...” (EP, 370).

Se na infância o relógio representa um acelerar desejado do tempo que se traduz na soma de anos à infância da personagem, no presente, a mesma anseia por possuir esse objecto ao qual conferia poder de criar situações ideais, para, na sua posse, se sentir tão capaz quanto antes de dar vida a desejos que retrai. Os anseios de agora são diametralmente opostos aos de então, já que se pretende um retrocesso no tempo que lhe permita ressuscitar pessoas e episódios, emendando as vivências daqueles e o fluir destes. Porém, hoje, sabe não poder ser possível reverter a um tempo passado e revivê-lo, retocando-o, o *relógio verdadeiro* não lho permite. Detentora de tal certeza, resta-lhe acreditar no poder do relógio de brincar— esse, que apesar de outrora não lhe ter permitido a conquista de anos, é controlado por si, facilmente manipulável. Na posse de tal objecto acredita ser capaz de repor a ordem na desordem do presente:

“...se eu quisesse bastava andar para trás com o relógio de pulso de bracelete de plástico e a prima Deodata tornava a encostar-se à poltrona, andar até à época em que o meu pai não bebia, até ao princípio da noite e visitava o Carlos na Ajuda ...” (EP, 372).

A relação de partilha de poder, que todas as personagens da obra estabelecem com o tempo, veiculada pelos objectos que o representam, revela-se na reversibilidade de papéis que os mesmos admitem; o relógio que Carlos controla surge descrito em consonância com as emoções e as fraquezas das personagens, solidário com a sua euforia, ou com a dor, funcionando como elemento definidor dos sentimentos e do carácter de cada personagem³⁶. Paradoxalmente, este objecto que desperta o fascínio e a associação de todos os membros da família, revela-se incapaz de cumprir a sua função, já que , e mais uma vez em consonância com as personagens com quem entra em relação, surge apresentado, recorrentemente antropomorfizado, na sua demência: na incapacidade de, também ele, gerir e controlar o tempo. A inoperância do relógio surge, na obra, como elemento que corrobora a dificuldade que as personagens vão revelando na relação dúbia e conflituosa que estabelecem com a passagem do tempo.

Ao revelar-se inoperante na função de leitura do tempo, o relógio, na sua falibilidade, traduz a importância relativa que as personagens atribuem ao tempo cronológico, objectivo. Relegando-o para um plano secundário, Carlos, Clarisse, Rui e Isilda atribuem-se o poder de, individualmente, controlar o curso do tempo, quando decidem parar o funcionamento dos objectos que o mensuram. Controlando os ponteiros dos relógios, impedindo-os de cumprir a sua caminhada, as personagens estão convictas de haver impedido o fluir do tempo.

³⁶ O relógio revela a sua compreensão pela vida deplorável de Amadeu, abafando os seus protestos: "... o relógio de caixa alta tapava-lhe por dó os resmungos com badaladas piedosas..." Cf. EP , 49; o interrogatório agressivo de que Clarisse é alvo, por parte da mãe, sobre a sua conduta menos própria, é descrito tomando como suporte um momento em que o relógio se prepara para dar horas. A descrição deste acto serve, por contiguidade, para descrever a atitude de Isilda:

"... —Onde andaste tu Clarisse?
o relógio de parede aperfeiçoou a glote, deu a impressão de preparar os punhos como um orador, discursou uma porção de horas espaçadas..." , p. 147.

Retida que está a passagem temporal em poder da vontade de tais personagens, estas podem adoptar uma vivência consentânea com essa suspensão induzida:

“...o Damião abriu o vidro do relógio e imobilizou o pêndulo por respeito ao defunto, o coração da casa morto, a casa morta, A Baixa de Cassanje morta, Angola morta, o pessoal trancado pelos capatazes na senzala sem colher o algodão...” (EP, 72).

Do mesmo modo que procuram reter a inevitável passagem do tempo, controlando e impedindo o funcionamento do relógio, agindo sobre ele de forma consciente, noutras situações, o tempo conhecerá um processo de negação distinto. Procura-se ignorá-lo, recusando o fluir contínuo pela não actualização da sua passagem nas páginas de um outro elemento que marca o seu ritmo— o calendário. Assim, pela negação, rejeita-se a sua existência: “...a minha mãe e a Josélia (...) certas que os sujeitos de chapéu de coco e as tias de balandrau viviam ainda martelando pianos desafinados, colando selos em álbuns, esquecendo-se do tempo nos **calendários parados**...”³⁷ (EP, 161). O calendário “révèle l’effort accompli par les sociétés humaines pour domestiquer le temps “naturel”, le mouvement naturel de la lune ou du soleil, du cycle des saisons, de l’alternance du jour et de la nuit” (PICARD:1989, 11). Percepcionado por Picard como meio utilizado pelo homem para domesticar o tempo, *os calendários parados*, portanto, existentes em casa das tias de Isilda, devolvem-nos, por extensão e em simultâneo, a paragem simbólica que a vida destas conheceu e a desvalorização que conferem à tarefa de *domesticar* o tempo.

³⁷ Sublinhado nosso.

A relativização da importância do tempo é revelada exemplarmente por Isilda, ainda criança que, ao partilhar a sua infância com Maria da Boa Morte e convivendo amiúde no seio da família desta, comungará as perspectivas e as ideologias da mesma, e procurará até imitá-las: “...a mim que aos cinco ou seis anos me apetecia ser preta, esfregar os dentes com um pau, pentear-me com um ancinho de arame...” (EP, 131), desejando também adoptar para si a noção de tempo que lhe era inerente e que traduz uma perspectiva onde importa mais o tempo cíclico, sazonal, com referências tangíveis no quotidiano, do que propriamente o tempo mensurável instante a instante³⁸: “...a mim que aos cinco ou seis anos me apetecia (...) agachar-me tardes inteiras numa pedra olhando a Pecagranja com os meses a correrem dentro de mim numa lentidão de nevoeiro...” (EP, 131).

Isilda pretende imprimir à sua vida a mesma *lentidão de nevoeiro* com que conota a noção de tempo perspectivada pelos negros, talvez porque, como já salientámos, também ela anseie por um tempo mais lento no seu passo, um tempo mais denso que lhe possibilite um adiar do seu envelhecimento, lhe forneça uma juventude prolongada, enganando assim os efeitos, em si própria, provocados pela passagem dos anos, do mesmo modo que se engana sobre a idade dos africanos, não conseguindo precisá-la:

“...uma preta de dezoito anos no máximo, talvez vinte porque nos enganamos a cada passo na idade deles, ou parecem muito menos ou muito mais do que de

³⁸ A cronologia para o povo africano, expressa na narrativa em estudo, parece ser veiculada pela voz intrínseca da própria natureza. O tempo que se reveste de importância é o tempo cíclico, o tempo biológico dos elementos naturais. Esta foi também a conclusão de Evans-Pritchard após estudo cuidadoso da tribo Nuer (do Sahara). A perspectiva temporal, que os Nuer valorizam, permitiu-lhe concluir que “there was something inherently different about the way in which the African people actually experienced and structured time. (...) Evans-Pritchard even categorized the time system of the Nuer (a sub-Saharan tribe) in two ways: ecological (sic) and structural. Ecological time was essentially time dealing with seasons, annual cycles, movements of animals, in fact, all the temporal aspects of nature in Nuer cosmology” (apud HALL: 1984, 78).

facto têm...”(EP, 90), “a Armandina de cachimbo sentada na cadeira de baloiço a espreitar o fogão com um abano de verga, não uma velha, uma mulher de trinta ou quarenta anos digo trinta ou quarenta como podia dizer vinte ou trinta, ou quarenta ou cinquenta dado não acreditar que alguma pessoa no mundo se atreva a supor ou imaginar que supõe a idade de um preto sempre muito mais novos ou mais antigos do que parecem, os brancos sim senhor, os animais e as plantas vá que não vá, os pretos nem pensar” (EP, 331).

Os negros são assim descritos numa simbiose quase perfeita com a natureza. Num continente onde as chuvas sazonais promovem a confusão entre dia e noite (“... nós de castigo no quarto fitando pela janela o céu de chuva, a noite às quatro horas...”) (EP, 39) , as *Armandinas angolanas* comungam dessa indefinição temporal. Tal como se revela difícil distinguir o período do dia, do período da noite, também Isilda reconhece a impossibilidade de apontar, com precisão, em que fase da vida se encontra o negro: se na aurora, ou no entardecer.

Em entrevista concedida a Gilles Anquetil, Lobo Antunes reafirma o fascínio que lhe merece a temporalidade algo amorfa que irradia o continente africano, parecendo resultar de uma amálgama indiferenciada de tempos: “Ce qui m’a le plus frappé en Afrique, c’est la notion extraordinaire du temps. Il n’y a pas de passé, pas de futur, mais un infini présent” (ANQUETIL: 1994, 50).

Na voz de Isilda escutamos a sabedoria das opiniões visionárias do pai desta (Amadeu). Pela voz da memória de Isilda, Amadeu reflecte sobre a abundância do continente que admira. Destaca, principalmente, a ironia de um espaço físico albergar no seu seio realidades dissonantes— sendo esse jogo de dessemelhanças que lhe confere, segundo Amadeu, a sua magnificência. A par da permanente alternância climatérica, encontra-se a índole do povo africano que se caracteriza pela mesma facilidade em transitar de um estado de indolência a um de actividade, e de um estado de

apaziguamento a um de irascibilidade: “ *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*” (EP, 259).

Amadeu apresenta a imagem que elaborou, após observação do povo africano, da concepção que este detém do tempo. Segundo a personagem, a perspectiva temporal emerge como algo inerente ao próprio país—Angola— e que se caracteriza por uma indiferenciação cronológica, uma amálgama consciente e natural entre o passado, o presente e o futuro, nesse espaço, transformados num só tempo:

“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” (EP, 259).

Amadeu expressa, assim, a mesma admiração que Lobo Antunes confessa possuir relativamente à peculiar temporalidade imanente do continente africano. Atente-se na similitude dos discursos da personagem, acima citados, com os do autor:

“Ce rapport au temps, un temps qui n’est pas linéaire, je l’ai découvert en Afrique. Les africains ne découpent pas le temps en catégories, ils ne pensent pas séparément le passé, le présent et le futur. Ils vivent dans l’élasticité, toutes les périodes s’entremêlent, s’entrechoquent. Le passé n’est jamais révolu, le présent n’est que du futur passé.” (ARGAND: 1993, 3).

Deste modo, a voz da personagem veicula discursos e ideologias do autor, seu criador. Revela-se, assim, e como propunha Bakhtine, que “ *le polylinguisme introduit dans le roman c’est le discours d’autrui dans le langage d’autrui*”, esclarecendo :“il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différents: celle— directe— du personnage qui parle, et celle— refractée— de l’auteur” (BAKHTINE: 1978, 144).

Enquanto tem como referência a família de Maria da Boa Morte, Isilda partilha do mesmo desprezo pela mensuração do tempo. O relógio, que mais tarde assumirá uma importância reveladora, é então secundarizado simbolicamente pela voz dos elementos naturais do continente africano: "... e o que escutava à noite em março abril maio não era a água era o telhado e as folhas de súbito presentes milhares de passarinhos, pregos, bicadas, rufar de dedos, sobrepostos às badaladas do relógio de parede..." (EP, 130).

Porém, nem sempre a lentidão ou mesmo a paragem que se pretende imprimir aos objectos a quem cabe a inventariação do tempo, a soma da sua passagem, resulta da vontade das personagens. Perante uma casa decadente, despojada de bens e de pessoas, na qual foi sobrevalorizada a sua presença, ainda que não cumprisse com a sua função, o relógio da fazenda pára, nega-se a manifestar a existência, desistindo também ele de manter a vida que albergava em si (como insistentemente as personagens acreditam).

Insiste-se na inevitabilidade da morte da casa e da fazenda, por tal, Damião decide-se abandoná-la, deixando antever que não acredita no ressuscitar da vida que, em geral, se perdeu:

— Vou-me embora patroa
designando os campos por lavrar, a safra perdida, o relógio de parede quieto, a
ausência de poltronas, a ausência de gravuras, (...) o Damião para mim
baixinho numa confiança apiedada mostrando a miséria e a solidão em que
eu morava
— Não posso continuar aqui porque esta casa está morta. " (EP, 92).

Estamos convictos da possibilidade de Damião não abandonar a casa da fazenda, (nem posteriormente Isilda, Maria da Boa Morte e Josélia o fazerem), se ainda alimentasse a esperança de ressuscitar o desalento do espaço físico da fazenda. Porém, todos reconhecem na letargia do espaço o irremediável e assim, constatado tal facto,

resta-lhes abandonar o local. O relógio apenas corrobora, primeiro com a partida de Damião, e depois com a de Isilda e das duas empregadas, essa certeza da impossibilidade de remendar os retalhos de uma existência. Não antevemos para o relógio outro papel que não seja o de conferir poder às personagens pela manipulação que consente, pelo engodo que promove sobre a relativa negação do tempo, uma vez que este objecto não se revela utilitário cumprindo, como se desejaria, a sua função: dar horas.

O relógio nunca surge descrito na função de dar horas. Deste objecto o leitor vai somando relatos da demência de que parece ser portador, dados que vão sendo apresentados num crescendo gradativo que, mais uma vez, se aproxima, por contiguidade, do destino que conhece cada personagem e que apresenta como traço comum um presente frustrante que não corresponde às expectativas que nele se depositaram.

Paradoxalmente, a casa da fazenda alberga um relógio que não dá horas, emergindo, ele próprio, como um peculiar criador do tempo, já que, à semelhança das personagens, ora parece confundir a passagem do tempo: "... era o relógio de caixa alta e números romanos do corredor que se enganava nas horas, primeiro cinco da madrugada, a seguir seis da tarde e logo trinta e seis badaladas dementes..." (EP, 40), ora se arroga o poder de o controlar, permitindo-se moldá-lo como se de um material elástico se tratasse:

"... o relógio de parede vingativo, soou treze ou quatorze ou quinze badaladas (...) ou dezasseis ou dezassete ou dezoito badaladas imperiosas (...) os ponteiros giravam e giravam de número em número somando horas, semanas, meses, anos, sístole diástole sístole diástole sístole diástole..." (EP, 69).

Reflecte-se assim o anseio que é comum às personagens e aos objectos, libertação do peso impositivo do tempo, e que acabará, paradoxalmente, por ser

expresso pelo próprio relógio: “ ...o relógio a soltar horas que voavam ao acaso numa debandada de rolas, horas bicando os caixilhos a procurarem escapar-se...” (EP, 224).

Esta dificuldade de controlo do tempo, apesar das inúmeras tentativas por parte das personagens para o conseguir, redonda numa vivência presente profundamente mesclada pela confusão temporal imprimida ao passado. É no presente que Clarisse lamenta a fugacidade da vida, a brevidade dos seus instantes, ainda que ela própria procure *estender* o tempo, que condicionou o estreitamento de relações com os pais, com Carlos e, no presente, com o companheiro. É à celeridade do tempo que Clarisse atribui a culpa de uma ausência de afectividade por parte dos que consigo se relacionaram, metaforicamente representado pela falta de tempo para o diálogo sobre as coisas banais da vida, mas que a preenchem:

“... perguntei à minha mãe o que era um rei mago
— O que é um rei mago? (...)
— Quando tiver tempo explico-te
de forma que não sei quase nada porque nunca houve tempo para me explicar os
reis magos nem o motivo do gelo flutuar na água sem se afundar (...) o Luís
Filipe (...)
— Quando tiver tempo explico
no tom da minha mãe...” (EP, 343,344).

Com o intuito de manter o tempo cativo da sua própria vontade, cada personagem enceta estratégias distintas a fim de cumprir o propósito de evasão da temporalidade. A clausura do tempo nem sempre se cumpre, já que as marcas dessa passagem são perceptíveis e irreversíveis nas personagens. Resta-lhes apenas fingir acreditar que alcançaram o seu objectivo, iludindo o tempo— algo que é exemplarmente procurado por Carlos que, numa derradeira tentativa, recorre ao que de mais próximo do controlo temporal o homem encontra: o tempo cíclico das festividades que procuram, como

propõe Klein “... instaure[r] ciclos e repetições no seio do tempo linear e fugaz” (KLEIN: 1995, 110). A espera de reencontro dos irmãos ocorre na noite de consoada, numa noite que se repete anualmente, Carlos pretende, do mesmo modo, repetir as reuniões familiares de outrora.

Porém, quer para Carlos— que procurou que a reunião fosse possível, contactando, para o efeito, os irmãos—, quer para Isilda—que antevendo a sua morte, sonega a dor do destino que adivinha próximo, criando a ilusão de que aguarda a chegada dos filhos para com ela celebrarem a véspera de Natal— o resultado desse desejo é o vazio, traduzindo-se numa dolorosa³⁹ espera, porque vã. Insistimos na ideia de que a espera é motivadora de desconforto, pois aceitamos que, tal como Minkowshi defende, “l’attente (...) est (...) toujours liée à une angoisse intense; elle est toujours une attente anxieuse” (MINKOWSKI: 1968, 80). A ansiedade é o sentimento que acompanhará Carlos, obrigando-o a recorrer a subterfúgios capazes de mascarar a espera que lhe parece demasiada: “c’est comme si l’attente se trouvait tirée en longueur, de façon à englober un tronçon du temps mesurable”(*Idem*, *ibidem*). Numa nítida tentativa de diminuir o tempo de espera, a personagem procura manter-se ocupada, com uma actividade (qualquer que seja) distraíndo-se, assim, da tarefa de esperar: “ se contar de cem a zero, cem noventa e nove noventa e oito noventa e sete noventa e seis aposto que antes de chegar a dez entram ambos aí” (EP, 21). Carlos procura justificar o atraso dos irmãos com motivos que lhe parecem verosímeis, tentando, ele próprio, acreditar nas justificações que cria: “é que a minha irmã foi buscar o meu irmão e se demorou no trânsito, é difícil encontrar um eléctrico quanto mais um táxi a esta hora com Lisboa em

³⁹ Cf. MINKOWSKI: 1968, 81: “ l’attente se rapproche ainsi du phénomène de la douleur sensorielle”.

peso nas compras” (EP, 21). Consciente de que o tempo parece distender-se, Carlos sente a espera como incomodativa, principalmente, porque anseia que ela culmine com a chegada dos irmãos. Porque anseia revê-los, Carlos antecipa, pela imaginação, o reencontro: “os meus irmãos de prendas para mim e para a Lena, um livro, um disco, um bibelô, uma moldura, eu a ajudá-los a despir as gabardinas, a arrumá-las no bengaleiro, a espetar os guarda-chuvas no jarrão de cerâmica, a elogiar a elegância dela, a ausência de cabelos grisalhos dele” (*Idem*, *ibidem*,)—, revela-se, deste modo, o desejo manifesto, que a personagem explicita, em tornar o acontecimento (que prevê como possível) num acontecimento, presente/concretizável: “dans l’activité nous tendons vers l’avenir, dans l’attente, par contre, nous vivons le temps en sens inverse (...), nous voyons l’avenir venir vers nous et attendons que cet avenir (prévu) devienne présent” (MINKOWSKI: 1968, 80).

Para minorar os efeitos da espera, Minkowski propõe o recurso a tarefas que envolvam o indivíduo, devolvendo-lhe a ideia de se encontrar em actividade, esquecendo o motivo que provocou a angústia da espera: “je puis (...) pendant l’attente employer mon temps à (...) lire un livre (...), m’abandonner à ma rêverie ou essayer d’apprécier intérieurement le temps qui s’écoule; je puis m’impatier ou attendre tranquillement” (*Idem*, *ibidem*). Carlos opta por *esperar tranquilamente* (pelo menos de forma aparente), *abandonando-se à rêverie/ao devaneio*, procurando, numa visita ao passado, reconstitui-lo para melhor o compreender .

3. A memória e a construção das personagens

Michel Zeraffa, quando questionado sobre a construção da personagem terá sublinhado a importância de veicular, ao leitor, a complexidade estruturante que lhe é inerente, procurando destacar as múltiplas cambiantes que a mesma pode conhecer, consoante a disparidade de situações com a qual é confrontada. Constatada tal necessidade, para Zeraffa urge possibilitar a visualização dessa policromidade de actuações e de pontos de vista. Por tal, considera que “pour recomposer la personne, il faut l’avoir vue sous différents angles” (ZERAFFA: 1971, 74), admitindo que o mesmo processo deveria ser transposto para a trama narrativa, aquando do esboço das personagens que a enformam. O autor defendia que “on ne peut regarder sans se voir, ni voir sans être regardé ...” (ZERAFFA: 1971, 45), acreditando que, inevitavelmente, nos expomos quando observamos algo ou alguém, nos revelamos na observação e na análise do outro, deixando assim evidente a hipótese de nos questionarmos sobre quem observa quem: o que vê, ou o que é visto?

Para além desta dualidade, Zeraffa considera existir ainda a necessidade de uma observação minuciosa para que dela resulte uma imagem precisa, que poderá ser, então, utilizada pelo autor na (re)construção da sua personagem. Sugere, para tal análise detalhada, uma visão prismática, de forma a contemplar todas as *nuances* que, acredita, cada ser comporta. Será dessa visão detalhada que se erigirá a personagem densa e consistente com que alguns autores premeiam os seus leitores.

António Lobo Antunes, tal como Zeraffa, defende a necessidade de proceder a uma rotação total da personagem, aquando da sua concepção, de forma a obter uma perspectiva global da mesma, não descurando qualquer traço formante da sua personalidade, já que considera que só tal procedimento assegurará um tratamento fiel da complexidade inerente a cada indivíduo. Lobo Antunes confessa que deseja : “Utilizar los personajes como espejos y poder dar diferentes ángulos de visión. Mostrar sus contradicciones y sentimientos” (BLANCO:1998, 3). O autor revela, assim, o seu propósito, quando estabelece densas descrições de personagens, entrecruzadas pelas vozes narrativas que se autodescrevem, se autoapresentam na dissecação e avaliação que fazem do Outro. É nessa multiplicidade de olhares que se ergue cada personagem antuniana, cuja característica formante é a sua consistência quase real, induzindo o leitor a crer na possibilidade da sua existência, acreditando no seu autor quando este afirma: “ Todos os personagens são reais à partida, sempre, e os lugares também. Nunca escrevi um livro inventado” (COELHO:1994, 131).

Tomando como matéria-prima as personagens, em *O Esplendor de Portugal* antevê-se o esforço de lhes conferir uma densidade biográfica consentânea com as respectivas vivências, as fobias e os anseios mais recônditos. O leitor vai sendo conduzido ao interior de cada personagem, pela voz de cada um dos outros que com aquela conviveram, tendo assim uma multiplicidade de visões que, no conjunto, permite delinear o esboço de cada um dos protagonistas.

Lobo Antunes cumpre, deste modo, a função que Zeraffa prevê caber ao romance e, por extensão, ao romancista— colocar em destaque, pela apresentação múltipla, as contradições que sublinham o carácter de cada indivíduo: “ ...les êtres sont discontinus

par nature, et le roman ne doit que mettre en lumière cette discontinuité imprévisible” (ZERAFFA: 1971, 80).

A insistência neste realce das contradições reveladoras de cada personagem, justifica-a Lobo Antunes quando lhes confere a primazia na globalidade de qualquer obra — “...eles é que contam, num livro” (VIEGAS: 1997, 32)— e se preocupa com a sua concepção, com o método mais adequado a recorrer para melhor pintar caracteres que explicitam cada “ser de papel” que cria: “... eu estava descontente com os primeiros livros e pensei que uma técnica mais polifónica me permitiria que os personagens se reflectissem melhor na própria história. (...) E o método usado permite ir mais fundo no que diz respeito à caracterização das pessoas” (*Idem*, *ibidem*). Será num entrecruzar de vozes narrativas que se constituirá a estrutura de cada personagem, esboçada traço a traço pela soma de elementos que cada um atribui ao outro, numa visão repetidamente recíproca até à visualização do indivíduo na sua totalidade. Sobre um mesmo acontecimento, as personagens fornecerão, assim, diversos pontos de vista, conduzindo à constituição de uma multiplicidade de visões que fornecem um maior esclarecimento e oferecem ao leitor inúmeros dados para clarificar uma mesma ocorrência. Deste modo, Lobo Antunes não pretende explorar “ la multiplicité de caractères et de destins, à l’intérieur d’un monde unique et objectif” (BAKHTINE: 1970, 33), desacreditando a existência de tal objectividade singular, prefere insistir na apresentação da “ pluralité des consciences ‘équipollentes’ et de leur univers qui, sans fusionner, combinent dans l’unité d’un événement donné” (*Idem*, *ibidem*).

Dentre as múltiplas vozes que, de forma cronológica e sincopada, vão intervindo na trama textual, uma se impõe como comum a todos os narradores— a voz da memória.

Todas as personagens intervenientes na obra irão reconstruir o outro através da voz da recordação. O outro surge, assim, não como o ser real, mas como o ser evocado.

Condicionadas por uma longa temporalidade, que medeia entre as vivências, em concreto, que as personagens partilharam, e a recordação das mesmas, a imagem que, de todas e de cada uma, se irá traçar deve ser perspectivada como nitidamente conseguida através do filtro selectivo e construtor que é a memória⁴⁰ — “... la mémoire est une construction” (FRAISSE: 1967, 168)—, alerta Paul Fraisse, sublinhando o carácter falível da tentativa de, através dela, ressuscitar fidedignamente factos, acontecimentos ou seres: “Dans cette construction, la récence d’un souvenir n’est qu’un moyen, le plus fragile” (*Idem*, *ibidem*).

É admitindo essa fragilidade, de que se revestem os relatos de todas as personagens da obra (porque todos se situam analepticamente em relação à noite de 24 de Dezembro de 1995, que serve de eixo temporal a partir do qual se enceta uma regressão na vivência individual de cada uma), que devem ser encarados os factos e os seres a que em tais testemunhos se dá vida, num esforço de os presentificar através da recordação.

⁴⁰ As próprias personagens da obra *O Esplendor de Portugal* têm consciência da dualidade passado/memória. Isilda distingue passado de memória, apresentando o primeiro como o tempo do ocorrido, o tempo do factual, a memória, descreve-a como a recordação fantasiada, portanto, reconstruída desse passado vivido:

“a minha tia Encarnação noiva de um cabo que lhe falava de Viseu como do paraíso (...)
o cabo confundindo o passado com a memória sem recordar os almoços de batatas e couve, os telhados de xisto, o sono partilhado com os carneiros” (EP, 233).

3.1. O Eu e o Outro (re)visitados pela memória

Paul Fraisse considera que “ pour se défendre contre le temps, l’homme a (...) sa mémoire: elle présentifie les changements passés, en recompose l’ordre, en dégage la signification” (FRAISSE:1967, 312). Ainda que conscientes da inevitável passagem do tempo, as personagens da obra em estudo insistem em adiar a exteriorização dessa certeza, preferindo mesmo negar tal facto e dando a si próprias a possibilidade de ilusão de acreditar nesse auto-engodo, também ele consciente, mas preferível à aceitação de que o tempo operou mudanças irreversíveis, metamorfoses indesejadas, quer nas suas vidas quer em si próprios.

Isilda olha-se ao espelho, reconhecendo a sua velhice, mas opta por não a admitir, apresentando a passagem do tempo como um fenómeno do qual ela não participa, ao qual é alheia. Percepciona o tempo, então, como algo exterior a si:

“Quando à noite me sento ao tocador para tirar a maquilhagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho: estes olhos deixaram de me pertencer, esta cara não é a minha, estas rugas e estas nódoas na pele serão manchas da idade ou o ácido do estanho a corroer o vidro?” (EP, 51).

Porém, Isilda sabe não poder esconder a evidência de que o tempo lhe roubou a juventude, pois são visíveis os efeitos que essa passagem deixou vinculados em si. Assim, resta-lhe procurar justificá-los, negando pertencerem-lhe os indícios de um lapso temporal extenso:

“... e o que se nota no espelho é uma tremura de ausência, um eco de nada, o poço onde uma cara de afogado que não é a minha retira com um pedaço de algodão o lápis de pálpebras que me não pertencem buscando-se entre as

manchas da idade e o ácido do estanho que corroeu o vidro. Foi o espelho a envelhecer” (EP, 52).

Negando-se a si própria, porque não se reconhece na pessoa que foi, Isilda rejeita o reflexo no espelho porque não se identifica com ele— sente-o “ uma tremura de ausência, um eco de nada” (EP, 52)—, sentimento extensivo à vida em geral, um vazio que a define e que se revela sinédoque do presente.

À semelhança de Isilda, também Carlos e Clarisse se descobrem como seres detentores de vidas anódinas, que se impõem pela escassez de pontos de ancoragem capazes de dar sentido e de sustentar a sua existência: escassez de relações, de sentimentos e de ideais⁴¹, motivada pelo olhar permanentemente voltado para o passado e para o espaço geográfico de Angola, do qual foram espoliados, mas que sentem, ainda, como pertença sua.

Será através de um olhar que se guia pelo desejo de retorno ao passado e a esse espaço ao qual se sentem intrinsecamente unidos, que o leitor será conduzido, inevitavelmente, a um espaço ocupado pela voz da memória. Será através dela que é

⁴¹ Carlos identifica-se com os detritos que são recolhidos nos contentores do lixo, sente-se como um ser sem préstimo:

“ ... é difícil morar aqui a ver os morros de Almada, o Cristo, a ponte, cabecear diante da televisão com a Lena, (...), a ler revistas, a deitar-se antes de mim, a abandonar-me num bairro sem luzes, (...) a camioneta do lixo passa às onze, (...) entornam-me(...) juntamente com restos de comida, edredons sem recheio...” (EP, 45). Carlos lamenta a sua diáspora, revelando a saudade de Angola que a distância perpetua: “ ... quando era a mim (...) que eu achava desgraçado a contar tostões ansiosos do princípio ao fim do mês longe da Baixa do Cassanje, do cheiro do algodão, da Maria da Boa Morte, dos criados, (...) eu (...) com o mesmo rio, a mesma solidão e a mesma eternidade amarga ao pé de mim” (EP, 75). Clarisse reconhece-se e lamenta a sua atitude subalterna de amante dos muitos homens que conheceu, facto que a conduz a um sentimento de frustrante solidão e, numa ânsia de preencher tal espaço, dá-se conta que o não pode fazer por não ter amigos, por se saber sozinha:

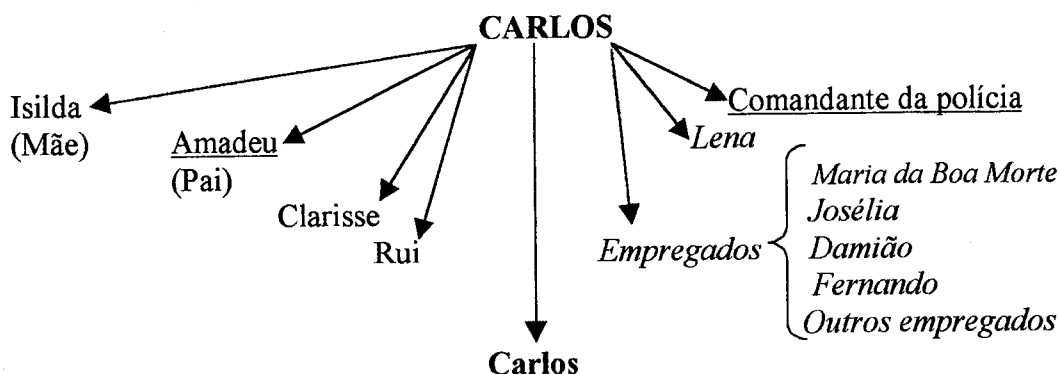
“ ...falta-me qualquer coisa indefinida, apetece-me que telefonem, me dêem atenção, conversem comigo (...) tiro a agenda dos telefones da gaveta, (...) folheio nomes, Alcina (cabeleireira) não, Lurdes (modista) não, talho não, telepizza não, canalizador para quê, a Amália casou, a Graça aproveita logo para pedir dinheiro, a letra P sumiu-se...” (EP, 341-342).

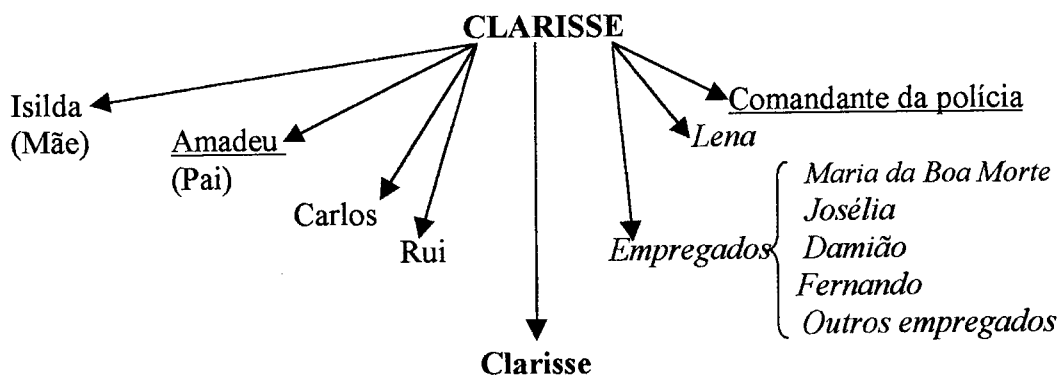
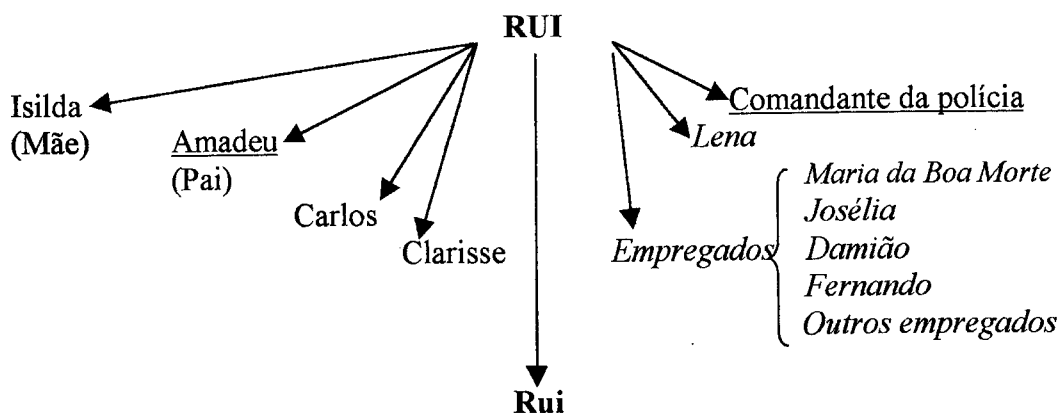
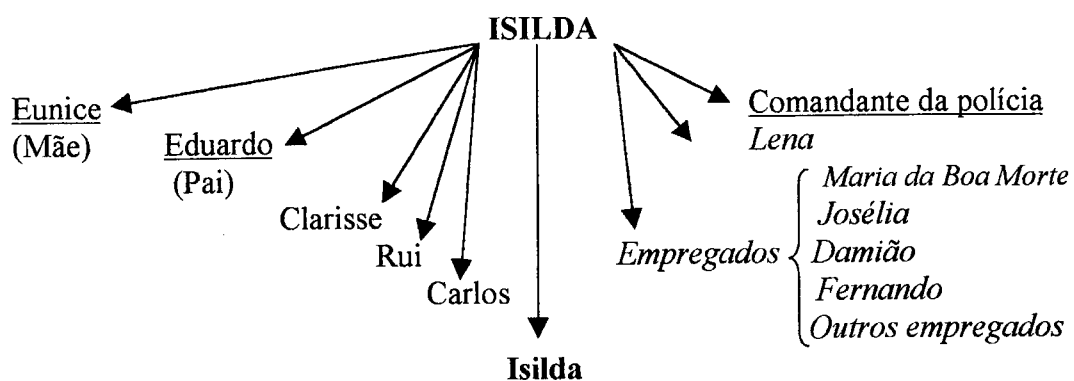
reposta a ordem que cada personagem desejava ter experimentado, sobrepondo-a ao caos frustrante vivenciado.

Cada personagem irá definir-se alicerçada no seu próprio relato, revelando-se na sua actuação e na avaliação do Outro. Deste modo, a exígua galeria de personagens que intervêm, directamente, em *O Esplendor de Portugal* (Carlos, Clarisse, Rui e Isilda), parece multiplicar-se, devido à transversal caracterização de que cada elemento é objecto.

Assim, assistimos a uma policaracterização, resultante de uma permanente cedência de voz narrativa e do olhar avaliativo (e, principalmente, rememorativo) por parte de cada personagem. Assistimos, deste modo, a um *entoar* de várias “voix chantant différemment sur un même thème” (BAKHTINE: 1970, 79). Eis a técnica— definida por Bakhtine como polifónica, e admitida por Lobo Antunes como um recurso de que faz uso—, que permite visualizar “ la diversité de la vie et la complexité des émotions humaines” (*Idem*, *ibidem*), assegurando um conhecimento mais profundo das personagens intervenientes na obra.

Esquematicamente, eis o processo utilizado pelo autor para fazer erguer, traço a traço, característica a característica, as sua personagens:





Vê/Observa o Outro

Sublinhado: Intervenções esporádicas, pela cedência da voz narrativa, na diegese.

Itálico: Sem intervenção, directa, na diegese. A personagem é vista pelo Outro, mas não assistimos à exposição do seu ponto de vista.

Empregados: Utilizados como suporte para veicular a visão que cada uma das personagens intervenientes tem do negro e, por extensão, a visão que a metrópole tem da sua colónia.

Carlos/Isilda/Rui/Clarisse: O Eu visto por si próprio.

Como se constata da observação do esquema que atrás se reproduz, para cada personagem temos constituídos quatro relatos que, após sobrepostos, pelas similitudes ou pelas distinções sobranceiras, permitem ao leitor a constituição de um indivíduo percebido de ângulos díspares, com o intuito de uma visualização global, sublinhando a multiplicidade de caracteres formantes. Com efeito, “desta visão plural ou prismática (...) nasce um novo modo de conhecimento romanesco, soma de conhecimentos parciais— raramente coincidentes, frequentemente dissidentes e até contraditórios” (TACCA: 1983, 89). Porém, tal modo de conhecimento romanesco possibilita, ao leitor, um papel activo no esboço das personagens que, ora vão sendo heteroapresentadas, ora se vão autoapresentando, na medida em que também se revelam quando é o outro que observam e sobre ele elaboram conjecturas.

Cada personagem esboçará o outro baseada na observação do seu *comportamento*— entendido como “as ações (sic) observáveis de outrem” (LITTLEJOHN:1988, 209)— definido por Ronald Laing como algo público, portanto, acessível ao olhar de quem vê o que consigo priva. Porém, e segundo o mesmo autor, cada indivíduo revela-se também através “dos sentimentos que acompanham o comportamento ou a percepção do comportamento de outrem” (*Idem*, *ibidem*), aquilo que designa por *experiência* e que define como algo “vivenciado internamente em cada ser humano” (*Idem*, *ibidem*), logo, inacessível à observação directa⁴².

⁴² Porque não podem observar e conhecer, em concreto, os sentimentos que movem o outro e aqueles que despertam nele, as personagens de *O Esplendor de Portugal* vivem, permanentemente, a dificuldade expressa por Laing: “Eu vejo você e você me vê. Eu vivencio você e você me vivencia. Eu vejo o seu comportamento e você vê o meu comportamento. Mas eu nunca vejo, nunca vi e nunca verei a sua vivência de mim”. Cf. LITTLEJOHN: 1988, p. 210. A mesma dificuldade que Lacan sintetiza magistralmente: “Tu não me vês de onde eu te olho”. Cf. LACAN (1966, 32).

Apenas o leitor assiste ao desvendar da *experiência* de cada uma das personagens intervenientes na obra, só ele conhece, porque todas e cada uma lho permitiram, o que Laing designa como “intensamente particular” (*Idem*, *ibidem*). A sua posição privilegiada, em relação aos protagonistas da história, deve-se tão somente ao facto de os mesmos se revelarem exímios observadores do *comportamento* e da respectiva *metaidentidade*⁴³, mas retraídos na procura de confirmação sobre a consistência desta última. Não empreendem esforços no sentido de desvendar os sentimentos do outro relativamente a si próprio, talvez porque lhes falte o elemento imprescindível para tal revelação: a comunicação. Ora, se tal como Laing propõe, “a comunicação interpessoal é frequentemente marcada por uma espiral comportamento-experiência” (LITTLEJOHN: 1988, 210), as personagens da obra asseguram o prolongamento de complexas espirais na medida em que, para além da informação que colhem na *perspectiva directa*⁴⁴ de observação do outro, se preocupam em desenvolver *metaperspectivas*⁴⁵.

Ao agir em conformidade com as *metaperspectivas* que concebe, cada personagem vai procurar esclarecer a actuação do outro, interpretá-la e actuar em resposta a essa acção. Porém, nem sempre a *metaperspectiva* de uma personagem, sabemo-lo, coincide com os sentimentos, a percepção e o pensamento, de facto, da mesma personagem. Por esse motivo, o leitor percebe os desencontros que se espelham na obra como provocados por más inferências, porque baseados em falsos pressupostos,

⁴³ Cf. *Idem*, *ibidem*.: “A metaidentidade de uma pessoa é como a pessoa pensa que os outros a vêem”.

⁴⁴ *Idem* : Tal como Laing defende, a pessoa “também vivencia a vivência da outra, nessa segunda perspectiva (...) o comunicador imagina, ou infere, o que a outra pessoa está sentindo, percebendo ou pensando (...) como a experiência afecta o comportamento, uma pessoa comporta-se frequentemente de acordo com as suas metaperspectivas”.

⁴⁵ *Idem*, *ibidem*: “A pessoa vivencia a outra numa perspectiva directa”.

em falácias débeis e sem consistência, constituídas, muitas vezes, pela observação do *comportamento*.

Isilda lamenta que Carlos manifeste mais afecto por Maria da Boa Morte do que por ela, ao mesmo tempo que afirma não compreender o porquê de tal preferência e da indiferença que o filho manifesta em relação a si— “... nunca compreendi porque gostava dela [Maria da Boa Morte], porque a preferia...” (EP, 162)—, no entanto, nunca lhe expressa essa mágoa, agindo mesmo como se aquele não lhe despertasse qualquer sentimento:

“...o Carlos a jogar portas ao fundo, a minha mãe a suspender a vergasta (...) a puxar-lhe o braço, a erguer a vergasta para ele(...) —Estás a defender os teus amigos escarumba a única ocasião em que lhe chamou escarumba, a única ocasião em que entendi que o odiava, que o tratava melhor que nós porque o odiava” (EP, 378)

Isilda retrai, para si, os verdadeiros sentimentos para como filho, de admiração e de amor:

“... se o meu filho Carlos continuasse em Angola estou certa que não perdíamos a fazenda nem a casa estou certa que os americanos e os russos lhe pediam desculpa nos deslocavam militares para aqui a segurarem os contratados a comprarem-nos o girassol e o algodão.” (Idem, 136).,

Sentimentos mesclados pela dor que nunca ultrapassou de haver sido traída por Amadeu, Carlos representa, afinal, o presentificar dessa infidelidade. É dessa amálgama contraditória de sentimentos que Isilda percebe ainda a mágoa que lhe causa a preferência do filho pela empregada negra, a quem atribui o roubo do amor que, sente, lhe pertenceria por direito, como mãe:

“...dei conta da energia que é preciso para não espero que em Lisboa os meus filhos nunca

da energia que é preciso para não chorar, não ia dar um prazer desses a quem [Maria da Boa Morte] me roubou a boneca, me roubou o Carlos” (EP, 283)⁴⁶

Porém, ao agir com indiferença não revelando o seu afecto, o *comportamento* de Isilda é interpretado, por Carlos, como distante, como desprovido de dedicação, sendo por isso tentado a retribuir a indiferença que adivinha nela. A *metaidentidade* de Isilda não corresponde, de facto, à visão que Carlos mantém da mãe. O laço que a une a Carlos desperta-lhe sentimentos tão contraditórios que até a si parecem estranhos, no entanto, e apesar dessa estranheza, deseja convencer-se que o filho se sabia amado por ela... Esta não é, porém, a convicção de Carlos que, desde a infância, alimentou a dor de ser o intruso na vida familiar dos pais, procurou permanentemente mitigar a mágoa de se saber diferente entre os seus, de se saber encarado como mestiço e, portanto, inferior:

“...o Carlos (...) a subir as escadas amuado comigo, amuado com os meus pais, sem se despedir deles, de mãos nos bolsos, aos pontapés nos degraus o Carlos debruçou-se do corrimão batendo as mangas como um arganaz no poleiro —Hei-de vê-los a todos no cemitério com o avô..” (EP, 168/174).

Também Clarisse está convicta do escasso afecto que a mãe terá nutrido pelo filho:

“...[Isilda] a rondar o Carlos na manhã seguinte, a passar-lhe as camisas a ferro, a insistir que bebesse mais leite, a servi-lo antes de nós, a deixar-lhe chocolates na almofada, a designá-lo ao intermediário de Luanda —o meu filho mais velho (...) e continuando, aposto tudo o que tenho (...), a detestá-lo, a escondê-lo, a persegui-lo numa mistura de raiva e remorso” (EP, 378-79).

Isilda constrói *metaperspectivas* de Amadeu que se afastam da *vivência* deste, mas porque a relação de ambos é firmada pela incomunicabilidade e pelo afastamento

⁴⁶ Sublinhado nosso.

mútuo, nem um nem outro encetam o caminho do reconhecimento recíproco, afastando-se progressivamente num percurso sem retorno possível:

“...o meu marido à porta da enfermaria de chapéu na mão, cerimonioso, (...), fazendo os possíveis para não olhar ninguém sem se preocupar com o filho na ideia de que ao preocupar-se me magoava quando era o facto (...) de não se preocupar que me doía...” (EP, 91).

Amadeu procura cultivar a apatia, deixando Isilda dominar porque acredita que só agindo assim expiará, devidamente, a sua falta:

“...porque tenho de pagar o preço do que aconteceu na cubata da empregada do refeitório da Cotonang há anos e anos, pagar o preço da desconsideração de Isilda (...) eu aqui em casa quieto porque tenho de pagar o preço do que aconteceu na Cotonang, o preço do Carlos, de um filho mestiço numa casa de brancos...” (EP, 246-47).

Ao observar a actuação de Clarisse, o seu *comportamento*, todos são tentados a concluir que ela revela, em relação ao pai, uma atitude de indiferença, alheia à idolatria daquele por ela, num misto, que percebemos, de egoísmo e crueldade:

“...o meu pai preferia a Clarisse a nós, não bebia diante dela, não se lamentava, fingia-se melhor (...) a Clarisse (...) sem dar fé do meu pai (...)
—Para a semana passeamos na fazenda prometo” (EP, 223-225).

Porém, anos volvidos sobre a sua morte, Clarisse, ao avaliar a sua vida, reconhece que nenhum homem soube amá-la como o pai, reconhece que ele foi o único a manter firme o seu amor. Foi o único que a aceitou sem reservas, inalterável no seu sentir:

“...o Carlos nunca gostou de mim da mesma forma que não sei se gosto da minha família não sei se gosto de quem quer que seja (...) depois do meu pai acho que nenhum homem pegava-me na mão se me sentava junto dele (...) prometia-me que amanhã íamos passear a Marimba uma colega convidava-me

para jantar e esquecia-me a luz continuava acesa no quarto não se aborrecia comigo” (EP, 352) .

Carlos lamenta o comportamento apático do pai perante a infidelidade provocadora de Isilda, revolta-se com a sua inércia e com a opção pela desistência, repugna-o o facto de o pai, por ele e por Isilda, ter desistido da vida, se ter auto-proposto morrer, talvez porque acredite que se o pai agisse o poderia fazer sentir amado numa casa que não lhe pertencia :

“... era a minha mãe e o homem e o meu pai que ele detestava em mim, o meu pai que não pegava numa caçadeira, não descia as escadas, não os rebentava a tiro, abraçado a uma garrafa, a estoirar-se a si próprio em lugar de os estoirar a eles, o Carlos a rasgar-lhe o pijama ensurdecido pelos cochichos, os risinhos, os pedidos, a secretária na parede
—Porque não vai lá abaixo pelo amor de Deus explique-me porque não vai lá abaixo” (EP, 301).

Porém, apesar desta atitude que reprova no pai, Carlos sente a dor da sua morte “...o Carlos tapou-lhe a cara com um lenço e desatou a correr nos canteiros” (EP, 154) e expressa o desejo de poder emendar o passado, voltar atrás no tempo e confessar ao pai o seu afecto, revelar-lhe que o ama: “...o meu pai que gostaria de ter hoje na Ajuda com os meus irmãos e comigo, aconchegava-lhe a manta, escolhia-lhe a melhor parte do peru, comprava-lhe um álbum de pintura, conversava com ele...” (EP, 45).

Amadeu percebe no filho a recriminação e deduz que o desprezo, pela sua postura, é o único sentimento que lhe desperta— “ ...o meu filho Carlos a desprezar-me, a desprezar África, a cor e a espessura do seu sangue...” (EP, 128). Convicto dessa certeza, jamais se atreve a consolá-lo quando este é alvo de rejeição por parte da família, temendo não ser compreendido por ele: “...o meu pai subiu as escadas e fixava-nos da

porta quase a falar com a gente, a arrepender-se, a desistir trocando a conversa por uma garrafa de uísque” (EP, 194).

À semelhança de Amadeu, as outras personagens também trocam a conversa, frequentemente, pelo silêncio, não raras vezes pelo receio de abrir em si a porta dos sentimentos, reveladora das fraquezas mais recônditas e que se pretendem esconder dos outros e até de si próprios.

Negando-se a felicidade almejada, desistindo do veículo condutor do apaziguamento interior por que anelam, as personagens restringem-se à função de espectadores da sua própria vida, cultivando a apatia que as caracteriza e alimentando o sentimento de frustração por não terem coragem de agir. Ainda que descontentes com a vida vazia que possuem, ainda que continuamente humilhadas pela ausência de carinhos e atenções (por que anseiam!), as personagens optam por adoptar, face a essa limitada vivência, uma atitude de verdadeiro marasmo, desistindo de lhe alterar o curso. Apesar de todos manifestarem, verbalmente, o propósito de agir, não concretizam nunca esse desejo, reiterando uma inércia que se impõe como característica definidora.

Eunice, perante o adultério flagrante do marido, profere ameaças que visam terminar com o que sente como humilhação, projecta comportamentos futuros que banem o marido da sua vida. Porém, a personagem retrocede sempre no caminho que apresenta como solução, volta atrás nos propósitos mais coerentes, capazes de lhe restituir alguma dignidade:

“ a minha mãe (...) ora ameaçava ir-se embora ora nos pedia que a deixássemos morrer em paz

—Sou um estorvo para vocês um dia destes palavra de honra pego em mim chego à senzala e atiro-me ao rio

no minuto seguinte (...) subia o primeiro andar trotando sobre as nossas cabeças,
a abrir torneiras, a girar portas, remexer gavetas, pensava
—Vai encontrar o revólver e dar um tiro no peito (...)
e nisto a minha mãe no umbral, sorridente” (EP, 156).

Tal como Eunice desiste do futuro que prevê para si por não ter coragem para enfrentar uma vida solitária, preferindo assumir a aparência de uma vida conjugal, (mesmo admitindo a ausência de coragem capaz de resgatar para si uma existência condigna), também o genro, Amadeu, surge repetidas vezes descrito como o ser apático, submisso à vontade dos outros, que se anula, refugiando-se na bebida, escusando-se a qualquer responsabilidade:

“ o meu pai entretido a sacudir a cinza das calças que não conversava com ninguém e com quem ninguém conversava (...), assinado onde o mandavam assinar a seguir a uma cruzinha a lápis, a fingir-se entretido com o uísque e o jornal, se por acaso o comandante da polícia chegava trancava-se no quarto com duas ou três garrafas e só tornava a sair depois do jipe se ir embora” (EP, 174).

A mesma inércia face à vida é adoptada por Isilda que, frequentemente, admite ter assumido a posição de resignada, preferindo conviver com o presente que abomina a assumir a coragem de o rejeitar: “ —*Sossega que não quero o divórcio deixa-te estar deitado não faças barulho não me enerves só quero que me deixes em paz*” (EP, 90). As personagens adoptam, então, uma permanente atitude de resignação, conformam-se, como Isilda ao assistir a um filme no cinema, com a “ injustiça do mundo” (EP, 282).

Apesar de constatados os desencontros que motivaram, a felicidade que se negaram conquistar, persistem na sua função expectante de mudança, acreditando que ela se operará sem necessidade de intervenção activa, talvez porque as próprias personagens se auto-definem como seres comandados, não por vontade pessoal mas por um mecanismo exterior, semelhante ao de bonecos de corda : “o estrangeiro acendeu um

petromax que nos transformou em múmias de movimentos sacudidos de bonecos de corda” (EP, 55); “ nós em cortejo a caminho da mesa, a Clarisse, a minha avó, o meu pai, a minha mãe e eu caminhando corredor fora como brinquedos de corda” (EP, 175). Tal como Isilda percebe os desencontros do filme a que assiste, no cinema,— “se o actor não casava com a actriz apetecia-me chorar, filmes em que gostavam um do outro mas divorciavam-se e encontravam-se por acaso num restaurante acompanhados pelo novo marido e a nova mulher, ficavam sem palavras, a lembrarem-se de quando estavam juntos (...) com o novo marido e a nova mulher à espera” (EP, 175)— também as personagens de *O Esplendor de Portugal* conhecem os seus desencontros, porém, à semelhança de Isilda, a quem apetecia “ subir ao palco e compor-lhes a vida, gritar-lhes para não serem parvos” (EP, 175), também elas saem da sala de cinema que é a sua vida, abandonam o palco numa coincidência frustrante de sentimentos: “[vêm-se] embora fungando no lenço” (EP, 175).

3.2. A memória reveladora: da ausência de afectos

Na noite que serve de pretexto à incursão pela memória, as personagens sabem-se diferentes, reconhecem que a memória lhes possibilitou uma consciencialização de que talvez tivessem errado, talvez houvessem magoado o outro na sua distância. Acreditam, no entanto, que esse trabalho de rememoração lhes possibilitou o reavaliar das suas posições face ao outro, ajudando-os na descoberta do novo Eu que crêem enformar. Reconhecendo os erros em que incorreram, manifestam o propósito de retomar novamente, de retocar o passado .

Isilda reconhece que abandonou os filhos, e que não lhes evidenciou o amor que por eles nutria. Tal como abandonara a boneca Rosarinho quando esta revelou a sua imperfeição—“ por lhe faltar um braço e já não dizer num balido que me transtornava Mamã” (EP, 129)—, também reconhece ter votado ao abandono os seus filhos quando estes se impuseram pelas suas faltas: Clarisse pela vida concupiscente /dissoluta, Carlos pela ascendência mestiça e Rui pela epilepsia. Reconhecendo que Rosarinho a condena pela sua atitude “...culpando-me de a abandonar no caixote” (EP, 129), Isilda recrimina-se, não pelo que fez à boneca, mas por rever nela a atitude idêntica tomada em relação aos filhos. Porque Rosarinho é a metáfora que representa Carlos , Clarisse e Rui, Isilda pôde proferir a sua confissão: “...(a coisa que me faz sentir mais culpada na vida é uma boneca num caixote)” (EP, 130), prometendo a si e a Rosarinho que jamais se separariam, reafirmando-lhe a sua culpa:

“...a Rosarinho ofendidíssima comigo
—Mãe
eu com vontade de lhe pegar ao colo antes que desatássemos ambas a chorar
agarradas uma à outra jurando que a partir de agora não nos separávamos nunca”
(EP, 130).

Hoje, Isilda propõe-se emendar a sua vida. Antevendo essa possibilidade, imagina o regresso (desejado!) dos filhos e admite ser então tempo de reclamar a oportunidade de remissão da sua culpa e que se traduz no reconhecimento da parca afectividade que demonstrou aos filhos. Assim, repetindo a desculpa que proferira a Rosarinho, profere o discurso de promessa, capaz de reparar a sua falta e que se revela pleonástico, levando-nos a admitir que a boneca da infância, que representava nos seus jogos infantis um filho, é hoje metáfora dos filhos que tem e aos quais igualmente abandonou:

“... era altura de os meus filhos voltarem do apartamento da Ajuda e se instalarem comigo na sala (...) comigo a sossegá-los
—Estou aqui
a jurar
—Estou aqui
a tranquilizá-los
—Estou aqui
garantindo-lhes que a partir de agora não nos separávamos nunca” (EP, 140).

A par de Isilda, e do desejo de se revelar sem máscaras e sem fingimentos, encontra-se Carlos. Proposta a alimentar afecto pelos seus, hoje, admite ser verdade a suposição que os outros tinham como certa, de que só gostava verdadeiramente de Maria da Boa Morte. Porém, aceita que possa ter mudado e possua agora o coração mais extenso passível de lhe permitir a divisão de sentimentos: “... a minha mãe teimava que

eu não gostava de ninguém senão da Maria da Boa Morte mas pode ser que tenha mudado e as pessoas me faltem” (EP, 45)⁴⁷.

O mesmo sentimento é partilhado por Clarisse, que reconhece o vazio da vida, na ausência de relações. Ao recordar o passado e o *comportamento* de Carlos, aprecia-o e (re)avalia-o. Reconhece que a agressividade que o irmão manifestava traduzia a sua amargura de se saber estranho, quer para a sua família, por ser mestiço, quer para os negros porque também o não sentem como igual. Clarisse compreende hoje a atitude do irmão que não soube dizer-lhe que a amava, talvez porque, por não haver sido amado não soubesse reconhecer tal sentimento se dentro de si o comportava. Hoje, Clarisse entende a postura limite de Carlos, que se firmava pelo desespero de impor a sua autoridade para que esta mascarasse a fraqueza interior e a certeza de se saber dominado por uma ascendência subalterna: “...vingando-se em mim da minha mãe e do homem que tinha a certeza ser meu pai por se não poder vingar neles, o Carlos odiando-os através de mim como se de cada vez que me olhasse os visse...”(EP, 300-301).

É na noite do reconhecimento, do (re)encontro com os outros, no espaço da memória, que, por extensão, se processará o (re)encontro de Carlos consigo próprio, descobrindo um Eu que compreende, finalmente, a *vivência* do outro:

“...a Lena correndo para o Carlos (a impedi-lo de bater-me, ou abraçar-me ao mesmo tempo (...) ou bater-me e abraçar-me e começar a chorar e abraçar-me por me bater, o Carlos mais infeliz do que eu, mais desesperado com ele e comigo do que eu” (EP, 303).

⁴⁷ Essa falta de afecto, sabemos, traduziu-se na necessidade de estreitar laços, na tentativa de reunir os irmãos após a longa separação.

Esta paradoxal demonstração de afecto sublinha a ambiguidade de cada personagem, que não sabe revelar os sentimentos, perpetuando nos outros a certeza de repúdio pelo amor.

Rui explicita o momento em que deixou de suportar o toque de alguém porque o conota com o comportamento concupiscente da mãe: “...porque detesto que me toquem e detesto tocar seja quem for desde que a minha mãe nos espelhos, desde que os espelhos, desde que a chave rodava no escritório e eles lá dentro” (EP, 222).

Tal como Carlos repele todos os que o rodeiam, procurando vingar-se da mãe, através destes. Também Rui, influenciado pela atitude de Isilda, se nega a acarinhar os outros, fugindo mesmo a qualquer contacto. Rui acredita mesmo que a dor e o prazer se revelam de forma idêntica, sublinhando a proximidade que, está convicto, existe entre tais sentimentos. Por tal, persegue os que o rodeiam e toca-lhes através de um objecto— numa extensão de si próprio— na tentativa de com eles, afinal, estabelecer contacto: “... não toco a não ser com chumbinhos, um cabo de vassoura, um tição, uma poia e reparei que as caretas e os sons são os mesmos, as feições contraídas, as pálpebras ao alto, os sopros esquisitos da garganta” (EP, 222-223).

Só seria possível às personagens aproximar-se do conhecimento revelador da *vivência* que o outro tem de si próprio, se cada uma delas apostasse nessa procura, indagasse sobre os sentimentos que provoca, sobre as emoções que motiva. Porém, é comum a todas a ausência de relações afectivas, bem como o culto do alheamento. Todos temem revelar a si próprios e aos outros o que sentem e o que os outros representam para si. Tal como já tivemos oportunidade de reflectir, há, na obra, o perpetuar, geração após geração, de conflitos não solucionados, de dúvidas persistentes

sobre os sentimentos que se escondem e os que se adivinham por parte do outro que, ora correspondem à realidade, ora se impõem como nitidamente contrários aos sentimentos que, o leitor sabe, o outro desenvolve.

O narratário assiste, frequentemente, à apresentação de diversas perspectivas sobre um mesmo facto ou ocorrência, assim, “cada variação focal debilita a perspectiva objectiva” (ILIE: 1963, 125), alertando o leitor para o desempenho do papel que dele se espera: a valorização, não do acontecimento, mas dos variados pontos de vista que sobre o mesmo possam ser apresentados, já que segundo Paul Ilie, deveremos concentrar-nos “ não na cena propriamente dita, mas nos modos de a ver” (*Idem*, *ibidem*). Concluimos, então, que o “objecto visto é menos importante do que o modo como é visto esse objecto” (*Idem*, *ibidem*)— o que importa é a focalização e a perspectiva múltipla e menos o que motivou tal focalização ou perspectiva.

Isilda não sabe, com certeza, do amor que a mãe manifestava por ela, não só porque esta nunca demonstrou explicitamente afectividade para com a filha, alimentando-lhe a dúvida, mas também porque, quando directamente interrogada por esta, se recusa a revelar-lhe que, afinal, a ama, temendo desnudar-se perante o assumir de um sentimento que todas as personagens repudiam— o amor—, mas pelo qual anseiam desesperadamente:

“... se puxava o lençol da minha mãe a meio da noite
—Gosta de mim?
não me abraçava, não me dizia
—Anda cá
não me sentava na cama com ela
(...) sentava-se estremunhada, acendia a luz para verificar as horas (...) eu a
puxar o lençol da minha mãe a meio da noite (...)
—Gosta de mim? (...)
—Gosta de mim? (...)

—*a minha mãe de luz apagada a ir-se embora*
—*Que pergunta...*” (EP, 391).

Isilda sofre com a incerteza de desconhecer se motivou na mãe algum afecto. Mas, a dor de não se saber, de facto, amada, não a impede de repetir com Clarisse e com os outros filhos a mesma actuação da mãe. Volvidas duas gerações, apenas as personagens diferem, o papel desempenhado é o mesmo: Isilda desempenha agora o papel de mãe e Clarisse representa, como filha, a Isilda que, num momento de audácia, indaga a mãe sobre o que representa para ela. O desenlace deste questionar patético é o mesmo de então: Isilda finge— sentimento em que as personagens são exímias— não perceber a questão para não ter que se revelar:

“...quando a minha filha Clarisse
—*Gosta de mim?*
eu enervada a afastar-lhe a mão
—*Que pergunta*
com medo também, com medo
—*Que pergunta*” (EP, 392).

Recusando a confissão dos seus sentimentos, Isilda reafirma o pavor de se desnudar, de não conseguir esconder que também ela teme não ser amada: “...não tenho medo que me matem tenho medo da cara com (sic) me matam, medo que não gostem de mim...” (EP, 392).

Volvidos alguns anos sobre a partida dos filhos, Isilda olha o passado e anseia poder retocá-lo, (re)vivê-lo e alterá-lo, deseja poder ter oportunidade de fazer o que então não fez e de dizer o que então não disse. É neste período de nostalgia frustrada que confessa a si mesma doer-lhe o nunca ter sido capaz de dizer a Carlos o quão importante ele era para ela, ainda que não fosse seu filho:

“...o meu filho Carlos, o mais velho, o primeiro dos meus filhos e Deus sabe o que me custou aceitá-lo, aquele que toma conta dos irmãos em Lisboa e acha que eu não gosto dele por (...) eu não ser a mãe dele(...) como se a mãe de uma pessoa não fosse a que o aceitou desde pequeno e o criou” (EP, 85-92).

Confrontada com a recordação do que foi, de como actuou, de como se comportou e adivinhando a solidão que acompanha Carlos, adivinhando-o auto-definindo-se como o não-amado, Isilda insiste no fingimento, para não ter que assumir o peso da culpa, e faz-se acreditar que, apesar de ela o nunca ter revelado, Carlos percebeu que Isilda o admirava: “(os meus três filhos repito os meus três filhos por estranho que pareça e a mim parece-me estranho o Carlos talvez fosse aquele (...) aquele por estranho que pareça de que eu gostava mais)” (EP, 135).

Amadeu experimentou o mesmo drama de Isilda, enquanto filho. Seu pai jamais revelou afecto no desempenho da função paterna, interpretada por Amadeu como indiferente, convencendo-se que essa se firmava pela distância afectiva. A certeza obtém-na quando, observando o avô moribundo, assiste à tentativa desesperada deste em revelar algo, em finalmente se mostrar sentimental. Porém, o avô desiste da tentativa, deixando que a morte leve consigo a confissão que talvez operasse a diferença e apaziguasse a consciência dos seus :

*“... quando o meu avô adoeceu ergueu a cabeça da almofada, pediu-nos com a palma esperem, nós à espera da revelação decisiva, engolia, aclarava a voz, tornava a fazer-nos sinal, o meu tio Joaquim para a gente
—Calados
para o meu avô
—O que é pai?
nós atentos ao último conselho, o meu avô de palma no ar, a desistir da palma, a tombar a cabeça na almofada
—Não consigo” (EP, 375-376).*

Amadeu procura diferenciar a sua conduta da que viu no avô, tentando revelar aos filhos o amor que os seus não souberam transmitir-lhe.

Durante a infância de Carlos e Clarisse, assistimos a alguns (raros) momentos que as personagens sentem como felizes, motivados pela dádiva e pelo respectivo acolhimento (desejado) de amor:

“(…o Carlos que adorava que o meu pai lhe pegasse ao colo e não pegava, só me pegava a mim, (…) o meu pai que não foi sempre doente a oferecer-lhe a perna que sobrava
—Anda cá vamos os três à árvore-da-China
o Carlos de braços cruzados, a segurar o choro que se percebia pelo vermelho da cara
—Não vou)
(…)
(o meu pai segurou no Carlos pela cintura, ergueu-o altíssimo, o Carlos alcançou os ramos da árvore-da-China, o meu pai a despenteá-lo
—Patetinha
o Carlos de braços no ar, vermelho de um vermelho diferente do choro
—Mais…” (EP, 318-319).

Amadeu procura que Clarisse se sinta amada, compreendida nas suas dúvidas e medos infantis. Ao tentar compreender a filha, acredita que essa cumplicidade os aproximará afectivamente:

“… o corredor escuro onde o girassol ciciava como ciciava na copa
—Clarisse
parava a escutar e o girassol calava-se, recomeçava a mover-me e o girassol
—Clarisse
não é invenção minha é autêntico, contei à minha mãe e a minha mãe (...)
—Asneira
contei ao meu pai e o meu pai a pegar na lanterna
—Embora ouvi-lo” (EP, 320-321).

Porém, algo vem ensombrar o propósito de Amadeu de alterar as relações dúbias e vacilantes que à sua volta foi vendo surgir: a doença de Rui, da qual é acusado, a indiferença com que vê ser tratado o seu filho, várias vezes apodado de bastardo e negro,

pela sogra, por Maria da Boa Morte, pela mulher e por todos os que os visitavam, fingindo não perceber a sua ascendência :

“ ... os meus irmãos e eu comíamos num compartimento à parte por não haver lugar à mesa para nós e um dia percebi que não era por não haver lugar à mesa nem pela Clarisse nem pelo Rui era por medo que os estrangeiros reparassem que eu não era branco, era preto como os contratados” (EP, 124).

Amadeu sente-se igualmente culpado por se saber o motivador do desconforto do filho, da amargura e azedume que o vão construindo, caracteres que o definirão como pessoa. Será marginalizado por Isilda, que lhe nega a exibição de qualquer afecto quando o pretere ao amante, não escondendo, mas exibindo a relação ousada que com este mantém: “...a minha mãe podia ficar sozinha no escritório sem testemunhas com o comandante da polícia enquanto o meu pai bebia uísque no andar de cima fingindo não escutar...” (EP, 217).

Amadeu experimenta o mesmo sentimento de inoperância que observou em seu avô, também ele deseja redimir-se, prestes a morrer, do seu passado de alheamento, de ausência perante os filhos, e em especial de Clarisse. Antevê-se a dizer em exíguos instantes o que, reconhece, deveria ter dito e executado a vida inteira: ensaia o seu discurso, do qual se destaca a vontade de ter estado presente, como pai, na educação de Clarisse, transmitindo-lhe saberes/ ensinamentos simples, mas que se traduzem como consolidantes da relação paternal que, afinal, descurou. Porém, no momento de catarse por que anseia, sobrevinda ao confessar que se ausentou e que o lamenta, apenas consegue pronunciar o nome daquela que mais amou— Clarisse—, certo de que em tal palavra se encerram os seus propósitos, certo que a pronúncia desse nome seria suficiente para revelar os seus sentimentos:

*“...a vida inteira com receio disto, a vida inteira a pensar nisto e é tão simples
—Logo que esteja melhor compramos a bicicleta Clarisse
quando o que eu queria explicar à minha filha é que é tão simples, acho que
gosto de ti, devo gostar de ti mas o meu gostar de ti afastou-se tanto que não sei
(...)
pouco antes de morrer fez-me sinal com o dedo, encostei-lhe o ouvido à boca,
um soprozinho, a língua procurando separar as palavras, colocá-las em fila,
pronunciá-las por ordem sílaba a sílaba
—Clarisse...” (EP, 376-377).*

Amadeu cumpriu com o seu papel, ainda que primando pela ausência, Clarisse entendeu a dedicação e o amor que o pai nutria por ela, apesar desse reconhecimento se ter operado tardiamente :

*“... o que me lembro dele é um homenzinho de pijama a sorrir,
(...)
(não é verdade lembro-me de mais coisas por exemplo de me empurrar no
triciclo com uma forquilha me recortar bonecos de papel me pegar ao colo e eu
chegar com os braços onde ninguém chegava ...) (EP,. 318).*

Os extensos solilóquios que cada personagem produz, traduzem o esforço de compensar, pelo menos para si próprios, aquilo que negaram dizer e dar a conhecer ao Outro. Convivendo lado a lado, numa proximidade tangencial, repudiam o contacto⁴⁸ e o diálogo que, tal como Maria Alzira Seixo descreve, quando existe “... nunca é troca de palavras, mas apenas enunciado de réplicas que obsessivamente se repetem na sua significação simbólica remissiva a um tempo de sentido lapidar” (SEIXO: 1996, 9)— o tempo da memória. Um tempo que “ implica em duas condições prévias e perfeitamente óbvias. A primeira é apercebermo-nos de que o tempo passa— o que significa que as

⁴⁸ Prestes a ver a filha regressar a Portugal, o pai de Lena não manifesta qualquer tentativa de contacto físico com ela. Despedem-se sem qualquer verbalização ou exteriorização de afecto, talvez porque a veja já como irremediavelmente perdida, simbolicamente morta: “.. a Lena de palma horizontal nas sobrancelhas, o pai (...) amparado como um pobre à bengala do sorriso, um desses sorrisos que se a gente o larga cai logo, não disseram nada, não se abraçaram, não se beijaram (...) quando a Lena chegou ao jipe o pai tirou o chapéu nesse gesto em que os camponeses se descobrem perante os enterros” (EP, 274).

coisas, realidades se diferenciam. A segunda condição é reconhecermos que no tempo diferente há necessidade de preservar a recordação do que já passou” (LEPECKI: 1988, 8). Contudo, há tendência, nas personagens de *O Esplendor de Portugal*, para negar essa constatação da mudança inevitável que a passagem do tempo opera sobre a realidade. Assim, para elas a memória assume papel de destaque por conferir perenidade à recordação, pela preservação imprescindível de um tempo pretérito, que se deseja ressuscitar, tornando-o presente, deste modo, “ o narrador/personagem invoca deliberadamente eventos do passado que, por essa via, são conscientemente trazidos ao presente. E essa atitude ditada pela urgência de viver (sempre emotivamente) certos factos que já foram e que agora, no momento da narração, voltam a ser”⁴⁹ (GOULART: 1990, 130). As personagens anseiam, na sua obsessiva actividade rememorativa, afinal, “rebobinar a vida, meter o tempo em pausa” (COUTO: 1999, 33), para não serem obrigadas a enfrentar um presente de carência generalizada, ironicamente adjectivado de *esplendoroso*.

⁴⁹ Transpomos a análise, proposta por Rosa Maria Goulart, a propósito do papel determinante da memória na economia narrativa. Adiante-se que a mesma análise toma como referente a obra de Vergílio Ferreira.

3.3. A memória como espaço de alienação — lucidez

Rui é aquele que surge apresentado como alheado da realidade e ensimesmado num mundo seu, descrito pelos irmãos e pela mãe como débil, desvalorizando, por isso, as suas atitudes e desconsiderando as suas opiniões ou comentários⁵⁰, menosprezando as suas faculdades. É-nos apresentado como uma personagem ambivalente⁵¹, na qual coexistem pacificamente a loucura⁵² e uma arguta ingenuidade inata que o caracteriza, sendo definido pela mãe como “a inocência em pessoa” (EP, 59).

⁵⁰ Carlos recorda-o nas atitudes patéticas, prestes a regozijar-se com qualquer banalidade:

“O Rui para quem comprei uma gravata nos saldos, cheia de cores como ele gosta, passeando-se no lar entre os colegas, orgulhoso da sua prenda, sem pensar na minha mãe, no meu pai, em mim, exibindo aquele arco-íris horrível” (EP, 41). Isilda apresenta-o, também, pelo alheamento da realidade, esquecido do mundo circundante e a optar viver no seu próprio mundo:

“O Rui (...) sem respeito nenhum pelas visitas e por mim a começar a rir, sentado na cama do pai morto a rir, (...) acabaram por levar o Rui e eu escutava-o às gargalhadas no quintal, disparando a espingarda de chumbinhos contra as lavadeiras” (EP, 33).

⁵¹ Cf. DUARTE: 1985, 332: “O louco, (...) triunfa no limiar da nossa modernidade, imediatamente antes de as instituições e os discursos médicos fazerem dele objecto e sujeito de uma patologia que o irá excluir da significação e da ordem socialmente aceitáveis. (...) Podemos considerá-lo um princípio heteronímico de ambivalência e mistura de identidade...”.

⁵² Inúmeros foram os autores que optaram por atribuir ao louco a voz da lucidez ingénua, sem fingimento ou artificialismos, fruto de condicionantes valorativas sociais ou de mentalidades... Lobo Antunes não terá ficado alheio a esta preferência e, influenciado por tal prática, terá optado por dar-lhe prossecução. Na esteira de William Faulkner, de quem não nega ter recebido influências, constrói Rui, uma personagem com traços que a aproximam de Benjy, da obra *O Som e a Fúria*. Benjy, à semelhança de Rui, possibilita a visão isenta, despojada de artificialismos, porque veiculada pelo olhar do ingénuo. Aquele é igualmente perspicaz aos pormenores e à dissimulação das personagens que o cercam, é igualmente susceptível aos jogos encantatórios que se encetam para ludibriar o outro. Quer Benjy, quer Rui são aproveitados para veicular, pelo comentário isento, a ironia de alguns acontecimentos. O tio de Benjy, Maury, envolvera-se numa luta, guardando ferimentos visíveis de tal combate, eis como surge descrito o estado de Maury: “o tio Maury estava doente. Tinha o olho doente e a boca. Versh levava-lhe o jantar num tabuleiro”: Cf. FAULKNER, s/d., 43. Rui dá-se conta que Clarisse está doente, comunicam-lhe que padece dos rins, necessita, pois, de retirar uma pedra de tal órgão. Rui, é convidado pela irmã a acompanhá-la ao *médico dos rins*, porém, pela descrição que faz dos sintomas da irmã, denuncia, pelo olhar (aparentemente isento), o ceticismo sobre a *doença* de Clarisse, ingenuamente descrita como uma gravidez:

“...a Clarisse a acordar pálida com os olhos saídos, a vomitar, a amparar-se às cadeiras, a engordar na cintura, a apertar as costas queixando-se dos rins (...)

—Preciso de ir ao médico tenho dores nos rins

de costas no sofá sem se interessar por nada nem responder a ninguém, atenta ao próprio corpo ou a qualquer coisa dentro do corpo (...)

—Doem-te os rins não é verdade que te doem Clarisse?” Cf. EP, 217-220.

Rui reúne em si a junção de posturas, aparentemente antagónicas—loucura/lucidez—, que ora lhe possibilitam análises precisas da realidade circundante, porque isentas de qualquer reflexão prévia, ora lhe permitem relatos desconexos.

Paradoxalmente, o retrato mais fiel de Carlos, Clarisse, Isilda e Amadeu é-nos revelado por Rui, talvez porque não procede à interpretação da personalidade destas, e se limita a reflectir mecanicamente o outro e não meditativamente (como fazem as restantes personagens). Se Clarisse tem a particularidade, como atrás referimos, de reflectir os outros de, em si, espelhar os segredos que estes preferem manter secretos, Rui detém a capacidade de observar e descobrir o que mais ninguém vê⁵³, característica que Jacques Heers reconhece inerente ao louco, a quem atribui também capacidades divinatórias: “o demente vê o que os outros não podem ver, sabe verbalizar o futuro e conhece antecipadamente o destino dos homens” (HEERS: 1987, 110).

Rui desencanta-se com a mãe que, ao envolver-se com o comandante da polícia

⁵³ Depois de Isilda regressar do encontro com o comandante da polícia, Rui pressente nela o cheiro da sua relação dissoluta:

“...durante a viagem para a fazenda era o cheiro da minha mãe que me intrigava, não o perfume, um outro que se somava ao perfume parecido com o cheiro dos lençóis da nossa cama se um estranho lá dormiu (...) a minha mãe a respirar a blusa, a respirar os ombros

—Qual cheiro Rui?

um bocado menos mãe e um bocado mais mulher

— Qual cheiro Rui?

a procurar cabelos na roupa, a esfregar a palma no pescoço e a encostá-la à cara” (EP, 242).

Como atrás sublinhámos, Benjy e Rui partilham algumas características que os particularizam relativamente à restante galeria de personagens das obras respectivas das quais são parte integrante. Se Rui percebe na mãe o despertar da sensualidade pelo odor que guarda após o encontro com o comandante da polícia, Benjy define as personagens que aprecia pelo cheiro que preservam, um odor sempre comparativamente apresentado com elementos da natureza. O odor inerente a cada personagem funcionará como símbolo, talvez, da pureza inicial que representam: “Caddy cheirava como as árvores”. Cf. FAULKNER: s/d, 45;

“O Pai pegou-me. Ele cheirava como a chuva.”, Cf. FAULKNER: s/d, 63;

“Quentin também cheirava como a chuva.”, Cf. FAULKNER: s/d, 65;

“Versh cheirava como a chuva. Cheirava também como um cão.”, Cf. FAULKNER: s/d, 67.

perde, para o filho, o lado maternal, deixando sobressair aquilo que nela é sensual e que o perturba porque lhe desperta desejos que sente como incestuosos: “...atravessava a rua com um modo de caminhar diferente, mais bonito, mais vagaroso, que resultava dar conta de a minha mãe ser mulher, deixar de ser minha mãe para se tornar mulher de tal forma que me apetecia, como às bailundas, rondá-la, farejá-la, tocá-la, tratá-la mal” (EP, 241).

Rui consegue perceber a dualidade de Isilda, a metamorfose célere que nela se opera: a angústia que denota sentir depois da ida ao consultório com o filho, dá lugar ao rápido esquecimento:

“...choramingando para o doutor a torcer o lenço nos dedos
—Ele cura-se não é verdade que se cura garanta-me que o meu filho se cura
e assim que abandonávamos o consultório, após umas lágrimas e umas lamúrias
e uns beijos dramáticos que me sufocavam (...)
virava como se nada fosse, esquecida das tristezas...” (EP, 242).

A perplexidade de Rui traduz o seu olhar isento, lucidamente dirigido para os que o rodeiam⁵⁴. É através dele que se revela a tragédia do pai, desmistificando a ideia, que se congrega nas outras personagens, de que a sua permanente embriaguez se deve à epilepsia do filho ou à infidelidade de Isilda, ao admitir que o pai bebe por ele próprio, utilizando o álcool como veículo para se afastar da realidade que rejeita, tornando-se num móbil egoísta de alheamento: “... *o meu pai bebia uísque não por minha causa como*

⁵⁴ Rui é sinédoque das personagens-narradores criadas por Lobo Antunes, detentoras de um olhar permanentemente céptico e desiludido, sempre atento ao artificialismo de caracteres que enforma cada personagem. Este olhar crítico, aliado ao poder de desvendar o outro, que se esconde por detrás da máscara, é sublinhado por João Camilo: “mais un observateur averti et lucide, comme l’est le personnage-narrateur des romans de Lobo Antunes, a vite fait de comprendre que derrière le masque de la dignité et du sérieux se cache un inavouable misère” Cf. CAMILO: 1986, 224.

sempre me disseram mas por causa dele, adoecia por causa dele, estendido no terraço, alheado...” (EP, 200-201).

Rui antevê em Clarisse a solução para a apatia a que o pai se entregara, convicto de que a irmã possuía a capacidade de o reabilitar: “...sabendo que a minha irmã o levaria, falando com ele, interessando-o, distraíndo-o, mandando a morte embora (...) e acabavam a febre e a paralisia as injeções o comandante da polícia e, a minha mãe no andar de baixo” (EP, 225).

É Clarisse que Rui aprecia, pois não o recrimina e não o ostraciza, consentindo a sua presença em casa dela (mesmo aquando dos encontros amorosos com os múltiplos companheiros). Porém, sobre ela detém uma imagem crítica, consentânea com a realidade, realçando, em especial, a sua índole provocadora: “...despida como uma cancanista e maquilhada como um palhaço que era a vergonha da Baixa de Cassanje” (EP, 216) e avaliando ironicamente os seus inúmeros relacionamentos com homens que a sustentam e aos quais a irmã se vê obrigada a retribuir com afecto fingido:

“...a Clarisse com receio de uma trombose aninhou-se no braço do sofá a morder-lhe o lóbulo que sempre saía mais barato que telefonar à ambulância dos bombeiros, sem falar na esposa, na vergonha na telefonia e nas revistas, deputado do Governo sucumbe de enfarte no regaço da amante, o escândalo de alcova abala o grupo parlamentar da maioria” (EP, 148-149).

O tom sarcástico em que Rui profere tais deduções revela a extrema argúcia observadora e avaliativa das relações pateticamente desesperadas que as personagens vivem. Rui observa os que consigo se relacionam, expondo aquilo que mais recôndito o outro possuía, desnudando a mais escondida personalidade. A sua demência permite-lhe, como propõe Foucault, “rapele[r] à chacun sa vérité (...) il dit dans son langage de niais,

qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénouent" (FOUCAULT: 1972, 24).

In extremis, Rui confessa compreender Carlos e a sua revolta persistente, ao lamentá-lo por conhecer a angústia da sua *diáspora*⁵⁵, ("... no fundo tenho pena dele, sempre trancado no apartamento da Ajuda olhando o rio por um intervalo de cortinas a pensar em Angola, esperando que a Maria da Boa Morte o chame)" (EP, 191), e a dor de o saber sem referências, sem lugar de ancoragem porque rejeitado pela família, que não o reconhece como igual, e, apesar de tudo, distante daqueles de que descende: "... o Carlos (...) a pensar em Angola, não na Clarisse, não na minha mãe, não em mim, a pensar na família verdadeira dele em Malanje" (EP, 201)⁵⁶. Rui é afinal aquele que possibilita ao narratário a visão mais fiel das restantes personagens, mais isenta e, talvez, mais próxima da autenticidade que cada uma integra em si. Adoptamos a opinião expressa por William Willeford relativamente ao papel que considera caber ao louco, e, adaptando-a a Rui, permitimo-nos concluir que é ele que "dissolve as fronteiras entre o caos e a ordem"⁵⁷, impondo a sua ordem que pode bem ser a ordem natural das coisas, isto é, a única perspectiva que surge expressa na obra, singularmente veiculada por um olhar singularmente objectivo, salvaguardado pela ausente "carnificina da consciência"

⁵⁵ Carlos encarna a paradoxal realidade daquele que tem de partir mas pretende ficar. Sentimento angustiante que já se descrevia em *Memória de Elefante*, explicitando a dupla dor das personagens de se sentirem estrangeiras— na pátria e no país de acolhimento para o qual emigraram: "Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaísado continuara dolorosamente a prolongar-se" (ANTUNES: [1979], 1997a, 98).

⁵⁶ Carlos espelha, enfim, o percurso da personagem Antuniana cuja vida foi marcada pela presença em África. Esta personagem recupera a ideia de desenraizamento motivada pelo abandono da pátria e pela adaptação (difícil) ao país de acolhimento. Deste modo, Carlos é o inadaptado porque, à semelhança do médico protagonista de *Os Cus de Judas*, sabe que a sua existência se resume a *flutuar* "entre dois continentes que [o] repelem, nu de raízes, em busca de um espaço, branco, onde ancorar" (ANTUNES: [1983], 1997, 182).

⁵⁷ Cf. WILLEFORD: 1969, 108.

(ERASMO: 1991, 57). A Rui é conferida a tarefa de proporcionar ao leitor a exposição da verdade, dos factos e das personagens na sua íntegra veracidade— tarefa que segundo Erasmo havia sido concedida, como benesse, aos estultos: “Reparai neste dote dos estultos que não é para desprezar: só eles são simples e verídicos” (*Idem*, 58).

As personagens de *O Esplendor de Portugal* vivem enclausuradas num casulo que elas próprias tecem, fechadas num mundo que permanentemente efabulam porque se negam a encarar pela crueldade real que comporta. Rui é o único a quem é dada voz para revelar, por vezes, o que os outros consideram indizível. Esta possibilidade só se concretiza porque “a normalidade depõe as defesas da razão de que se julga detentora e aceita que seja tudo ao contrário: o louco abrindo as portas do seu reduto, para revelar sentidos em fuga ao Homem que se interroga” (FONSECA: 1997, 71)⁵⁸ — Rui é o que indaga, dando voz às interrogações que todos temem ouvir respondidas.

Negando-se a partilha de opiniões e sentimentos, cada personagem se auto-isolou para, da sua margem, assistir à actuação do outro. Pela observação do *comportamento* do outro, cada personagem vai inferir as motivações e os impulsos que a terão levado a agir assim e não de outro modo. Este processo é repetido sistemática e exaustivamente por cada uma das personagens que protagoniza *O Esplendor de Portugal*. Porém, o leitor é aquele que fica na posse e no conhecimento mais profundo e coerente de cada uma: não só pelo olhar do que vê, mas principalmente porque também vê com o olhar do visto.

⁵⁸ O narrador-protagonista de *Memória de Elefante* definirá, num tom objectivamente irónico, a loucura como resultado de uma visão limitada, porque restrita, da noção de normalidade: “... o que nos outros chamamos de loucura que é afinal a nossa e da qual nos protegemos a etiquetá-la, a comprimi-la de grades, a alimentá-la de pastilhas e de gotas para que continue existindo, a conceder-lhe licença de saída ao fim de semana e a encaminhá-la na direcção de uma ‘normalidade’ que provavelmente consiste apenas no empalhar da vida” (ANTUNES:1997a, 46).

3.4. A memória criativa: o espaço construído/ o espaço evocado

A visão penetrante e atenta de Rui não se direcciona apenas para os seus pares, ela é também dirigida para o espaço envolvente, apresentado, ora na sua decrepitude inexorável⁵⁹, ora nos detalhes mais comezinhos de um quotidiano abjecto.

Será pelo olhar do débil que surge revelado o Portugal coevo, não refeito das enfermidades do processo da descolonização:

“...os cabo-verdianos do bairro da lata de fita vermelha no pulso e gorros marroquinos, morando num baldio de canaviais e carcaças de automóvel (...) pedem-me (...) que os auxilie a apanhar gatos para a dieta da ceia (...) os ciganos vendedores de camisolas que encolhem para metade à primeira lavagem e aparelhos de rádio imponentes de mostradores e cavilhas como estações espaciais só que não dão notícias nem música, dão uns estrondos de cometas, uns silvos de estrela alfa” (EP, 196).

Do mesmo modo será revelada Angola, descrita sarcasticamente numa visão que denuncia, principalmente, o olhar desatento da metrópole que a subalterniza:

“...na parte de Luanda não cidade nem musseque ou ambas as coisas ao mesmo tempo ou nenhuma delas, vivendas e prédios ainda mas inacabados, barracas já embora com aparência e pretensão de prédios (...) habitados por brancos mais pobres do que os outros brancos ou seja pobres e pretos mais ricos do que os outros pretos ou seja quase miseráveis” (EP, 215).

⁵⁹ Rui descreve a apatia dos seus face ao envelhecimento precoce da casa, que também ela parece partilhar do sentimento da desistência que é comum às personagens:

“... a chuva pim pim pim no meu quarto derivado à telha quebrada que estavam sempre a prometer arranjar e se esqueciam como se esqueciam da gaveta de cima da cómoda e do fecho empenado da janela, da casa a esfarelar-se aos poucos, a ganhar bolor, a inclinar as paredes no sentido do terraço, com urtigas entre as lajes (...) a casa transformada numa cubata em que nada funciona sobretudo o que não existe” (EP, 173).

Rui traduz assim, pelo sarcasmo, o quotidiano aviltante que é vivido, quer pelos negros no seu país, quer pelos portugueses que, em Angola, ancoraram as amarras do sonho de uma vida isenta de precariedade e privações. Os emigrados para a colónia, Angola, representam a sinédoque do país, também ele submisso perpetuando, até ao tempo diegético que inicia a narrativa, *O Esplendor de Portugal*, a sua condição redutora, de dia-a-dia exíguo. Sentido por todas e cada uma das personagens, Carlos revela-se o inadaptado a um país que não sente como seu, e que, por tal, abomina, enquanto expressa a dor de estar distante de Angola:

“quando era a mim (...) que eu achava desgraçado, a contar tostões ansiosos do princípio ao fim do mês longe da Baixa do Cassanje, do cheiro do algodão, da Maria da Boa Morte, dos criados que faziam por mim com vontade ou sem vontade o que eu tinha de fazer agora sem vontade nenhuma, eu um criado agachando-se numa cubata da Ajuda com o mesmo rio, a mesma solidão e a mesma eternidade amarga ao pé de mim” (EP, 75).

Clarisse afirma rejeitar Angola: “não senti pena de me vir embora de Angola onde mal se deixava a cidade tudo era excessivo e demasiado distante” (EP, 273)”, mas no espaço geográfico de Lisboa, é aquele espaço que ela evoca e que pretende observar, recolocando em Portugal a fauna e a flora do continente africano, num descrição que se impõe pela nítida amálgama de espaços, permitindo perceber a ambiguidade que enforma a personagem e que se traduz na contradição que se estabelece entre os sentimentos que expressa e a percepção da realidade exterior:

“ Quando voltei a Portugal do que gostei mais na Ajuda foi dos carros eléctricos e dos homens gordos que saltavam das plataformas (...) da mesma maneira que os abutres poisam (...) Abaixo deles, na savana da praça, hienas de alunos da escola trotavam em círculo, (...) sumindo-se na mata do jardim de onde se avistavam hipopótamos de barcos a acenderem os olhos no Tejo, (...) pacaças de guas que bebiam as ondas erguendo os chifres de ferro contra os

morros de Almada (...) O Damião, o Fernando, a Josélia e os cipaio de madeira envernizada mudavam de expressão (...) como se fossem soltar-se dos pregos e falar” (EP, 269-270);

por sua vez, os brancos emigrados para Angola, sentem-se como exilados num espaço ao qual não se moldam, perpetuando as crenças e as tradições do país-pátria ao qual se encontram intrinsecamente ligados, ainda que espacialmente o saibam distante:

“... os parentes [da Lena] aos tremeliques de paludismo na fuligem do quarto vestidos de negro como se continuassem no Minho, tropeçava-se em tigelas de barro em santinhos com pavios de azeite aos pés, aos domingos os tios suando nos capotes, capinavam cinco palmos de quintal na esperança de repolhos” (EP, 13).

Em busca de uma vida melhor, os portugueses deixam transparecer a sua amargura por haverem sido privados da pátria, revelando sentimentos dominadores para mesclar a dor do exílio:

“...eu para o palerma que me abriu a porta, a que os donos ensinaram modos de gente no intuito de se tornarem gente eles próprios como se não conhecesse estes fazendeiros tão desgraçados como eu estes fazendeiros tão importantes aqui onde não existia ninguém senão nós e os africanos e tão nada em Lisboa onde existia tudo menos nós, os africanos que não passavam de africanos e nós que não passávamos de algo intermédio entre os africanos e eles, todavia mais próximo dos africanos do que eles” (EP, 314).

Empenhados na conquista de uma posição económico-social que lhes permitisse dominar e subjugar, os portugueses abandonam a pátria, que lhes nega tal exercício de poder, pois reconhece-os na sua subalternidade e submissa miséria⁶⁰. Assim, ainda que sustentando precariamente uma vida à qual falta quase tudo, num país estranho, preferem

⁶⁰ Cf. EP, 255: “... o meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em 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 facto ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceites com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos (...) e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros”.

dar-lhe continuidade a regressar à pátria, onde adivinham um quotidiano ainda mais exíguo⁶¹. Esta é a filosofia de vida que Eduardo lega à sua filha, Isilda, ordenando-lhe que não abandone África em conjuntura alguma:

“... para chegarmos a Lisboa onde nos não aceitam também, carambolando-nos de secretaria em secretaria e de ministério em ministério por uma pensão do Estado, despachando-nos como fardos de quarto de aluguer em quarto de aluguer nos subúrbios da cidade (...) longe o bastante para os não desgostarmos com a nossa presença (...) e portanto não consintas em partir, não saias de Angola, (...) sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola⁶²” (EP, 256-257).

Isilda segue o conselho do pai e permanece, estoicamente, no continente que a acolheu e no qual redescobre um lar. Talvez porque sinta Angola como a pátria⁶³, se revolte pela expropriação, indevida, de que são alvo os seus bens, negando-se a aceitar a privação do que sabia pertencer-lhe: “...encontro os brancos de Lisboa e os contratados comprados pelos estrangeiros ao comprarem Angola expulsando-me do que me pertence e não puderam comprar” (EP, 357). A ideia de que o país foi comprado como se de um bem de

⁶¹ Sentem Portugal como a pátria que os marginaliza, à semelhança do protagonista de *Os Cus de Judas*, reconhecem a sua precariedade existencial: “... sou um homem de um país estreito e velho, de uma cidade [Lisboa] afogada de casas que se multiplicam e se reflectem umas às outras” (ANTUNES: [1983], 1997b, 37) — eis a síntese da vida que, proferida pelo psiquiatra da obra *Os Cus de Judas*, poderia ser parafraseada pelas personagens de *O Esplendor de Portugal*, quando retornadas à metrópole.

⁶² Eduardo expressa a preferência pelo continente africano, onde reconhece um espaço preferível a Portugal. É na metrópole que, adivinha, serão marginalizados os portugueses quando a ela regressarem, e não no país que os acolheu como estrangeiros — África. Perspectiva idêntica é defendida por Alice, em *Manual dos Inquisidores*: “A minha prima Alda também murcha das trompas derivado a África mas a quem os filhos não faziam falta dado que tudo que pedia ao mundo era morrer de fome na Cova da Piedade em lugar de morrer de fome em Luanda como se morrer de fome onde os pretos somos nós fosse melhor do que morrer de fome onde os pretos são outros, (...) como se Portugal fosse um país (...) em que merecia a pena morar”. Cf. ANTUNES: 1996, 214.

⁶³ O mesmo sentimento que expressa Isilda, de sentir Angola como a pátria, é partilhado por inúmeros testemunhos de emigrantes que adoptaram o continente como lar. Artur Agostinho, jornalista destacado para exercer funções em Angola, durante três meses, no ano de 1961, descreve a postura dos portugueses emigrados em Angola: “o que nessa altura [1961] não notei foi qualquer desejo ou ideia nas pessoas que permitisse pensar que aquilo ia deixar de ser português. As pessoas estavam muito agarradas, tinham ido para ali fazer a sua vida. A grande diferença entre os belgas e os portugueses é que os belgas eram estrangeiros no Congo e os portugueses continuavam a ser portugueses em Angola. Era a sua terra, a única que tinham” (FREIRE ANTUNES: 1995, 155).

consumo se tratasse, é insistentemente veiculada ao longo da narrativa, denunciando a coisificação de que é alvo e, portanto, a desvalorização com que é encarado. Isilda denuncia a dúvida que persiste no seu espírito, relativamente à pertença do continente, sobre quem é, de facto, dono de Angola, deixando perceber a pouca convicção sobre os ideais colonialistas que o pai procurou veicular-lhe:

“nunca imaginei que Angola fosse um saco de feijão nas mãos de um miúdo e contudo era um simples saco de feijão, não morros não colinas não plataformas de petróleo não plantações (...), não mais que um saco de feijão roubado sob um braço de miúdo, um saco que eu não entendia, não podia entender se lhe pertencia a ele ou a nós, como este país esta terra esta casa de pobre” (EP, 212).

Mesmo despojada de todos os pertences, privada da presença dos filhos, Isilda insiste em permanecer no continente africano, recordando, pela voz do tio que acreditava na igualdade rática, os benefícios que este espaço comporta: “a diferença entre a Europa e a África era que a Europa se esquecia da gente enquanto África não se lembrava sequer e morava em Angola por preferir ser não sendo a ter sido um dia” (EP, 329). Isilda adopta a ideologia do parente, pois reconhece em África a benesse de um continente onde a vida é permanentemente assegurada pela renovação contínua, num ciclo ininterrupto de transformações constantes: “a terra de Angola crescia nas sepulturas transformando-a em lavras e mangueiras e mato” (EP, 330). A metamorfose parece operar-se pela comunhão do africano com o próprio espaço geográfico, Angola resulta, na crença da personagem, da incorporação do negro na terra. O país e o povo são, afinal, um todo que se amalgamou e que não se indiferencia, aspecto que Isilda reconhece extraordinário: “África construía o seu esqueleto com eles [ossos dos homens], basta reparar nos embondeiros e na mandioca a secar nas cubatas, (...) basta reparar (...) em nós, como tudo

se dissolve, como não tropeças em sinais, ruínas, vestígios” (EP, 330). África ergue-se como um continente que prolonga, em si, a vida dos seus habitantes. A renovação do espaço físico é partilhada pelos que o habitam numa permanente comunhão de experiências pares⁶⁴. Próximo do ciclo ininterrupto da vida, o negro não crê na sua extinção após a morte, porque se sabe elemento de uma cadeia que se pretende continuada:

“ eu acorada na esteira como os jingas, na imobilidade dos jingas, quietos durante horas ou dias ou semanas sem repararem em nada nem se ralarem com nada por não existir tempo nem duração nem idade, existir a morte não como acabam as pessoas mas como acabam os rios, as vilas, a memória” (EP, 184).

⁶⁴ O fascínio pelo continente africano que, de forma mais explícita ou mais sub-reptícia vai sendo confessado, pelas personagens, revela-se naquilo que tal espaço geográfico tem de peculiar: os habitantes e a estreita relação que cultivam com o espaço que habitam. A mesma admiração é expressa pelo coronel José Caçorino Dias que cumpriu diversas missões como membro de uma unidade da Polícia Militar, em Angola: “ o mato exerce um fascínio especial e é possível apaixonarmo-nos por ele. Porquê não sei... é o clima, é a paz que há no ar, é o ambiente, não sei o que é, mas não há dúvida que África tem um fascínio que outros continentes não têm” (FREIRE ANTUNES: 1995, 238).

4. A memória e a (re)construção do Outro *nos buracos da recordação*

Se, por um lado, “...o tempo deteriora a recordação” (MORIN: 1994, 17), por outro os factos e o seres que aquela ressuscita carecem de fidedignidade, já que podem haver sido resultado de uma selecção mais ou menos consciente por parte daquele que recorda, ou ainda, haver sido retocados no sentido do melhoramento, ou reprimidos e esbatidos pelo teor negativo que comportem, tal como defende Morin quando alerta: “... com cada relato não só os pequenos buracos da recordação podem ser remendados por pormenores embelezadores, mas também (...) com o tempo se valoriza cada vez mais o que é egocêntrico e se esconde o que se presta à crítica e à contestação” (*Idem*, *ibidem*). Será esta duplicidade de atitudes, descrita por Morin, a postura adoptada permanentemente pelos protagonistas da obra *O Esplendor de Portugal*.

Com efeito, quando confrontadas com uma recordação pouco gratificante, as personagens preferem sonégá-la à memória, camuflando-a, ou revelá-la, mas já com emendas, já com “pormenores embelezadores”. Clarisse acredita, conscientemente, no que lhe parece menos perturbante, opta pelo auto-engodo por preferi-lo à aceitação de que a sua mãe sofre com a epilepsia de Rui, manifestando tal sofrimento pelo choro, que Clarisse teima em negar, querendo mesmo que Carlos corrobore o seu engano:

“ ... a minha mãe (...) ao entrar em casa (...) subia as escadas e demorava que tempos a aparecer à mesa, de olhos grossos e voz cansada (...), à noite, deitado [Carlos] na cama, escutava os soluços (...), sacudia a Clarisse e a Clarisse
—É um pássaro (...)
a Clarisse
—É um pássaro não é nada a mãe é um pássaro repara (...)
(...) a Clarisse na esperança de eu lhe mentir
—É um pássaro não é verdade que é um pássaro Carlos?” (EP, 39-40).

Tal como Clarisse, toda a família prefere fingir que não se apercebe da irremediável situação de Amadeu, a aceitá-la como uma realidade com a qual haveria que conviver:

“... o meu pai (...) bebia de costas para nós, tombava na primeira cadeira numa precipitação embaraçada com vergonha da gente, (...) o Damião pegava-lhe ao colo e instalava-o à cabeceira com as pessoas a fingir não reparar nas batatas espalhadas (...), a fingirem não dar fé que o meu pai estava bêbedo...” (EP, 40).

Amadeu finge não conhecer a infidelidade explícita de Isilda para não ter que agir: “ (...) o meu pai (...) entretido com o uísque e com o jornal, se por acaso o comandante da polícia chegava trancava-se no quarto com duas ou três garrafas e só tornava a sair depois do jipe se ir embora” (EP, 174).

Carlos nega estar ligado afectivamente a Angola, rejeitando manter laços que o unem ao país no qual descobre a sua verdadeira identidade, na tentativa que esta negação lhe diminua a dor da saudade que lhe provoca a ausência de tal espaço: “... (quero lá saber de Angola não me falem de Angola há séculos que Angola palavra de honra acabou para mim)” (EP, 103). Isilda engana-se sistematicamente e tem consciência do engodo, mas insiste nele, já que prefere o fingimento da substituição do que foi pelo que gostaria que tivesse sido:

“... as caixas de enganar a idade, de mentir à idade conforme minto nas cartas aos meus filhos e conto do girassol e do arroz para os não inquietar a eles nem a mim (...) na obrigação ou humildade ou sina de inventar um presente que cessou há anos de existir...” (EP, 87).

Esta postura de mascarar o real, de o substituir pelo que se preferia ter vivido, pela reelaboração dos acontecimentos, é extensiva a todas as personagens, deixando perceber uma vivência que tem em comum a frustração e a precariedade, daí a

necessidade de a recalcar, negando-a, preferindo recriar outra para colocar no lugar do vivido.

Isilda chega mesmo a justificar essa prática constante do fingimento, que adota ao longo do relato, como algo recebido pela aprendizagem, ensinado na sua educação de mulher, “ Porque sou mulher e me educaram para ser mulher, isto é, para entender fingindo que não entendia (...) a fraqueza dos homens e o avesso do mundo, as costuras dos sentimentos, os desgostos cerzidos, as bainhas da alma...” (EP, 108). Explica mesmo a estratégia utilizada para cumprir a sua dissimulação: “(bastava trocar as palavras por uma espécie de distração divertida)” (EP, 108), é deste modo, *fingindo distrair-se*, que as personagens se enganam propositada e conscientemente num eterno jogo entre o ser e o parecer, que se traduz num engodo recíproco, assegurando, assim, o mútuo engano — designado por Laing de colusão e que, segundo o mesmo autor, ocorre quando “ le soi trouve en autrui cet autre qui le ‘confirmera’ dans le faux soi que le soi s’efforce de rendre vrai, et vice versa” (LAING: 1971, 138) . Conscientes das falsas imagens que detêm de si próprias, as personagens permitem-se prolongar a mentira, chegando mesmo a acreditar que esta corresponde à realidade: “chacun a trouvé un autre pour sanctionner la fausse idée qu’il se fait de lui-même et donner à cette apparence un semblant de réalité” (*Idem*, *ibidem*).

A necessidade de trazer ao presente um passado retocado, por vezes mesmo emendado, logo substituído/recriado, é notória na primeira intervenção que Isilda assume na narrativa. Ainda que o título desse capítulo nos remeta para um tempo preciso— *24 de Julho de 1978*—, somos convidados, pela voz da personagem , a deambular por épocas pretéritas àquela; aliás, esse marco temporal será continuamente adiado por Isilda que

teima em negar a descrição completa do acontecimento que irá justificar o título. Assim, a sua descrição oscilará entre a narração de um acontecimento que a marcou na sua infância, em Nisa— a visualização do linchamento de um louco— , a de uma visita ao médico do seu filho mais novo, Rui— acontecimento igualmente traumático, já que é dado a conhecer a Isilda que o filho é epiléptico — e a do embarque dos seus três filhos para Portugal— esta última ocorrida na data que intitula o capítulo. Das três memórias⁶⁵, a derradeira deixou em Isilda marcas mais profundas, facto que é comprovado pela permanente negação de verbalizar o que ocorreu após essa despedida no cais, do qual viu partir os filhos que não voltou a rever. Assim, uma ideia surge, de forma recorrente e, a pouco e pouco, é acrescentada de novos elementos, irrompendo no discurso de forma imprevista e negando a continuidade de apresentação de uma recordação só, de um passado apenas: “ao voltar à fazenda no regresso de Luanda...” (EP, 25)—eis a ocorrência que nos é negado conhecer de imediato e que será interrompida pateticamente.

Assistimos em *O Esplendor de Portugal* a uma fuga à concepção tradicional, no romance, de tratamento do tempo. Nesse, a temática subordinava-se a uma “representação *unilinear*”, como é designada por Fernanda Irene Fonseca, e que se traduzia, segundo a mesma autora, na criação da “imagem de um tempo de desenvolvimento contínuo e linear”, conquistado a partir da “narração de factos ligados a uma concatenação causal” (FONSECA: 1992, 252). Esse encadeamento motivado na explanação dos acontecimentos, que Fonseca admite como traço comum ao modo de narrar do romance tradicional, é notoriamente rejeitado na obra em estudo. Se por um

⁶⁵ Falamos de acontecimentos que são contemplados pela memória, uma vez que a personagem, como adiante teremos oportunidade de referir, se encontra na noite de 24 de Dezembro a rememorar o seu passado. É dessa noite que Isilda irá relancear o olhar recuperando vivências e recriando outras.

lado, o texto se impõe pela anacrónica convocação de memórias, numa sumptuosa amálgama de tempos, que vão do vivido ao evocado, por outro lado, essa mesma profusão de vivências e rememorações surge de improviso no texto, adensando-o e negando qualquer tentativa de estabelecimento de uma “concatenação causal” entre os diversos factos que vêm à luz. Exemplo marcante dessa difícil tarefa de estabelecimento de elos entre as diversas recordações que vão sendo ressuscitadas, é-o o segundo capítulo da obra, no qual é dado ao leitor conhecer a personagem Isilda. Como já tivemos oportunidade de referir, neste, Isilda adiará continuamente o relato de um acontecimento, ao qual vai acrescentando pequenos elementos que o adensam, mas que não esclarecem sobre o seu desenlace. Deste modo, e pela frase “ao voltar à fazenda no regresso de Luanda...” (EP, 25), seremos, repetidas vezes, induzidos em expectativas vãs de conclusão da mesma, já que Isilda rejeita a si própria a revisão desse regresso *à fazenda*, vinda de Luanda (de embarcar os filhos Carlos, Clarisse e Rui para Portugal)— negação que facilmente se percebe se admitirmos que essa partida a marcou profundamente. Atentemos na forma repetitiva como a frase vai surgindo no discurso algo anacrónico desta personagem e no modo sub-reptício como se vai fugindo da conclusão, isto é, da descrição do que sucedeu, na fazenda, após aquele regresso—, “ao voltar à fazenda no regresso de Luanda a casa mudara...” (EP,25), a mudança (que ocorreu, pelo menos aparentemente, após a partida dos filhos) será o novo elemento que dispersa a memória de Isilda e a impele a reflectir sobre a estranheza de sentimentos quando sabe estar num espaço onde nada foi alterado, mas no qual tudo parece desconhecido, ideia que será extensiva, não apenas ao espaço físico e aos objectos que o preenchem, como também às pessoas que o habitam: “ao voltar à fazenda no regresso de Luanda a cozinheira mudara

também...” (EP, 27). Um novo dado surgirá ainda introduzido no sintagma que vai ganhando elementos, sob a forma de analepses internas heterodieéticas, portanto que não revelam informação adicional que esclareça acontecimentos da narrativa primeira; assim, podemos atrever-nos a aventar a hipótese de que tal modalidade de analepse tem como função a apresentação de elementos retrospectivos que retardem a revelação *do* acontecimento que, continuamente, se adia, e que se traduzem na recordação do ambiente que se vivia no cais de embarque do qual viu partir os filhos⁶⁶, da conduta da polícia nesse espaço⁶⁷, e da relação hipócrita que unia seus pais⁶⁸.

Ao aproximar-se a revelação do ocorrido, após o regresso de Luanda, o pensamento de Isilda parece, agora, querer emergir sem barreiras, traduzindo-se num nítido acelerar do discurso, que se consegue pela total supressão de sinais de pontuação que, elididos, possibilitam uma leitura próxima da celeridade de pensamento da personagem. O desvendar da totalidade da acção é apenas retardado pela descrição das acções que antecederam o acontecimento que se negou apresentar até então : “de volta à fazenda mesmo antes de pôr os criados na ordem e escrever aos meus filhos a informá-los que cheguei bem (...) sem responder às vénias do Damião....” (EP, 34).

⁶⁶ Cf. EP, 25: “ mal o barco desapareceu numa confusão imensa, carregado de bagagem e de gente não mencionando frigoríficos e fogões e automóveis que sobram no cais e os cubanos e os habitantes dos musseques dividiam a tiro, capazes de morrer por uma panela eléctrica ou uma máquina de lavar loiça avariada e as carregarem cidade fora numa concentração de formigas”.

⁶⁷ Cf. EP, 27: “ mal o barco desapareceu (...) piquetes de soldados maltrapilhos, de catana, degolando-se uns aos outros, belgas loiros de camuflado a parafusarem morteiros nas varandas”.

⁶⁸ Cf. EP, 30: “ a minha mãe exilou-se no quarto de hóspedes e servia-se de mim para falar com o meu pai
—Pede o sal ao teu pai Isilda
—Pergunta ao teu pai se faz tenções de repetir o peixe Isilda
(...)

o meu pai humilde a entregar o sal, a garantir que não lhe apetecia mais peixe (...) a rondar como um espírito o quarto de hóspedes sem se atrever a chamá-la”.

O desenlace, sistematicamente negado, desde o início do capítulo enunciado por Isilda, surge explicitado no final do mesmo, revelando-se a acção, na sua concretude, denunciando à própria personagem que, então (nesse dia em que se viu regressada à fazenda vinda de Luanda) encetou um caminho de fuga a uma realidade dolorosa e de ausência, usando como veículo um objecto— o chapéu— que funcionará, repetidas vezes na obra, como elemento que garante à própria haverem existido momentos de plenitude, outrora vividos: “no regresso de Luanda (...) subi ao sótão, procurei na arca o chapéu esfiado pelas traças, o esqueleto de gaze que levei comigo quando fomos à Europa, visitei Paris com ele, passei-o em Barcelona ...” (EP, 35).

Assim, e sempre que a realidade se revele demasiado redutora Isilda alheia-se da mesma e procura ressuscitar, através desse objecto— sinédoque dos momentos felizes que viveu—, a pessoa que foi então. Esse desejo é de tal modo sentido que a personagem se propõe apagar no chapéu as marcas, inevitáveis, da passagem do tempo numa nítida tentativa de fazer o chapéu emergir tal qual existiu no passado, repondo assim a ordem no caos do presente: “amanhã mando arranjá-lo na costureira de Malanje, remendo a copa, dou um jeito na aba, uns pontinhos que mal se notam no buraco do véu...” (EP, 35).

Tal como Isilda, todas as personagens pretendem deter o poder de retomar o comando da sua vida, acreditam poder encetar caminhos de retorno ao passado e recriá-lo, apagando o que nele fala de dor e desilusão. Anseiam por voltar a acreditar e, por tal, necessitam de um passado retocado, emendado, pois a memória ressuscita-o e presentifica-o como um tempo de ausência. Deste modo, e tal como o dentista assassinado às mãos da tropa do Governo— que Isilda observa aquando da sua deambulação pelo país—, todas as personagens manifestam o desejo de (re)viver o

vivido, convictas, como o dentista obsessivamente pretende, de que “há um sítio onde inverter isto”(EP, 337). O pronome coisifica e reduz ao insignificante o referente para o qual remete: a vida, denunciando claramente a sua postura face a ela. Todas as personagens manifestam, afinal, o desejo de que haja um sítio onde inverter a vida, para que lhes seja concedida uma nova oportunidade de retomar o percurso no qual fraquejaram e que acreditam interrompido.

4.1. O Eu visto no espelho do Outro

O Esplendor de Portugal expõe, na sua polifonia, o problema comum aos quatro narradores-personagens que integram a obra: a temática da identidade. A narrativa irá dividir-se pela exposição de uma problemática a resolver por todas e cada uma das personagens —a identidade pessoal— e, por extensão, surge devolvida, no relato testemunhal e na ideologia que lhes está subjacente, a não resolvida identidade de um país ironicamente adjectivado de *esplendoroso*.

Será através do jogo de cedência da voz narrativa que o leitor se defronta com a visão necessariamente subjectiva dos dados históricos, veiculada por cada uma das vozes que vai alternando nos quatro discursos, deixando, desse modo, adivinhar os pressupostos ideológicos que perfilham. O autor oferece, deste modo, visões plurais de ocorrências que perturbaram Angola quer no plano político quer social e ideológico. Surgem como visões díspares de uma mesma realidade, ainda que todas sejam percebidas por olhares de personagens que viveram o processo de ocupação de África como colonizadores desse reduto geográfico. Colocadas em confronto, tais múltiplas perspectivas, possibilitam ao narratário a constituição da sua própria imagem, que poderá, ou não, elaborar da reunião desses relatos, com o relato histórico que detém da realidade africana enquanto colónia portuguesa. A obra é, em síntese, e na designação proposta por Fátima Marinho, o relato de uma “saga familiar”. A narrativa esboça a tentativa de conceder voz à História pela boca das personagens que a compõem. Inevitavelmente, serão múltiplas as versões que se constituirão e, talvez, outra a versão

da História, pois “a História passa a ser contada do ponto de vista daquele núcleo [Isilda, Clarisse, Carlos, Rui e, pontualmente, Amadeu e Eunice] e é através dele que nos apercebemos da importância das mutações e convulsões do passado. Ao transferir a focalização do poder para o cidadão comum, o narrador problematiza o conceito de História consagrado e cria uma outra dimensão do fazer histórico” (MARINHO: 1999, 149).

Quer em termos individuais, quer em termos colectivos, a problemática do esboço da identidade traduz-se como algo que resulta da disparidade que existe entre a imagem que cada personagem constrói de Si e a imagem do Outro.

A resolução da identidade é vincadamente difícil para Carlos e Clarisse, ao reconhecerem-se como seres que partilham o desconforto de se saberem desajustados ao espaço geográfico que ocupam, quer seja Angola, quer seja Portugal. Carlos procura, pateticamente, mitigar a dor da sua mestiçagem, esforçando-se por desenvolver um ódio ao africano que se revela, muitas vezes, numa contradição não resolvida. Assim, e quando o negro é percebido numa colectividade, por exemplo os tropas do Governo, os cipaios, os empregados da fazenda e os habitantes dos bairros miseráveis, de Luanda, a imagem que sobressai é a de um povo apático, sem perspectivas de futuro, aniquilado por um presente de submissão irremediável: “ [apanham] arroz desde as seis da manhã por quinze escudos por dia, com a obrigação de gastar na cantina e dever ao fim do mês, dado que o peixe anda caro o triplo do que a aldeia inteira pagava” (EP, 18).

Os trabalhadores chegam mesmo a ser coisificados, despersonalizados, pelo olhar irónico de Carlos que os aproxima a géneros alimentícios com prazo de validade:

“a minha mãe entendeu-se com o administrador de Dala Samba e passou a contratar bundi-bângalas que embora fossem mentirosos e lentos sempre duravam um bocadinho mais, havia quem durasse 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” (EP, 19).

Porém, quando o negro é visto na sua individualidade, como ser irrepetível que é, e com quem Carlos se relaciona no espaço de Luanda e da fazenda, a visão surge destituída de qualquer componente disfórica, a descrição toca a ternura e há até a identificação pessoal com o negro. Carlos perpetuou, mesmo depois de regressado a Portugal, a admiração que nutria por Maria da Boa Morte, uma idolatria que fora cultivada desde a infância: “...quando eu era pequeno gostava do cheiro de gordura frita dela, do cheiro de cigarro, da água-de-colónia de que a obrigavam a encharcar-se para apagar a catinga” (EP, 20). Prestes a embarcar com destino à metrópole, é para Maria da Boa Morte que Carlos dirige o pensamento, suplicando a Isilda que a proteja:

*“a minha mãe prometeu-me que tomava conta da Maria da Boa Morte que se a Maria da Boa Morte adoecesse (...)
eu a empurrar pessoas no portaló do barco e a minha mãe a prometer
—Prometa-me
que tomava conta dela”* (EP, 40-41).

Carlos chega mesmo a desenvolver por Maria da Boa Morte sentimentos de uma quase incestuosidade, já que transfere para a negra, em quem adivinha um afecto maternal, negado por Isilda, instintos sexuais, amalgamando numa mesma pessoa, a admiração filial e o desejo carnal:

*“ no Mussulo só loiras da Rodésia na praia mulheres idosas feias dormi com
uma ruiva na ilha tudo depressa e sem prazer não senti o que sentia com as
Maria da Boa Morte
Angolanas”* (EP, 43).

Maria da Boa Morte encarna, assim, o estereótipo da mulher ideal, que tem em si concentradas as duas vertentes que, quer a mãe, quer Lena lhe negaram, respectivamente, o afecto maternal e a entrega corporal. Maria da Boa Morte representa o carinho almejado com que Carlos sempre sonhou, deste modo, ela é o símbolo da concretização e também a desencadeadora do processo de consciencialização acerca da mestiçagem, logo, elemento perturbante, gerador do conflito interior que consigo travou:

“ a Maria da Boa Morte não me tratando por menino tratando-me por tu como se
valesse o mesmo que eu, fosse minha igual
—Tu és preto” (EP, 95).

Apesar de negar a proximidade que possa uni-lo, na raça, a Maria da Boa Morte, Carlos também não se identifica com os brancos. Assim, será nessa dualidade perturbadora que a sua personalidade se esboça, revelando-o um ser à procura da própria identidade. Paradoxalmente, descobre que fora em África que mais se aproximara do seu Eu. A descoberta dessa identificação com o que de mais íntimo há em si vem acompanhada, inevitavelmente, do sentimento da frustração provocado pela irremediabilidade da recuperação desse espaço geográfico⁶⁹ onde lhe foi possível o encontro consigo mesmo:

⁶⁹ É após procurar conhecer a mãe biológica que Carlos se reconhece como um ser dual, comportando uma imagem de si que é diferente da que os Outros detêm:

“... foi a Malanje e regressou de Malanje sem achar qualquer resposta para além de uma mulher embalsamada nos seus cheiros amargos (...)

dizia o meu nome

Carlos

e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas quando chamavam

Carlos

chamavam um Carlos que era eu em elas não eu nem era eu em eu, era um outro (...) e eu permanecia um estranho, um estrangeiro, um eu que era dois” (EP, 127). Constatada a sua alteridade,

“...lembrei-me que em miúdo, em Luanda ou na fazenda, (...) me surpreendia com o meu nome, dizia o meu nome

Carlos

e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas ao chamarem

Carlos

chamavam um Carlos que não era eu em elas não era eu nem era eu em eu, era um outro da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava, o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas, não sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser meu não era, então dizia como eles diziam

Carlos

e o Carlos deles não existia para mim, lembrei-me que em Luanda ou na fazenda (...) eram as únicas ocasiões em que de facto dormia com o eu em eu, em que dormia comigo repetindo

Carlos Carlos Carlos “ (EP, 121).

No espaço que medeia estas reflexões, pela incursão ao passado, através da memória, Carlos desenvolve um processo de autoconscencalização do percurso da sua existência. Deste modo, a narração vai revelando o processo pelo qual o Eu passado se transforma no Eu actual, o que conduz, inevitavelmente, a uma dissociação de identidades. Resgatando o pensamento de J. Berque, concluímos que não há identidade sem transformação. A identidade transforma-se e é transformada. A metamorfose opera-se através de um processo gradual, ainda que de forma sub-reptícia, no qual se descobre um atenuar da rejeição ao espaço geográfico de Angola, ao mesmo tempo que transparece a assimilação do mesmo.

O problema de resolução da identidade é algo comum a cada um dos protagonistas da obra, assim como a indefinição da mesma e até a mistura de identidade pelo contacto próximo mantido com o outro e, portanto, pelo inevitável assimilar de

Carlos opta por anular o seu verdadeiro Eu, porque autêntico, porque genuíno, e representar para os outros, procurando assim preservar a imagem-outra que detêm de si:

“... um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser apenas meu não era e então dizia como eles diziam Carlos” (EP, 127).

características que ocorre num sentido necessariamente recíproco. Por vezes, a mistura de identidades surge expressa na mistura de vozes narrativas que se confunde numa só, sem que tal coexistência discursiva se destaque e formalmente se denuncie na mancha gráfica, como se ilustra no discurso a duas vozes que aleatoriamente seleccionámos:

“...a Clarisse na parte de Luanda não cidade nem musseque ou ambas as coisas ao mesmo tempo ou nenhuma delas, sem pinturas, sem perfume, sem decote, sem jóias, sustentando-se como se o corpo não lhe pertencesse e a minha irmã o segurasse pelas axilas obrigando-o a andar (...)

(...)

sabendo que eu a levaria falando com ela, distraíndo-a, mandando a morte embora, até à casa de Alvalade voltada à baía e aos coqueiros da ilha e acabavam as dores nos rins, o enjoo, os inchaços, os vômitos, o Carlos podia escrever para a Baixa do Cassanje se quisesse, escrever o que lhe desse na gana porque desde que afastei o lençol e tirei a combinação e me estendi na maca não havia nada já não havia absolutamente nada nunca mais haveria nada que preocupasse os meus pais” (EP, 225)

Com o mesmo problema de identidade debate-se Isilda que, recorrentemente, se define como um ser fragmentário, metaforizado pela imagem múltipla que de si lhe devolve a água do rio na qual se vê reflectida: “não se passa um dia que não me lembre das acácias e do espelho partido do rio devolvendo a minha cara em fragmentos desajustados reunidos numa ordem arbitrária, irónica” (EP, 159). O discurso apresenta, formalmente, um acompanhamento simbiótico da ideia de fragmentação que caracteriza a personagem. Pelo recurso ao processo de linguagem da corrente de consciência⁷⁰, o discurso caracterizar-se-á pela desorganização lógica, pela repetição anafórica, em tom de refrão, de determinadas construções, de frases, de palavras, denunciando uma escrita

⁷⁰ Segundo João Camilo, António Lobo Antunes insiste na revisitação desta técnica compositiva, pois acredita, é ela que melhor espelha a organização fragmentária da própria consciência: “Le récit tel que le pratique Lobo Antunes doit beaucoup aux procédés du courant de conscience. Le caractère fragmentaire de cette méthode de composition a effectivement besoin d’une conscience qui, apparaissant comme le filtre et le moteur autour duquel se polarisent les différentes réalités évoquées, justifie d’avance les tendances à l’éclatement de l’univers mis en scène”. Cf. CAMILO: 1986, 226.

que o próprio autor aproxima, repetidas vezes, da linguagem musical: “ os meus últimos livros têm uma estrutura sinfónica, e as personagens são usadas como instrumentos, porque penso que toda a arte tende para a música... A linguagem aproxima-se muito da linguagem musical, e das emoções, dos afectos” (COELHO: 2000, 27). Isilda acabará por revelar, em si, a coexistência desses fragmentos, por um lado do mundo ocidental, por outro, do povo africano, acabando por, dessa amálgama, resultar a “preservação da sua própria identidade” conseguida pela “incorporação do Outro em si” (FONSECA:1999, 6)⁷¹. Esta indefinição fora cultivada na infância de Isilda, período em que a distinção rática não fazia sentido havendo, por isso, na vivência da mesma uma contaminação inevitável da cultura e das tradições do povo africano, veiculadas, em específico, por Maria da Boa Morte; de tal modo que Isilda manifesta vontade de ser igualmente negra, partilhar da irmandade que, estava convicta, a unia àquela:

“... embora se me afigurasse impossível que nos separássemos um dia, deixássemos de apanhar enguias no rio e comer muamba na esteira, a mim que aos cinco ou seis anos me apetecia ser preta, esfregar os dentes com um pau, pentear-me com um ancinho de arame, agachar-me tardes inteiras numa pedra olhando a Pecagranja com os meses a correrem dentro de mim numa lentidão de nevoeiro, afigurava-se-me impossível que deixássemos de ser irmãs” (EP, 131).

A incorporação que Isilda, criança, faz da cultura e dos hábitos do povo negro, provocada pela convivência próxima com Maria da Boa Morte, surge-lhe, então, como natural.

⁷¹ Texto policopiado, gentilmente cedido pela autora, Ana Margarida Fonseca, extracto de uma comunicação subordinada à temática “Processos de construção da identidade nacional e cultural na ficção angolana e portuguesa pós-colonial — um contributo”, proferida na Faculdade de Letras, da Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, e integrada no Colóquio *Histórias Literárias Comparadas*, que decorreu de 11 a 12 de Novembro de 1999.

Porque partilha com a negra brincadeiras, objectos de uso pessoal, adoptando mesmo os daquela, Isilda acredita que a uni-las está mesmo um laço consanguíneo. A Isilda criança não vê a diferença de cor da pele de Maria da Boa Morte, ou pelo menos não a sente como motivadora de afastamento ou de hierarquização racial. Porém, convivendo no seio de uma família imbuída de ideais escravagistas relativamente ao povo negro, Isilda será insistentemente alertada para a necessidade de impor a distância social que a cor branca da sua pele exige. Quer a avó materna, quer seu pai se preocupam em prestar esse ensinamento, insistindo no dever de perpetuar a sua postura de colonizador, ou seja, a imposição do jugo e a rejeição veemente dos hábitos e da cultura autóctone, subestimando-a, e mesmo, reduzindo-a ao ridículo: “ —Previne o teu pai que a filha do soba morreu é preciso dar algum dinheiro para **a maçada do batuque** eu [Eunice] vou a Luanda que **não estou para aturar festanças**”⁷² (EP, 30).

Esta certeza que acompanhava a criança, não é partilhada pela visão adulta que o branco lança sobre o negro. Depois de casar, Isilda opta por contratar, para a fazenda, Maria da Boa Morte, não pelos laços que a uniam a esta mas, confessa, porque dela recorda o nome: “... a Maria da Boa Morte que mandei vir da senzala ao casar-me por ser a empregada que tínhamos de que me recordava o nome e já não dizia Isilda, dizia patroa, dizia senhora” (EP, 137). Será após a convivência com tais pressupostos, veiculados pelos seus familiares, que Isilda se apercebe das diferenças visíveis, no plano físico, entre ela e Maria da Boa Morte. Será essa constatação que, inevitavelmente, as separará:

⁷² Sublinhado nosso.

“—Tu e essa preta nojenta rua
e suspeitei pela primeira vez que a Maria da Boa Morte e eu não éramos iguais
por a minha madrinha me não chamar preta nojenta, me não olhar num desgosto
indignado, suspeitei que a Maria da Boa Morte era inferior a mim” (EP, 133).

Porém, e de forma subliminarmente irônica, é a própria personagem que destaca as dessemelhanças que, afinal, determinam a sua superioridade relativamente à companheira das brincadeiras de infância: “[Maria da Boa Morte] não tinha alcatifa nem tapetes somente duas ou três esteiras, pratos de metal desirmanados, uma telefonia sem pilhas com a antena quebrada e a boneca a presidir à miséria” (EP, 133). É a ausência de certos bens materiais que determina, afinal, a subalternização do negro.

A mãe de Isilda comunga das mesmas crenças, concluindo: “ para que serve um preto em qualquer sítio a não ser para nos faltar ao respeito e nos roubar” (EP, 153). Paradoxalmente, no seu leito de morte, Eunice pretere a família, inclusive a filha, preferindo morrer de mão dada a Josélia⁷³, a mesma negra que a escutava e lhe concedia algum afecto, a quem confia os desabafos pelas vivências precárias que a vida lhe ofertou: “ ... chamar meus netos a um mestiço, um epilético, uma prostituta” (EP, 230), é Josélia quem a escuta e a acarinha:

*“digam-me se há coisa mais triste do que chorar diante de uma criada, abraçar-me a uma criada a chorar, palavra que cheguei a abraçar-me à Josélia a chorar
—Senta-te ao pé de mim
a Josélia na ponta da cadeira com aquilo que para eles é vergonha
—Senhora
a olhar-me com o que para eles é dó
—Senhora
de forma que ao morrer pedi-lhe que me auxiliasse a respirar, me pegasse na mão, me levasse a Moçâmedes longe da minha filha, do meu genro, dos meus netos” (EP, 244).*

⁷³ CF. EP, 229: “A minha mãe (...) a chamar a Josélia para encontrar o ar que faltava, segurando-lhe a mão com tanta força que, mal o padre acabou e prendemos o lenço no queixo, tivemos de arrancar os dedos um a um para a pentear”.

Apesar do desprezo manifestado pelo negro, Eunice rejeita os seus e, moribunda, volta-se para aquela que sempre a compreendeu, renegando assim a sua raça, sai acompanhada da negra até ao lugar que considera como a sua casa— Moçâmedes. A voz das origens advém, não do país onde nasceu, mas daquele que insistentemente subestima e rejeita, é em Angola que reconhece o lar:

*“pedi-o não a uma branca, a uma angolana, porque as brancas troçavam de mim e me apoucavam
—Leva-me a Moçâmedes Josélia (...)
eu em Moçâmedes com a Josélia cada qual com a sua malinha e o seu guarda-chuva na mão (...) a caminho de casa”* (EP, 245).

A mesma relação de sentimentos conflituosos é sentida por Isilda, a quem a imposição de valores racistas obriga a distanciar-se de Maria da Boa Morte e a reavaliar a amizade que as unia. Após assimilação de tais preconceitos racionais, Isilda surge como o eco da voz do colonizador que, em Angola, subalterniza, menospreza e até subjuga o negro. Por vezes, é a voz da memória que lhe permite recuperar a crença de seu pai e avô sobre o papel determinantemente redentor que o português representou para o povo negro, outras vezes, será pelo seu próprio testemunho que nos é permitido visualizar o resultado da interiorização e adopção dos mesmos ideais.

Assim, e já imbuída da ideologia veiculada pelos familiares, afastada da indiferenciação racial ou social que caracterizou o período da infância—, tempo em que lhe parecia *impossível deixar de ser irmã de Maria da Boa Morte*—, Isilda, após casar, opta por contratar Maria da Boa Morte, apenas porque o nome dessa empregada, já lhe é familiar, facilitando o reconhecimento, pois tem dificuldade em distinguir e destacar do conjunto um qualquer negro, já que os considera idênticos no que ao aspecto físico

respeita. Deste modo, para Isilda, a cor da pele parece ser o factor determinante para a aproximação e indiferenciação dos indivíduos que constituem um povo, expondo desta maneira os princípios parciais e profundamente racistas que perfilha:

“apenas nos tornámos a ver muito depois, quer dizer dava por ela ou parecia-me dar por ela de saco, (...) no meio dos contratados do girassol, julgava encontrá-la aos domingos (...), mas como os bailundos se parecem todos, a gente não os consegue distinguir, podia ser uma irmã ou uma prima ou uma criada vinda de Nova Lisboa” (EP, 133).

Apesar de múltiplos os indivíduos observados, apenas lhe surge a mesmidade dos traços físicos que os aproximam, sendo a cor da pele determinante para tal paridade pois, é ela que serve para denunciar essa similitude ao designar extensivamente os bailundos, quando pretende referir-se aos empregados assalariados da fazenda.

Porém, na deambulação que empreende pelo país destruído e ansioso por libertar-se da opressão exercida pelo colonizador, depois de ser obrigada a abandonar a fazenda, agora ocupada pelas tropas do governo, Isilda é acompanhada pelas empregadas que sempre a apoiaram: Josélia e Maria da Boa Morte. A primeira, como já referimos, partilhou com a mãe de Isilda a mágoa da vida precária de afectos que lhe coube, apoiando-a, moribunda, no seu leito de morte. Provavelmente, será a preferência por Josélia— expressa por Eunice—, que Isilda não perdoa, não escondendo a mágoa de haver sido preterida à negra. Por conseguinte, quando a empregada se sacrifica, deixando-se ser devorada por cães selvagens permitindo, desse modo, a Isilda fugir ilesa, o seu acto é descrito por esta, não como revelador de afecto ou de altruísmo, mas como denunciador de um desejo de minorar a culpa de se saber usurpadora do direito que cabia a Isilda, como filha, de acompanhar, de perto, a mãe nos seus derradeiros instantes de vida. Isilda nunca soube perdoar a Josélia o facto de a mãe, Eunice, a ter preterido,

acreditando que a negra sabe dessa mágoa e que conhece a sua vontade de vingança. Deste modo, Isilda avalia a atitude de Josélia, concluindo que a mesma lhe mereceria uma vingança inevitável por haver motivado a desordem na hierarquia socialmente aceite:

“enquanto Josélia olhava para nós a certificar-se que abandonávamos o estrado e caminhávamos no sentido de Marimba, a Josélia batendo nos cachorros do mato (...) a felicidade da Josélia foi eu não poder voltar atrás a repreendê-la, a metê-la na ordem, a castigá-la (EP, 238)”.

Se nos detivermos no discurso proferido por esta personagem, deparamo-nos com uma descrição pormenorizada do massacre de que é vítima a empregada ao ser morta e devorada por cães selvagens. Trata-se de um testemunho apresentado num tom vincadamente irónico, já que Isilda finge acreditar que o facto de Josélia se ter sacrificado barbaramente aos animais a poupou de uma vingança, sua, mais sanguinária. Atente-se no relato marcadamente anedótico que culmina com a descrição do corpo da negra a ser desmembrado e devorado pelos animais, a não deixar adivinhar um desenlace mais atroz para aquela que cometeu como falta (imperdoável) intrometer-se nos degraus da primazia imposta pela pele branca:

“ a felicidade da Josélia foi cair mal um cachorro lhe prendeu o tornozelo, um segundo cachorro lhe prendeu a coxa, foi continuar primeiro de joelhos e a seguir deitada, a bater nos bichos com o ramo quebrado, foi desaparecer por fim sob uma confusão de latidos e uivos, (...), a felicidade da Josélia (...) foi os cachorros do mato abrirem-lhe caminho no interior da pele, das costelas, arrancando nacos de pulmão de músculos de fígado (EP, 239)”.

Após assistir à morte trágica daquela que lhe poupou a vida, Isilda prefere fingir acreditar que esse sacrifício foi o preço escolhido por Josélia por se ter interposto entre ela e a mãe, negando-lhe o perdão por tal ousadia. Reafirma assim as crenças adquiridas

por aprendizagem, mimadas da postura dos seus ascendentes, confirmando a voz da soberania do branco colonizador, representada pela memória que guarda dos doutos conselhos do avô— símbolo da geração que iniciou as tendências ideológicas próximas do escravagismo, deixadas em herança às gerações vindouras, perpetuando nesse legado o domínio branco:

“ olhando-me [Josélia] (...) uma última vez como se quisesse dizer qualquer coisa que eu não entendia (...) tentando desculpar-se do que eu não lhe desculpava porque tal como o meu avô não admito liberdades nem má-criações a uma indígena, não consinto liberdades nem má-criações a uma fulana qualquer” (EP, 239).

É da mesma *fulana qualquer* que Isilda descreve o desvelo com que cuidou de si na errância que se revelou o percurso que o trio encetou pelo país, após a ocupação da fazenda por parte dos soldados:

“ a Josélia (...) alongando um oleado de jipe no cuidado de quem faz uma cama, a levantar uma lâmina de zinco como quem fecha uma janela, a arredar os milhafres como arredava os pavões até ao fundo do pátio, para que nenhum grito de pássaro me interrompesse o sono, e a aguardar a noite inteira de pé a fim de me acudir no caso de eu ter sede, fome, necessitar de um lenço, do roupão, do casaco de malha” (EP, 187).

Isilda pretende acreditar nas concepções herdadas dos seus; insiste em fingir que partilha das mesmas convicções, porém, a ideologia que afirma professar é contrariada pelo antagonismo das atitudes. Assim, depois de ver Maria da Boa Morte alvejada pelos soldados, Isilda afasta a dor de ver morta a amiga, imaginando que o seu assassinio faz parte da cena de uma representação, fingindo acreditar que se trata de um drama do qual

Maria da Boa Morte, os soldados e os cadáveres que foi vendo espalhados pela cidade de Luanda, são actores que o integram:

“ a Maria da Boa Morte num papel aos actores que representavam cadáveres de brancos 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” (EP, 358).

Numa derradeira e desesperada tentativa, empreende esforços para reanimar Maria da Boa Morte, procurando fazê-lo ao apelar ao afecto, não se importa de lhe confessar que precisa dela, mas nega que por ela tenha amizade, negação que surge orientada, como a própria sublinha, pelo senso. Comandada pela razão, refreia os sentimentos e comunica a falta que lhe fazem os serviços da empregada, tentando assim ressuscitá-la para a vida:

“ se conseguir convencê-la que preciso dela, não que sou sua amiga tenhamos senso preciso dela, desobedece ao contra-regra e vem” (EP,358).

Através da paralipse, Isilda explicita o que expressamente se recusa a afirmar. As personagens da obra desenvolvem, como já tivemos oportunidade de revelar, uma relação com o negro (individual ou colectivamente), pejada de contradições: por um lado, sentem-se obrigadas a revelar a superioridade étnica pelo peso de uma nação cujo passado imperial e colonialista impõe a sua soberania, revelando-se Angola como último reduto dessa tradição; por outro, em *O Esplendor de Portugal* vemos desenvolver a construção de personagens detentoras de uma personalidade peculiar e, portanto, em luta

permanente com a herança ideológica que lhes fora legada e com os próprios princípios, inevitavelmente formados no convívio quotidiano com o povo negro.

Será Isilda que veiculará esta ambiguidade e as consequências que daí advêm. Depois de deambular, com Maria da Boa Morte e Josélia, pelas ruas do novo continente, revolta-se por haverem sido expropriados os seus bens e desmembrada a sua família, recusa-se a aceitar a nova condição de miséria generalizada; renega a metamorfose operada, rejeitando as atitudes e os hábitos que parece imitar do povo negro, assim como rejeita que viva precariamente como aquele : “eu descalça, de cabelos num lenço, raspando a erva com um pedaço de metal na esperança de escaravelhos, de formigas” (EP, 260). Perante a aquisição de hábitos e condutas do povo negro, Isilda duvida da sua raça, não tem certeza da própria cor, indagando a mãe para se convencer daquilo de que não está convicta: “Sou branca não sou mãe?” (EP,260). Porventura, é a dúvida acerca da superioridade rácica que não lhe devolve a tranquilidade almejada, já que esta exigia requisitos mais ambiciosos para além do tom da pele.

Apesar da cor lhe assegurar uma posição socialmente privilegiada, Isilda não consegue deixar de manifestar vontade de se despir de si como se de uma roupa se tratasse e da qual se poderia despojar: “ sentia-me cansada, uma fraqueza de quem não dorme há séculos, apenas pretende não falar e que lhe não falem, despir-me como um vestido, ficar nua de mim, alongar-me no chão e poder ser uma coisa” (EP, 89). Este fragmento aponta para a coisificação do ser humano, conseguida pela comparação que se estabelece entre a personagem e a peça de vestuário da qual se pretende aproximar. Isilda expressa o desejo de renegar qualquer atributo humano para, assim, incorporar características próprias de um objecto .

Porque admite não ser feliz com a sua identidade, aceita a incorporação do Outro em si, uma assimilação, como vimos, que na infância lhe parecia natural, não lhe causando qualquer aversão identificar-se ou ser identificada com Maria da Boa Morte como irmã. É num laço de consanguinidade que Eunice descreve a relação que a filha mantém com negra:

*“... a criada que ora a tratava por
—Senhora
ora a tratava por
—Patroa
ora a tratava por
(palavra de honra)
—Isilda
preparando enxergas no prédio da administração ou uma só enxerga para
ambas como se fossem irmãs” (EP, 260).*

Depois de conviver com Maria da Boa Morte, Isilda deixou-se contaminar pelos seus hábitos e tradições, aceitando a partilha dos bens precários e a divisão dos escassos insectos com que mascaram a fome. Distintas no nascimento, mas irmanadas nos reveses da vida e na partilha das mesmas agruras, Isilda e Maria da Boa Morte surgem descritas não só como irmãs mas como gémeas, aproximadas na mesmidade em que a vida as colocou: “ as duas velhas, a branca e a preta, ambas descalças e com panos do Congo ao redor da cintura (...) um par de velhas como que gémeas, irmãs” (EP, 250).

Apesar de não apresentarem a mesma cor de pele são descritas como gémeas, revelando, assim, a desvalorização que acaba por conhecer a raça que já não surge como traço distintivo dos indivíduos. Talvez porque, como Isilda confessa, tenha havido consciência da ansiosa vã glória de mandar, ainda que se tenha tentado reprimi-la, negando-a:

“... a erva das campas contava uma história muito antiga de gente e bichos e assassínios e guerras que eu não entendia por medo de entender, segredando sem parar a nossa culpa, acusando-nos que injustiça de termos chegado como gatunos inclusive os missionários, os cultivadores, os enfermeiros que curavam a lepra, a erva das campas repetindo mentiras que o meu pai aconselhava tapando-me as orelhas —Não escutes” (EP, 85).

Ainda que aconselhada a *não escutar*, incitada a pautar-se pelos mesmos ideais dominadores e de opressão sobre os negros, Isilda acaba por revelar ter consciência de que os seus familiares, metáfora de todos os portugueses que se apossaram de Angola, usurparam um espaço, bens e pessoas chamando a si um património que, afinal, não lhes pertencia, escudados sob ideologias sem consistência, falíveis se discutidas racionalmente. Deste modo, anseia por uma nação com pessoas “ de quem compreendesse os sentimentos e as ideias em lugar de uma lógica sem lógica alguma” (EP, 183), pois insiste-se em oprimir e subalternizar um povo detentor de “ uma inocência infantil sem relação com orgulho ou dignidade ou coragem (...) não protestando, não revoltando-se, pedindo-nos desculpa da maçada de os [bailundos] castigarmos sem motivo” (EP, 359).

Isilda acaba por concluir a similaridade entre o negro e o branco, admitindo que no seio da sociedade portuguesa também existem brancos que recebem o mesmo tratamento que os colonizadores davam aos negros, desconsiderando-os e humilhando-os: “não protestando, não revoltando-se (...) como a gente diante dos brancos de Lisboa arrastando papéis de secretaria em secretaria a pedirmos desculpa de nos roubarem, aceitando esmolas, refeições de miséria” (EP, 359).

Admite-se, pela idêntica postura assumida face ao outro, que a hierarquia que por vezes se estabelece e se impõe não respeita códigos raciais, mas obedece à superioridade

económica que distinga uma das partes envolvidas em qualquer que seja o intercâmbio de relação.

A perda e a descoberta da identidade ocorrem em Angola, no espaço geográfico que todas e cada uma das personagens da obra, teimam em rejeitar, mas que permanece remanescente como o espaço, apesar de tudo, onde lhes foi possível conhecer alguma felicidade. O espaço com o qual se identificam e no qual foi permitido, afinal, *dormir com o eu em eu*, desfazendo, deste modo, a ameaça da alteridade, proporcionando assim o reencontro com o eu.

Desprestigia-se a importância (relativa) atribuída à raça que, ao longo da obra, parece ser apanágio de todos os protagonistas. O tom de pele esbate-se quando dessemelhanças, aparentemente menos notórias, como o plano económico, sobressaem e distinguem aqueles que são pares racialmente.

Conclusão

Ao prefaciар, em 1994, a edição traduzida da obra *O Som e a Fúria*, de William Faulkner, Lobo Antunes enaltece a audácia do autor, principalmente, por impor à narrativa uma densidade que apenas se deixa revelar na última das quatro partes que a compõem, explicitando. “Chegados à quarta parte, na primeira pessoa, o nevoeiro dissipa-se por completo, e a história surge, inteira, à nossa frente, fazendo-nos compreender todo o longo relato que a antecede. Entendemos de súbito o que se nos afigurava estranho e confuso, e todo o quadro se abre luminosamente para nós” (FAULKNER: 1994, 5).

Atrevemo-nos a parafrasear o próprio autor e, por extensão, concluimos que, à semelhança do que afirma suceder em *O Som e a Fúria*, também em *O Esplendor de Portugal* se vai clarificando o enredo. E, em cada uma das suas quatro (!) partes constituintes, se vai delineando o esboço da história proposta pelas histórias paralelas veiculadas através do testemunho de cada enunciador do discurso e pela voz tangencial da memória que cada um alberga em si. “Dissipado o nevoeiro”, (retomando as palavras de Lobo Antunes), *O Esplendor de Portugal* ergue-se como texto plurivocal que, afinal, fala a uma só voz: a voz da procura da identidade, pessoal a um primeiro tempo e, depois, de uma identidade necessariamente colectiva, de um exíguo reduto familiar desenraizado porque se encontra num espaço geográfico imposto.

Os protagonistas que enunciam a narrativa quadripartida, procuram construir o *puzzle* do seu percurso existencial. Para tal, e num registo eminentemente analéptico,

revisitam o passado familiar, procurando reunir os fragmentos de uma existência a vários níveis perturbada. Ao tentar reorganizar o acontecimento pretérito, a memória impõe-se como único móbil que possibilita o retorno. Porém, e à semelhança do narrador-protagonista de *Em Nome da Terra*, as personagens têm consciência de que “a memória é assim, instantes imóveis. (...) Porque a memória não tem movimento,(...), a imaginação é que sim” (FERREIRA: 1990, 65).

O percurso pelo trilho, temporalmente demarcado no qual se passeia *O Esplendor de Portugal*: 24 de Julho de 1978— 25 de Dezembro de 1995, e que nos propusemos percorrer, possibilitou-nos o visualizar de *instantes imóveis*, fortemente conotados como disfóricos e, portanto, a reclamar o retoque da imaginação, a exigir a emenda que possibilita um olhar retrospectivo mais crente num presente de promessa.

Não será apenas o passado individual, ou mesmo familiar, que conhece uma reinterpretação, porque percepcionado pela distância temporal, porque visto com o olhar magoado de quem vivenciou experiências que teima rejeitar, também o passado pátrio é revisitado e exposto através de um olhar cáustico, desencantado, revelando a ironia de um título que prolepticamente antecipa ao leitor uma expectativa crente no retrato de um país de *esplendor*⁷⁴.

O Esplendor de Portugal revela, afinal, num registo eminentemente dialógico, a inevitável contaminação⁷⁵ de que são alvo as personagens que compõem a obra, no

⁷⁴ Porém, Lobo Antunes nega a apresentação de um país no seu esplendor histórico, ideológico e até de coesão nacional, preferindo desmistificar o passado glorioso à luz de um presente vazio. Em *O Esplendor de Portugal* o passado deixa “de ser visto como (...) ‘idade de ouro’. A História [passa] a poder narrar um passado real, com ganho e perdas, com avanços e recuos, fidelidades e traições, sucessos e insucessos, unanimidades e contradições” (MATTOSO: 1998, 104).

⁷⁵ Cf. SANTOS: 1996, 155: “... do ponto de vista cultural (...) os povos Africanos nunca foram colónias plenas. Fiel à sua natureza semiperiférica, a cultura portuguesa estendeu a elas a zona fronteiriça (...) que a torna sensível aos ventos. A zona fronteiriça é uma porta de vaivém, e como tal, nunca está escancarada, nem nunca está fechada”.

contacto permanente que estabelecem com o povo africano colonizado, revelando afinal, que entre ambos se gera “uma convivência que pode ir até à conivência, à cumplicidade, à confusão ou transfusão de afectos, não raramente ao fascínio (...) pelo que nós mesmos reduzimos à condição de *outros* e que, por sua vez, como outros nos olham” (LOURENÇO: 1999, 165).

Resgatando o pensamento de Miguel Real, concluimos da análise da narrativa, que “Quinhentos anos de existência imperial (...) tinham fatalmente de contaminar e mesmo de transformar radicalmente a imagem dos portugueses não só ao espelho do mundo, mas ao nosso próprio espelho” (REAL: 1998, 94-95). É essencialmente quando se observam ao próprio espelho que as personagens não se reconhecem, se negam a si próprias por não aceitarem conviver com a imagem que lhes é devolvida. Porque conhecem no passado longínquo algum esplendor que pretendem recuperado, lançam-se na tentativa de reaver esse tempo de glória. Ao reconhecerem que a reposição de uma existência de domínio controlado do indígena, no seu próprio espaço geográfico, redundava numa quimera, as personagens procuram repor a ordem no presente, que sentem de caos, conseguida pela incursão à infância de cada uma. Assim, e tal “como quem enfia sem pensar a mão no bolso à procura da gorjeta de uma resposta [Isilda, Carlos, Clarisse e Rui] mergulham o braço na gaveta da infância” (ANTUNES: 1997a, 25) e recriam-na, colocando no lugar do *vivido* o que desejavam *ter vivido*, ainda que conscientes de que recriam “uma infância inventada como todas as infâncias” (EP, 264).

Por extensão, as personagens da obra devolvem-nos a visão de um país-metrópole, que conhecem na condição de retorno forçado, também ele fracturado porque ainda não refeito da perda da derradeira colónia e da sua condição de nação

colonizadora. Portugal ergue-se como nação na qual “os portugueses olhavam retrospectivamente para a sua História, para a época a que chamavam ‘O Século Maravilhoso’, e ansiavam recuperar as suas glórias e grandezas passadas” (CANN: 1998, 140).

Deste modo, o título da obra só pode entender-se como nitidamente irónico⁷⁶, inversão de sentido que é continuada na epígrafe escolhida para a abertura do texto:

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 te 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 marchar, marchar.(EP, 7)

Ao reproduzir o hino nacional, na epígrafe da obra, o autor confere-lhe um papel de destaque, pois “l’*épigraphe* attire l’attention sur la réutilisaton d’une oeuvre à des fins autres que celles prévues à l’origine, ce qui est le principe de base de la parodie” (SANGSUE: 1994, 29). A presente epígrafe prolonga a ironia que o título da narrativa inicia. Assim, ela desempenha “une fonction de commentaire, (...) d’éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du titre” (GENNETTE: 1987, 145), fundamentando então a alusão paródica para que aponta⁷⁷. Se entendermos que a paródia

⁷⁶ Adoptando a nomenclatura proposta por Genette, classificamos o título da narrativa em estudo de irónico ou antitético, já que o mesmo “fonctionne par antiphrase (...) parce que le titre fait antithèse à l’oeuvre” Cf. GENNETTE: 1987, 79.

⁷⁷ Cf. GENNETTE: 1987, 145-146: “Cette pratique de l’*épigraphe* en annexe justificative du titre s’impose presque l’orsque le titre est lui-même constitué d’un emprunt, d’une allusion ou d’une déformation parodique”.

“actua como um expediente da elevação da consciência, impedindo a aceitação de pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico” (HUTCHEON: 1989, 131), então podemos concluir que Lobo Antunes parodia o hino nacional com o intuito de lançar um olhar crítico sobre a realidade nacional, que se opõe diametralmente aos propósitos heróicos que “A Portuguesa” descreve. Ao problematizar-se o presente coevo do país, procura-se criticamente compreender que, afinal, paisagem- pátria (Angola/Portugal) e memória se unem de forma dissonante, tal como é dissonante a ideia principal que emerge do hino nacional — de um passado venturoso— e a constatação de um presente pátrio profundamente anódino, sobressaindo a sua fraqueza e desventura.

Na esteira de Arnaldo Saraiva, permitimo-nos igualmente interrogar-nos sobre “se a necessidade de criar e oficializar um tal símbolo [hino nacional] não surgiu exactamente quando se pressentiu o enfraquecimento ou o artifício do simbolizado”? (SARAIVA: 1973, 2). A criação da canção heróica enaltecendo os lusíadas e os gloriosos feitos pretéritos, pretende preencher um vazio que se adivinhava, pela perda da autoridade reconhecida nos quatro cantos do mundo.

Deste modo, só poderemos entender a conotação eufórica conferida ao título da narrativa como reafirmação da visão irónica e desencantada que cada personagem detém do Portugal coevo. Um país percepcionado com um olhar magoado, ainda que insistentemente as personagens teimem em camuflar esse quase-afecto que nutrem pela pátria, diversas vezes reafirmada na sua condição redutora de “feira cabisbaixa”(O’NEILL: 1990, 228). Os protagonistas persistem em negar-se assumir demonstrações de afecto, recusando revelar as emoções, apresentam uma visão cáustica

da pátria, expondo o que de mais mesquinho e reprovável admite, porém adivinha-se alguma mágoa na elaboração desses juízos, é com os olhos húmidos que se olha esse Portugal, também ele não refeito, como as personagens do processo de descolonização, mas que sofre com uma dor à portuguesa : “mansa, quase vegetal” (*Idem*, 64). O leitor percebe que, apesar de negado, o país é para os protagonistas, afinal, sentido por cada um deles como “meu remorso meu remorso de todos nós” (*Idem*, *ibidem*).

A memória é o elemento que repõe a verdade que cada personagem reconhece e que é, muitas vezes, recriação pura de factos ou vivências. Recriando o passado, os protagonistas de *O Esplendor de Portugal* sentem-se fortalecidos para uma aceitação do presente, talvez porque “ é a perda de memória, e não o culto da memória, que nos tornará prisioneiros do passado” (PORTOGHESI: 1984, 322).

BIBLIOGRAFIA

1. António Lobo Antunes

1.1. Bibliografia Activa

Romances

Memória de Elefante (1997a), Lisboa, Editorial Vega, Colecção O Chão da Palavra, 1979; 17ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- *Os Cus de Judas* (1997b), Lisboa, Editorial Vega, Colecção O Chão da Palavra, 1979; 19ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- *Conhecimento do Inferno* (1986), Lisboa, Editorial Vega, Colecção O Chão da Palavra, 1980; 7ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- *Explicação dos Pássaros* (1997c), Lisboa, Editorial Vega, Colecção O Chão da Palavra, 1981; Lisboa, TV Guia Editora, Colecção 40 Anos RTP.

- *Fado Alexandrino* (1989), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983; 6ª ed..

- *Auto dos Danados* (1987), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985; 11ª ed..

- *As Naus* (1988), Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- *Tratado das Paixões da Alma* (1994), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990; 3ª ed..

- *A Ordem Natural das Coisas* (1992), Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- *A Morte de Carlos Gardel* (1994), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994; 3ª ed..

- *Manual dos Inquisidores* (1996), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996; Lisboa, Círculo de Leitores.

- *O Esplendor de Portugal* (1997d), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997; Lisboa, Círculo de Leitores.

- *Exortação aos Crocodilos*(1999), Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura*(2000), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2ª ed..

Literatura Juvenil

- *A História do Hidroavião*(1994), Lisboa, Contexto, D. L..

Artigos Publicados em Revistas

“ ‘Alice no País das Maravilhas’ ou a esquizofrenia esconjurada” (em co-autoria com Daniel Sampaio) (1978), in *Análise Psicológica*, nº3, Abril, pp. 21-32.

“D. Duarte or the depression on the throne” (em co-autoria com Daniel Sampaio) (1980), in *Acta Psiquiátrica Portuguesa*, Vol. 26, nº4, Outubro/Dezembro, pp. 203-210.

“Violência e relação terapêutica: os hitlers de bolso no poder” (em co-autoria com Daniel Sampaio) (1981), in *Psicologia*, II, pp. 361-364.

Crónicas

“O sétimo irmão” (1984), in *O Jornal*, nº492, 27 de Julho.

“Condição Marinha” (1984), in *O Jornal*, nº494, 10 de Agosto.

“As férias” (1984), in *O Jornal*, nº496, 24 de Agosto.

“Carta ao amigo desconhecido” (1984), in *O Jornal*, nº498, 07 de Setembro.

“Poluição sob controlo” (1984), in *O Jornal*, nº500, 21 de Setembro.

“Lili” (1984), in *O Jornal*, nº502, 04 de Outubro.

“O banho” (1984), nº507, 09 de Novembro.

“Louvor da noite e da amizade de José Cardoso Pires” (1986), in *Jornal Ilustrado* (Suplemento de *O Jornal*), nº582, 18 de Abril.

“O camponês de Paris” (1986), in *Jornal Ilustrado* (Suplemento de *O Jornal*), nº583, 24 de Abril.

“Em que se inicia o relato das minhas tremendas proezas” (1991), in *Grande Reportagem*, nº5, Ano II, 2ª Série, Janeiro/Março.

“A minha filha mais velha tirou a carta” (1991), in *Grande Reportagem*, nº6, Ano II, 2ª Série, Abril/Junho.

“Carta para a Joana” (1991), in *Grande Reportagem*, nº7, Ano II, 2ª Série, Julho/Setembro.

“Um país chamado Pedro Tamen” (1991), in *Grande Reportagem*, nº8, Ano II, 2ª Série, Novembro.

“Saudades do Porto” (1992), in *Grande Reportagem*, nº10, Ano III, 2ª Série, Janeiro.

“Isabel Maria, a Ericeira, o mar, a morte e os meus pés” (1992), in *Grande Reportagem*, nº11, Ano III, 2ª Série, Fevereiro.

“O camponês de Paris” (1992), in *Grande Reportagem*, nº12, Ano III, 2ª Série, Março.

“Os cavalos e eu” (1992), in *Grande Reportagem*, nº15, Ano III, 2ª Série, Julho.

Crónicas(1995), Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Crónicas(1998), Lisboa, Publicações Dom Quixote.

“Espero por ti no meio das gaivotas” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 10 de Janeiro.

“Para José Cardoso Pires, ao ouvido” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 24 de Janeiro.

“Assobiar no escuro” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 14 de Fevereiro.

“Isto” (1999) in *Pública* (Revista do Jornal Público), 28 de Fevereiro.

“António 56 ½” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 14 de Março.

“Esta noite não estou para ninguém” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 28 de Março.

“Os Lusíadas contados às crianças” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 11 de Abril.

“Qualquer coisa em que me tornei” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 25 de Abril.

“A compaixão do fogo” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 09 de Maio.

“Como se o orvalho te houvesse beijado” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 23 de Maio.

“Esta maneira de chorar dentro de uma palavra” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 13 de Junho.

“Texto para o livro do fotógrafo Eduardo Gageiro” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 27 de Junho.

“O anoitecer nas sardinheiras” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 11 de Julho.

“Uma sensação de para quê” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 25 de Julho.

“De Deus como apreciador de Jazz” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 08 de Agosto.

“O som dos meus ossos” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 22 de Agosto.

“Novo ensaio sobre o entendimento humano” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 12 de Setembro.

“Não se desce vivo de uma cruz” (1999), in *Pública* (Revista do Jornal Público), 26 de Setembro.

“Ó Rosa arredonda a saia” (1999), in *Focus*, nº2, 01 de Novembro.

“Fantasma de uma sombra” (1999), in *Focus*, nº4, 15 de Novembro.

“Em caso de acidente” (1999) in *Focus*, nº6, 29 de Novembro.

“Crónica muito antiga que eu julgava perdida” (1999), in *Focus*, nº8, 13 de Dezembro.

“Bom dia, Eugénio” (1999), in *Focus*, nº10, 27 de Dezembro.

“O Natalzinho” (1999), in *Focus*, nº12, 10 de Janeiro.

“Não entres, por enquanto, nessa noite escura” (1999), in *Focus*, nº16, 07 de Fevereiro.

“Não foi com certeza assim mas faz de conta” (1999), in *Focus*, nº18, 21 de Fevereiro.

“O umbigo do umbigo” (1999), in *Focus*, nº20, 06 de Março.

“Há surpresas assim” (1999), in *Focus*, nº22, 20 de Março.

“Souvenir from Lisbon” (1999), in *Focus*, nº28, 01 de Maio.

“Juro que não estou a mentir” (1999), in *Focus*, nº30, 15 de Maio.

“A saúde de cavalo do meu pai” (1999), in *Focus*, nº33, 05 de Junho.

“A gente os dois” (1999), in *Focus*, nº35, 19 de Junho.

“Dia de Santo António” (2000), in *Visão*, 06 de Julho (2000).

“Marquês de Pombal—Laranjeiras” (2000), in *Visão*, 20 de Julho.

“Sábado à noite é a noite mais triste da semana” (2000), in *Visão*, 03 de Agosto.

“Por conta da casa” (2000), in *Visão*, 17 de Agosto.

“Natureza morta com senhora” (2000), in *Visão*, 07 de Setembro.

“Feriado” (2000), in *Visão*, 21 de Setembro.

“Na volta cá os espero” (2000), in *Visão*, 04 de Outubro.

“Retrato do artista quando jovem” (2000), in *Visão*, 19 de Outubro.

Letras de Canções

“Bolero do coronel sensível que fez amor em Monsanto” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Ana I (Homenagem a Jorge de Sena)” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Todos os homens são maricas quando estão com gripe” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Aos maridos” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Canção para a minha filha Isabel adormecer quando tiver medo do escuro” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Tango do marido infiel numa pensão do Beato” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Fado da prostituta da Rua de Santo António da Glória” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Rua do Quelhas (homenagem a Florbela Espanca)” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Valsa das viúvas da pastelaria Benard (homenagem a Alexandre O’Neill)” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Esse eu não te amar mais” (1992), in CD *Eu que me comovo por tudo e por nada*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Fado Alexandrino” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Fado da prostituta da Rua de Santo António da Glória” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Nasci para morrer contigo” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Fado pedinte da igreja dos Mártires” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Fado Isabel” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Veste de noite este quarto” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Fado da pré-reforma” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Rigorous do pescador da marginal” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Fado do jovem velho” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Os nomes do amor” (1995), in CD *A canção do bandido*, EMI—Valentim de Carvalho.

“Veste de noite este quarto” (1995), in CD *Tanto menos tanto mais*, BMG Ariola L.da.

Diversos

“Memória da guerra de África” (1980), in *O Jornal*, 25 de Abril.

“Frente-a-frente Cardoso Pires/Lobo Antunes. A balada de um fado chamado escrever” (1985), in *Mais*, Junho.

“José David: uma certa *tendresse*” (entrevistadora Inês Pedrosa) (1986), in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº225, de 27 de Outubro a 02 de Novembro.

“Uma história de ficção (científica). O estranho caso do Dr. Silva” (em co-autoria com Daniel Sampaio) (1989), in *O Jornal*, 25 de Maio.

Nota introdutória a *O Som e a Fúria* (1994), de William Faulkner, trad. port. de Ana Maria Chaves, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Lobo Antunes, “La guerre et l’apprentissage de l’enfer”, *La Serpent a Plumes* (1990-1991), nº10, Inverno.

TINOCO, José Luís e ANTUNES, António Lobo (1998), *Diálogos*, Lisboa, Editorial Escritor.

GAGEIRO, Eduardo e ANTUNES, António Lobo, (1999), *Olhares: 1951-1998*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Entrevistas

“António Lobo Antunes sobre a ‘Memória de Elefante’. Uma história de amor entre o desespero e a resignação”, (1979)— entrevista concedida a Rodrigues da Silva, in *Diário Popular*, 18 de Outubro.

“António Lobo Antunes (‘Memória de Elefante’) citando Blaise Cendrars. ‘Todos os livros do mundo não valem uma noite de amor’ ”, (1979)— entrevista concedida a Rodrigues da Silva, in *Diário Popular*, 25 de Outubro.

“António Lobo Antunes: Onde está o mal”, (1979)— entrevista concedida a Lourdes Féria, in *Diário de Notícias*, 27 de Dezembro.

“A coragem de dizer o que se sente”, (1980)— entrevista concedida a *Voz do Povo*, in *Voz do Povo*, 07 de Fevereiro.

“Eu e a psiquiatria”, (1980)— entrevista concedida a *Voz do Povo*, in *Voz do Povo*, 14 de Fevereiro.

“António Lobo Antunes: ‘Muitos escritores têm-me um pó desgraçado...’, (1982) — entrevista concedida a Fernando Dacosta, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº23, de 05 a 18 de Janeiro.

“Entretien avec le romancier portugais António Lobo Antunes”, (1984)— declarações recolhidas por Anne-Marie Quint, in *Les Langues Néo-Latines*, nº248.

“Lobo Antunes no desencanto da revolução”, (1983)— entrevista concedida a António Carvalho, in *A Capital*, 21 de Novembro.

“Lobo Antunes: ‘Fui bem comportado durante tempo demais!’ ”, (1983)— entrevista concedida a Clara Ferreira Alves, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano III, nº72, de 22 a 28 de Novembro.

“A semana de... António Lobo Antunes”, (1983)— entrevista concedida a *O Jornal*, in *O Jornal*, nº 461, 23 de Dezembro.

“António Lobo Antunes: ‘A guerra fez-me abrir os olhos para muitas coisas’ ”, (1984) — entrevista concedida a Viale Moutinho, in *Diário de Notícias*, 15 de Janeiro.

“Lobo Antunes: le point de vue de l’écrivain”, (1984)— declarações recolhidas e coordenadas por Francis Uteza, in *Quadrant*, Montpellier.

“Lobo Antunes a Baptista Bastos: ‘Escrever não me dá prazer’ ”, (1985)— entrevista concedida a Baptista Bastos, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº176, de 19 a 25 de Novembro.

“Lobo Antunes: ‘Escrever é contar uma história’ ”, (1986)— entrevista concedida a Fernando Assis Pacheco, in *O Jornal*, nº581, 11 de Abril.

“António Lobo Antunes: ‘Tornei-me mais humilde...’ ”, (1986)— entrevista concedida a Inês Pedrosa, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº197, de 14 a 20 de Abril.

“Dicionário das Artes. Lobo Antunes”, (1986)— entrevista concedida a *Sete*, in *Sete*, 16 de Abril.

“Os críticos portugueses podem não gostar de mim mas não me podem ignorar”, (1986)— entrevista concedida a Ribeiro Cardoso, in *Diário de Lisboa*, 17 de Abril.

“A semana de... António Lobo Antunes”, (1986)— entrevista concedida a *O Jornal*, in *O Jornal Ilustrado*, nº589, 06 de Junho.

“O Regresso das Caravelas” ‘Será que Camões se esqueceu de escrever depois de *Os Lusíadas*’ ”, (1987)— entrevista concedida a Quirino Teixeira, in *Tempo*, 29 de Janeiro.

“António Lobo Antunes: ‘As Naus é o meu melhor livro’ ”, (1988)— entrevista concedida a Luís Almeida Martins, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VIII, nº300, de 05 a 11 de Abril.

“Ninguém em Portugal escreve como eu”, (1988)— entrevista concedida a Inês Pedrosa, in *Ler*, nº2, Primavera.

“Lobo Antunes: ‘Sempre me deram pancada em todos os livros’ ”, (1990)— entrevista concedida a Abel Barros Baptista e Tereza Coelho, in *Público*, 20 de Novembro.

“António Lobo Antunes, de paixão à prova”, (1990)— entrevista concedida a José Jorge Letria, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, nº438, de 27 de Novembro a 03 de Dezembro.

“Se D. João II fosse vivo”, (1991)— entrevista concedida a Luísa Machado, in *O Independente*, 11 de Janeiro.

“Um escritor reconciliado com a vida”, (1992)— entrevista concedida a Ana Sousa Dias, in *Público*, 18 de Outubro.

“Quis escrever um romance policial”, (1992)— entrevista concedida a Luís Almeida Martins, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XII, nº538, de 27 de Outubro a 02 de Novembro.

“Da ordem natural às pequenas razões”, (1992)— entrevista concedida a Luís Coelho, in *Expresso*, 07 de Novembro.

“António Lobo Antunes—Interview”, (1992)— entrevista concedida a Christoph Schmitz, in *Aftenposten*, 15 de Dezembro.

“Entrevista com António Lobo Antunes”, (1993)— entrevista concedida a Álvaro C. Gomes, in *A Voz Itinerante. Ensaio sobre o Romance Contemporâneo*, S. Paulo, EDUSP.

“Cada vez tenho mais medo de escrever”, (1993)— entrevista concedida a Dário Santos, in *Público*, 24 de Setembro.

“Memória de um escritor romântico”, (1994)— entrevista concedida a Tereza Coelho, in *Público*, 04 de Abril.

“O psicodrama de Lobo Antunes”, (1994)— entrevista concedida a Patrícia Cabral, in *Diário de Notícias*, 27 de Abril.

“A confissão exuberante”, (1994)— entrevista concedida a Rodrigues da Silva, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIV, nº613, de 13 a 26 de Abril.

“Escrevo o que gostava de ler”, (1994)— entrevista concedida a João Botelho da Silva, in *Diário de Notícias*, 27 de Abril.

“Benfica, António Lobo Antunes— o fim de um ciclo”, (1994)— entrevista concedida a Tereza Coelho, in *Ler*, nº 27, Verão.

“Je suis un métèque culturel”, (1994)— declarações recolhidas por Gilles Anquetil, in *Le Nouvel Observateur*, de 17 a 23 de Novembro.

“António Lobo Antunes: ‘Não merecemos o Nobel’ ”, (1996)— entrevista concedida a Luís Almeida Martins, in *Visão*, 26 de Setembro.

“Da guerra não se faz ficção”, (1997)— entrevista concedida a Helene Zuber, in *Diário de Notícias*, 12 de Outubro.

“António Lobo Antunes: ‘Nunca li um livro meu’ ”, (1997)— entrevista concedida a Francisco José Viegas, in *Ler*, nº37, Inverno.

“Biografia negra. Magistral história sobre o vazio, pelo mais importante modernista português”, (1998)— entrevista concedida a Hege Steinsland, in *Aftenposten*, 05 de Março (Traduzido e enviado pela Embaixada de Portugal em Oslo).

“La visión de la dictadura de Lobo Antunes”, (1998)— entrevista concedida a Mercedes Monmany, in *El País*, 02 de Maio.

“La felicidad nos da más miedo que el dolor, porque al dolor ya lo conocemos”, (1998)—entrevista concedida a Jesús García Calero, in *ABC*, 12 de Junho.

“Perdemos el disfraz y quedamos desnudos en momentos límite”, (1998)— entrevista concedida a Gregorio G. Maestro, in *Diario 16*, 12 de Junho.

“No hacemos otra cosa que luchar contra la depresión” ”, (1998)— entrevista concedida a Borja Hermoso, in *El Mundo*, 12 de Junho.

“Lobo Antunes reclama el regreso de la amistad a la vida y la literatura”, (1998)— entrevista concedida a Miguel Mora, in *El País*, 12 de Junho.

“No es importante ser inteligente, sino ser un idiota fulgurante” ”, (1998)— entrevista concedida a Marisa Blanco, in *La Vanguardia*, 13 de Junho.

“Une errance à travers Lisbonne vingt-quatre heures de la vie d’un homme”, (1998)— entrevista concedida a Emmanuelle Gall, in *Le Monde Diplomatique*, Junho.

“Portugal é um ente abstracto”, (1999)— entrevista concedida a Javier García, in *Visão*, 13 de Maio.

“Escrever é a maneira de eu poder engravidar”, (1999)— entrevista concedida ao *Jornal de Notícias*, 11 de Julho.

“Chamo-me António Lobo Antunes, Escrevo livros...”, (1999)— entrevista concedida a Maria José Oliveira, in *Público*, 12 de Julho.

“Ahora me da igual que el Nobel se lo hayan dado a Saramago”, (1999)— entrevista concedida a María Luisa Blanco, in *ABC*, 29 de Setembro.

“Agora só aprendo comigo”, (2000)— entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho, in *Público*, 30 de Janeiro.

Sem Autor:

“França: Saramago o mal-amado”, (1998), in *Visão*, 03 de Dezembro.

“Lobo Antunes mira com ironia el Salazarismo en ‘Manual de Inquisidores’ ”, (1998)— entrevista concedida ao *Diario 16*, 12 de Maio.

“Lobo Antunes rep el premi de l’Associació Portuguesa d’Escriptors”, (2000)— entrevista concedida ao *Diari Avui*, 15 de Junho.

1.2. Bibliografia Passiva

Artigos e Recensões

ALVES, Clara Ferreira, (1985), “Lobo Antunes e os sete pecados mortais” in *Expresso*, 23 de Novembro.

ALVES, Clara Ferreira, (1999), “Et toi, hypocrite lecteur”, in *Expresso*, 08 de Julho.

ARGAND, Catherine, (1999), “António Lobo Antunes”, in *L’Entretien*, Novembro.

BARAHONA, Margarida, (1982), “A fragmentação e o modelo perdido”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº37, de 20 de Julho a 02 de Agosto.

BÄSSMANN, Joachim, (2000), “Lobo Antunes bes chrubt Portugals Schwere Träume”, in *Die Welt*, 05 de Junho.

BESSA-LUÍS, Agustina, (1990), “O incorrigível”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, nº438, de 27 de Novembro a 03 de Dezembro.

BOURGOIS, Christian, (1998), “António Lobo Antunes: La Splendeur du Portugal”, *République Internationale des Lettres*, nº44, Outubro.

BRAUDEAU, Michel, (1998), “La splendeur de l’écriture”, in *Le Monde*, 25 de Novembro.

C., B. de, (1992), “António Lobo Antunes, la grande littérature portugaise”, in *L’Aurore*, 29 de Maio.

CABRAL, Patrícia, (1993), “O psicodrama de Lobo Antunes”, in *Diário de Notícias*, 21 de Janeiro.

CAMILO, João, (1985), “Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes”, in *Cahiers d’Études Romanes*, 10, Aix-en-Provence.

CAMILO, João, (1986), “Tendances du roman contemporain au Portugal: du neo-réalisme à l’actualité”, in *L’Enseignement et l’Expansion de la Littérature Portugaise en France. Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian—Centre Culturel Portugais.

CAMILO, João, (1990), “*Os Cus de Judas*, retrato da desumanidade”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXVIII, Paris.

CANN, John P., (1998), *Contra –insurreição em África 1961-1974, O Modo Português de Fazer a Guerra*, (Trad. Dinorah Ferreira e Ana Dias), Lisboa, Atena.

CARVALHO, António, (1998), “O exílio de Lobo Antunes”, in *Diário de Notícias*, 22 de Março.

COELHO, Alexandra Lucas, (2000), “Retrato com aumento”, in *Público*, 19 de Maio.

COELHO, Tereza, (1994), “Memória de um escritor”, in *Público* (Suplemento Leituras), 04 de Abril.

CORREIA, Renato, (1987), “ ‘Os Cus de Judas’ editado na Alemanha”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VII, nº262, de 13 a 19 de Julho.

CRUZ, Liberto, (1987), Recensão crítica a *Auto dos Danados*, in *Colóquio-Letras*, nº97, Maio-Junho.

DUARTE, Isabel Margarida, (1980), “ ‘Memória de Elefante’ e ‘Os Cus de Judas’ — o sucesso de Lobo Antunes”, in *Jornal de Notícias*, 15 de Julho.

EGO, Renaud, (1994), “António Lobo Antunes donne la parole au Portugal”, in *Informatin*, 07 de Novembro.

EPHROSS, Peter, (2000), “António Lobo Antunes: The Natural Order of Things”, *Books Roundup*, Vol. 21, 04 de Maio.

FARIA, Duarte, (1981), “A viagem aos lugares obscuros”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº4, de 14 a 19 de Abril.

GARCÍA, Javier, (1999), “António Lobo Antunes: ‘Siento desprecio por los políticos, los intelectuais y el poder’”, in *El País*, 01 de Maio.

GARNIER, Philippe, (1997), “Les menteurs d’Hollywood”, in *Libération*, 31 de Julho.

GAUDEMAR, Antoine de, (1994), “L’opéra de l’intranquillité”, in *Libération*, 24 de Novembro.

GERSAO, Teolinda, (1983), Recensão crítica a *Explicação dos Pássaros*, in *Colóquio-Letras*, nº72, Março.

GOMES, Álvaro Cardoso, (1993), “António Lobo Antunes”, in Id., *A Voz Itinerante. Ensaio sobre o Romance Português*, S. Paulo, EDUSP.

GRANADA, Pedro, (1979), “ ‘Memória de Elefante’ de A. Lobo Antunes”, in *A Rua*, 01 de Novembro.

GUEL BENZU, José María, (1999), “Esplendor de una novela”, in *El País*, 01 de Maio.

GUERREIRO, António, (1990), “Crítica da faculdade de enjoar”, in *Expresso*, 01 de Dezembro.

GUERREIRO, António, (1996), “Matéria de romance”, in *Expresso*, 26 de Outubro.

GUICHARD, Thierry, (1998), “La folle littérature d’António Lobo Antunes”, in *Matricule des Anges*, nº23, Junho-Julho.

GUSMÃO, Manuel, (1986), “Apoiar o consenso maioritário”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº197, de 14 a 20 de Abril.

JORGE, Carlos F., (1991), “Os discursos da paródia e do desencanto no nosso romance mais actual—a narrativa”, in *Vértice*, nº38, Maio.

KALWA, Erich, (1995), “António Lobo Antunes: As Naus— a História entre a realidade e a ficção”, in *Actas do 4º Congresso Internacional de Lusitanistas*, Universidade de

Hamburgo, 06 a 11 de Setembro de 1993, organização e coordenação de M. Fátima Branco Figueiredo, Porto, Lisboa, Coimbra, Difel.

KAUFEN Jetzt, (1998), *Portugals strahlende Größe*, Alemanha, Einkaufswagen, Junho.

KÉCHICHIAN, Patrick, (1987), “António Lobo Antunes, le visionnaire—Fado Alexandrino ou les rêves brisés du Portugal”, in *Le Monde*, 30 de Outubro.

LAUMONIER, Alexandre, (1998), “La Splendeur du Portugal”, in *Le Monde*, 25 de Novembro.

LEPECKI, Maria Lúcia, (1988), “A cabeça do homem e as dissociações”, in *Diário de Notícias*, 07 de Agosto.

LOBO, Paula, (2000), “Com as malas cheias de livros”, in *Focus*, nº21, 13 de Março.

LOBO, Paula, (2000), “Um passeio à Fonte da Telha”, in *Focus*, nº32, 29 de Maio.

LOPES, F. Pires, (1988), Recensão crítica a *As Naus*, in *Brotéria*, Vol. 127, nº1, Julho.

LORENÇO, Eduardo, (1999), “O imaginário português neste fim de século”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIX, nº763, 29 de Dezembro a 11 de Janeiro.

LUÍS, Sara Belo, (2000), “António Lobo Antunes: o escritor (mais) tranquilo”, in *Visão*, 12 de Outubro.

MACEDO, João, (1988), “Há lodo no cais”, in *Expresso*, 07 de Maio.

MACHADO, Dinis, (1983), “Doze notas para ‘Fado Alexandrino’”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano III, nº72, de 22 a 28 de Novembro.

MADUREIRA, Luís, (1995), “The discreet seductiveness of the Crumbling Empire—Sex, violence and colonialism in the fiction of António Lobo Antunes”, in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 32, nº1, Summer.

MARTINS, Luís Almeida, (1988), “Uma bela e alegre declaração de amor a um país”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VIII, nº301, de 12 a 18 de Abril.

MEDINA, João, (1997), “O mito sebastianista hoje— dois exemplos da literatura portuguesa contemporânea: Manuel Alegre e António Lobo Antunes”, *Actas dos 3^{as} Cursos Internacionais de Verão*, Vol. IV, Cascais, Câmara Municipal de Cascais.

MELO, João de, (1984), Recensão crítica a *Fado Alexandrino*, in *Colóquio-Letras*, nº82, Novembro.

MIRANDA, Jorge Gomes, (1999), “Lobo Antunes na renascida Nouvelle Revue Française”, in *Público*, 20 de Fevereiro.

MORÃO, Paula, (1986), “Uma aposta arriscada e em boa parte conseguida”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº197, de 14 a 20 de Abril.

PACHECO, Fernando Assis, (1983), “ ‘Fado Alexandrino’ , de António Lobo Antunes. E afinal Lisboa é isto.”, in *O Jornal*, nº456, 18 de Novembro.

PADRÃO, Maria da Glória, (1986), “Ninguém ou Abelaira”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº197, de 14 a 20 de Abril.

PASTOR, Alexandre, (1991), “Lobo Antunes sugerido para o Nobel. Suécia: ‘Período de ouro’ para a literatura portuguesa”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XI, nº489, de 19 a 25 de Novembro.

PEDROSA, Inês, (1999), “O Esplendor de Portugal dos pequeninos”, in *Expresso*, 08 de Julho.

PINTO-CORREIA, João David, (1981), Recensão crítica a *Memória de Elefante*, in *Colóquio-Letras*, nº62, Julho.

PIRES, José Cardoso, (1986), “Uma pessoalíssima maneira de contar”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº197, de 14 a 20 de Abril.

PIRES, José Cardoso, (1990), “Saber fintar o real”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, nº438, de 27 de Novembro a 03 de Dezembro.

QUADROS, António, (1989), “O Portugal abjecto de António Lobo Antunes”, in *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos Cem Anos*, seguida do Apêndice *O Epos e Mythos na Literatura Brasileira*, Lisboa, Fundação Lusíada.

RATTNER, Jair, (1999), “O impiedoso pintor da alma portuguesa”, in *O Estado de S. Paulo*, 14 de Novembro.

REBELLO, Luiz Francisco, (1984), “ ‘Fado Alexandrino’ Uma história, várias histórias”, in “Quatro favoritos”, *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, nº89, de 20 a 26 de Março.

REIS, Carlos, (1986), “Reflexão sobre o nosso tempo histórico”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº197, de 14 a 20 de Abril.

REIS, Carlos, (1997), “ ‘Manual dos Inquisidores’ O romance como catarse”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, nº689, 12 a 25 de Março.

REIS, Carlos, (1997), “ ‘O Esplendor de Portugal’ —Um romance repetitivo”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, nº705, 22 de Outubro a 04 de Novembro.

REIS, Carlos, (1999), “ António Lobo Antunes a arte da crónica”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIX, nº742, 10 a 23 de Março.

REIS, Carlos, (2000), “Seria curioso termos hoje um Fradique a escrever”, in *Diário de Notícias*, 15 de Agosto.

RODRIGUES, Ernesto, (1990), “Lobo Antunes cartesiano”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, nº439, de 04 a 10 de Dezembro.

SALEMA, Álvaro, (1986), “Não tive relutância”, in “A polémica do prémio”(declarações de voto dos membros do júri), in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº197, de 14 a 20 de Abril.

SCALLA, Mario, (1999), “Nichts ist nur das, was es ist António Lobo Antunes ‘Rückblick auf eine Revolutin’— Anweisungen na die Krokodile”, in *Freitag*, 08 de Outubro.

SEIXO, Maria Alzira, (1996), “As várias vozes da escrita”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº680, 06 a 19 de Novembro.

SEIXO, Maria Alzira, (2000), “António Lobo Antunes: as fragilidades do mal”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XX, nº769, 22 de Março a 04 de Abril.

SILVA, Rodrigues da, (1996), “A constância do esforço criativo”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVI, nº677, 25 de Setembro a 08 de Outubro.

SILVA, Rodrigues da, (1999), “Lobo Antunes mais perto de Deus”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIX, nº757, 06 a 19 de Outubro.

SOLOMON, Barbara Probst, (1995), “Things Fall Apart”, in *Washington Post*, 15 de Outubro.

Sem Autor :

(1996), “Los Mudos pasos de la muerte fría”, in *El Crítico*, nº1, 01 de Outubro.

(1997), “Lotaria do Nobel já motiva apostas”, in *Diário de Notícias*, 05 de Outubro.

(1998), “António Lobo Antunes candidato aos prémios Femina e Médicis”, in *Público*, 17 de Outubro.

- (1999), “António Lobo Antunes em conversa no JN”, 08 de Julho.
- (1999), “Lobo Antunes em conversa no JN”, 09 de Julho.
- (1999), “Literatura—Prémio: Lobo Antunes com novo romance”, in *Diário Económico*, 10 de Julho.
- (1999), “Lobo Antunes candidato ao Médicis”, in *Público*, 12 de Setembro.
- (2000), “Os concorrentes de Lobo Antunes no Grande Prémio APE”, in *Público*, 15 de Junho.
- (2000), “Grande Prémio APE para António Lobo Antunes”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XX, nº774, 31 de Maio a 13 de Junho.
- (2000) “Lobo Antunes o ritual do prémio”, in *Visão*, 01 de Junho.
- (2000) “No Outono, novo romance de António Lobo Antunes”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XX, nº777, 12 a 25 de Julho.
- TEIXEIRA, Ramiro, (1988), “ ‘As Naus’ de António Lobo Antunes”, in *Jornal de Notícias*, 23 de Agosto.
- UTEZA, Francis, (1984), “*Os Cus de Judas*: Mirage au bout de la nuit”, in *Quadrant*, Montpellier.
- VALE, Francisco, (1982), “Leituras em finais de 1981. ‘Explicação dos Pássaros’ no ‘Square Tolstoi’ ”, in *O Jornal*, 15 de Janeiro.
- VALENTE, Vasco Pulido, (1979), “O herói romântico nos anos 70”, in *Expresso*, 11 de Agosto.
- VENÂNCIO, Fernando, (1995), “O fenómeno”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XV, n.º XV, nº658, 21 de Junho a 04 de Julho.
- VENÂNCIO, Fernando, (1997), “ O jovem príncipe”, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, nº706, 10 a 23 de Setembro.
- ZAND, Nicole, (1990), “Le retour des Lusiades”, in *Le Monde*, 16 de Novembro.

Teses de Mestrado

VOUGA, Célia Beatriz, (1996), *No Limiar de uma Escrita (sobre Memória de Elefante de António Lobo Antunes)*, policopiado, FLUP, Porto.

GONDA, Gumercinda Nascimento, (1988), *O Santuário de Judas. Portugal entre a existência e a linguagem*, U.F.R.J., policopiado, Rio de Janeiro.

BRASIL, M. Regina Nogueira de Lima, (1995), *Metamorfoses da Loucura—Memórias de um Doido e Memória de Elefante: um diálogo*, policopiado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

DUARTE, João Ferreira, (1985), *W. H. Auden nos anos 30 — a Literatura e a Crise*, policopiado, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa.

1.3. Bibliografia sobre Crítica e Teoria Literária

AA. VV., (1972), *Literatura e Semiologia*, Petrópolis, Editora Vozes.

AA. VV., (1976), *Análise Estrutural da Narrativa*, 4ª ed., Petrópolis, Editora Vozes Limitada.

AA. VV., [Dir. Yves Reuter], (1988), “Le Personnage”, *Revue Pratiques*, nº60, Décembre.

AA. VV., (1996), *Penser le Temps*, Paris, Ellipses.

AA. VV., [Dir. Ruggiero Romano], (1993), *Enciclopédia Einaudi, Tempo/Temporalidade*, Volume 29, Lisboa, INCM.

ABIRACHED, Robert, (s/d), *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, PRIS, Bernard Grasset.

AMARAL, Fernando Pinto do, (1991), *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa Recente (Autores Revelados na Década de 70)*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BAKHTINE, Mikail, (1968), *Esthétique et Théorie du Roman*, (Trad. Daria Olivier), Paris, Gallimard.

BAKHTINE, Mikail, (1970), *La Poétique de Dostoievsky*, (Trad. Isabelle Kolitcheff), Paris, Ed. Seuil.

BAKHTINE, Mikail, (1990), *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, (Trad. Andrée Robel), Paris, Gallimard.

BAL, Mieke, (1977), *Narratologie*, Paris, Éditions Klincksieck.

BARRENTO, João, (1990), “A razão transversal— *requiem* pelo pós-moderno”, in *Vértice*, 05 de Abril.

BARRENTO, João, (1996), *A Palavra Transversal, Literatura e Ideias no Século XX*, Lisboa, Edições Cotovia.

BARTHES, R., et al., (s/d), *Poétique du Récit*, Paris, Éditions du Seuil.

BLANCHOT, Maurice, (1973), *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard.

BOOTH, Wayne C., (1980), *A Retórica da Ficção*, (Trad. Maria Teresa H. Guerreiro), Lisboa, Arcádia.

BOURNEUF, Roland e OULLET, Réal, (1975), *L'Univers du Roman*, Paris, PUF.

BRAIT, Beth, (1985), *A Personagem*, 2ª ed., São Paulo, Ática.

BRAIT, Beth, (Org.), (1997), *Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido*, Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

CALINESCU, Matei, (1991) “Some Remarks on the Logic of Period Terms: Modernism, Late Modernism, Postmodernism”, in *Dedalus*, nº 1, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 279-292.

ČAPEK, Milič, (1991), *The New Aspects of Time—Its Continuity and Novelty*, Volume 125, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers.

CAQUET, Emmanuel e DEBAILLEUX, Diane, (1996), *Leçon Littéraire sur le Temps*, Paris, PUF.

CARR, David, (1986), *Time, Narrative and History*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.

CARRILHO, Manuel Maria, (1989), *Elogio da Modernidade (Ideias, Figuras, Trajectos)*, Lisboa, Editorial Presença.

COELHO, Eduardo Prado, (s/d), *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, INCM.

COMPAGNON, Antoine, (1991), “D’une Fin de Siècle à L’Autre”, in *Dedalus*, nº1, Lisboa, Edições Cosmos.

COUENEY, Peter e HIGHFIELD, Roger, (1992), *A Seta do Tempo. A Descoberta de um dos maiores Enigmas da Ciência*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

COURTÈS, Joseph e GREIMAS, A. Julien, (1986), *Sémiotique —Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II* (Compléments, Débats, Propositions), Paris, Hachette.

CRISTÓVÃO, Fernando, [Org.], (1997), “Identidade nacional: as retóricas do seu discurso”; “A ficção portuguesa da actualidade, entre o tempo e a história”, *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Actas do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro de Literatura, Lisboa, Abril de 1994, Lisboa, Edições Cosmos.

CURRIE, Mark, (1998), *Postmodern Narrative Theory*, New York, St. Martin’s Press.

DASTUR, Françoise, (1997), *Heidegger e a Questão do Tempo*, (Trad. João Paz), Lisboa, Instituto Piaget.

EMINESCU, Roxana, (1983), *Novas Coordenadas no Romance Português*, Lisboa, ICALP.

FILHO, Domício Proença, (1988), *Pós-modernismo e Literatura*, São Paulo, Editora Ática.

FOKKEMA, Douwe W., (s/d), *Modernismo e Pós-Modernismo*, (Trad. Abel Barros Baptista), 2ª. ed., Lisboa, Vega.

FONSECA, Ana Margarida, (1990), “Processos de Construção da Identidade Nacional e Cultural na Ficção Angolana e Portuguesa Pós-colonial —um Contributo”, *Colóquio Histórias Literárias Comparadas*, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.

FONSECA, Ana Margarida, (1997), “Gil Vicente e a Representação da Loucura na Sociedade dos fins da Idade Média”, in *Vértice*, nº81, II Série, Dezembro de 1997, pp. 64-72.

FONSECA, Fernanda Irene (1992), *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida (Dissertação de Doutoramento).

FOUCAULT, Michel, (1972), *Histoire de la Folie à L’âge Classique*, Paris, Gallimard.

FRAISSE, Paul, (1967), *Psychologie du Temps*, 2ª ed., Paris, PUF.

GARGANI, Aldo, (1995), *O Texto do Tempo*, (Trad. Abílio Queirós), Lisboa, Edições 70.

- GENETTE, Gérard, (1969), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard, (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard, (s/d), *O Discurso da Narrativa*, 3ª ed., (Trad. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Vega.
- GOULART, Maria Rosa, (1990), *Vergílio Ferreira, O Romance Lírico*, Lisboa, Livraria Bertrand. (Tese de Doutoramento).
- GOYANES, M. Baquero, (1975), *Estructuras de la Novela Actual*, 3ª ed., Barcelona, Editora Planeta.
- GUSDORF, Georges, (1991a), *Les Écritures du Moi—Lignes de Vie I*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- GUSDORF, Georges, (1991b), *Auto-Bio-Graphie—Lignes de Vie II*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- HALL, Edward T., (1984), *La Dance de la Vie: Temps Culturel, Temps Vécu*, Paris, Éditions du Seuil.
- HANNOOSH, Michele, (1989), *Parody and Decadence*, Columbus, The Ohio State University Press.
- HEIDEGGER, Martin, (1962), *El Ser y el Tiempo*, (Trad. José Gaos), México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- HIDGON, David Leon, (1977), *Time and English Fiction*, London, MacMillan.
- HUSSERL, Edmund, (1959), *Fenomenología de la Conciencia del Tiempo Inmanente*, (Trad. Otto E. Langfelder), Buenos Aires, Editorial Nova.
- HUTCHEON, Linda, (1989), *Uma Teoria da Paródia, Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, Lisboa, Edições 70.
- HUTCHEON, Linda, (1991), *Poética do Pós-Modernismo*, (Trad. Ricardo Cruz), Rio de Janeiro, Imago Editora.
- ILIE, Paul, (1963), *La Novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Editorial Gredos.
- JAUSS, Hans Robert, (s/d), *Pour une Esthétique de la Réception*, (Trad. do alem. Claude Maillard), Paris, Gallimard.
- KLEIN, Étienne, (1995), *O Tempo*, (Trad. Fátima e Carlos Gaspar), Lisboa, Instituto Piaget.

LABORINHO, Ana Paula, (1997), “Céline, entre la vérité et le travail de la fiction”, in *Ariane*, nº5, Lisboa.

LACAN, Jacques, (1966), *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil.

LEJEUNE, Philippe, (1980), *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil.

LEJEUNE, Philippe, (s/d), *Le Pacte Autobiographique*, Paris, éditions du Seuil.

LEPECKI, Maria Lúcia, (1988), “A cabeça do homem e as dissociações”, in *Diário de Notícias*, 07 de Agosto.

LEVINAS, Emmanuel, (1989), *Le Temps et L'autre*, Paris, PUF.

LIMA, Isabel Pires de, (1997), “Questões de identidade nacional no romance português contemporâneo”, *Actas dos 3^{os} Cursos Internacionais de Verão*, Vol. IV, Cascais, Câmara Municipal de Cascais.

LOURENÇO, Eduardo, (1992), *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LYOTARD, Jean-François (1979/1994), *La Condition Postmoderne, Rapport sur le Savoir*, Paris, Éditions de Minuit.

LYOTARD, Jean-François, (1997), *O Inumano. Considerações sobre o tempo*, (Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre), Lisboa, Editorial Estampa.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de, et al. [Coord.], (2000), *Literatura e Pluralidade Cultural*, Actas do II Congresso da Associação de Literatura Comparada, 1998, Lisboa, Edições Colibri.

MARINHO, Maria de Fátima, (1995), “Reescrever a História”, *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*, XII, Porto.

MARINHO, Maria de Fátima, (1999), *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MASSA, Ana, (1982), “William Faulkner”, *American Literature in Context IV 1900-1930*, Methuen, London and New York.

MCHALE, Brian, (1994), *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.

MEDINA, Cremilda de A ., (1983), *Viagem à Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nórdica.

- NASH, Cristopher, (1987), *World Postmodern Fiction (a guide)*, London and New York, Longman.
- OMMUNDSEN, Wenche, (1993), *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*, Victoria, Melbourne University Press.
- PAZ, Octavio, (1974), *Poesía en Movimiento*, 8ª. Ed., México, Siglo Veintiuno.
- PICARD, (1989), *Lire le Temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- POILLON, Jean (1946), *Temps et Roman*, Paris, Gallimard.
- PORTOGHESI, Paolo, (1984), *Francesco Borromini*, Milão, Electa.
- RABATÉ, Etienne, (1991), “Autour de *La Machine* de René Belletto: Réalisme et Mythe dans le Roman Postmoderne”, in *Dedalus*, nº1, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 315-331.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., (1990), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- RICARDOU, Jean, (1978), *Nouveaux Problèmes du Roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICARDOU, Jean, (s/d), *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul, (1984), *Temps et Récit, La Configuration du Temps dans le Récit de Fiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROCHA, Clara C., (1992), *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Livraria Almedina.
- RORTY, Richard, (1994), *Ambigüités et Limites du Postmodernisme*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- SANGSUE, Daniel, (1994), *La Parodie*, Paris, Hachette.
- SARAIVA, António José, (s/d), “A arte e o tempo”, *Ser ou não Ser Arte. Estudos e Ensaio de Metaliteratura*, Lisboa, Gradiva.
- SARAIVA, Arnaldo, (1973), *Os Hinos Nacionais*, Vila Nova de Gaia, Edições José Soares Martins.
- SEIXO, Maria Alzira, (1986), *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, 2ª ed., Lisboa, INCM.
- SEIXO, Maria Alzira, (1991), “Modernité Insaisissables – Remarques sur la Fiction Portugaise Contemporaine”, in *Dedalus*, nº 1, Lisboa, Edições Cosmos, pp.303-313.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar, (1996), *Teoria da Literatura*, 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina

SILVEIRA, Jorge Fernandes da , (1999), *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

TACCA, Oscar, (1983), *As Vozes do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo, (1998), *A Guerra Colonial e o Romance Português, Agonia e Catarse*, Lisboa, Editorial Notícias (Dissertação de Doutoramento).

THEAU, Jean, (1969), *La Conscience de la Durée et le Concept de Temps*, Toulouse, Edouard Privat, éditeur.

WEINRICH, Harald, (s/d), *Le Temps*, Paris, Éditions du Seuil.

ZERAFFA, Michel (1971), *Personne et Personnage, le romanesque des années vingt aux années cinquante*, 2ª ed., Paris, Éditions Klincksieck.

1.4. Outras Obras

ABREU, José Luís Pio, (1994), *Introdução à Psicopatologia Compreensiva*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BENDER, Gerald J., (1980), *Angola sob o Domínio Português—Mito e Realidade*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

COUTO, Mia, (1999), *Contos do Nascer da Terra*, 3ª ed., Lisboa, Caminho.

ERASMO, (1991), *O Elogio da Loucura*, 9ª ed., (Trad. Álvaro Ribeiro), Lisboa, Guimarães Editores.

FAROUKI, Nayla, (1995), *A Metafísica*, (Trad. Fernanda Oliveira), Lisboa, Instituto Piaget.

FAULKNER, William, (1994), *O Som e a Fúria*, 2ª ed., (Trad. Ana Maria Chaves), Lisboa, Publicações Dom Quixote.

FAULKNER, William, (s/d), *O Som e a Fúria*, (Trad. Mário Henrique Leiria e H. Santos Carvalho), Lisboa, Portugália Editora.

FERREIRA, Vergílio, (1978), *Estrela Polar*, 3ª ed., Lisboa, Bertrand.

FERREIRA, Vergílio, (1990), *Em Nome da Terra*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand.

FREIRE ANTUNES, José, (1995), *Grandes Temas da Nossa História: A Guerra de África 1961-1974* (2 Vols.), Lisboa, Círculo de Leitores.

FROMM, Erich, (1976), *A Linguagem Esquecida. Uma Introdução ao Entendimento dos Sonhos, Contos de Fadas e Mitos*, 6ª ed., (Trad. Octavio Alves Velho), Rio de Janeiro, Zahar Editores.

HEERS, Jacques, (1987), *Festas de Loucos e Carnavais*, (Trad. Carlos Porto), Lisboa, Publicações Dom Quixote.

JASPERS, Karl, (1987), *Psicopatologia Geral* (Trad. Samuel Penna Reis), São Paulo, Livraria Atheneu.

LAING, R.D., (1971), *Soi et les Autres*, (Trad. Gilberte Lambrichs), Paris, Gallimard.

LITTLEJOHN, Stephen W., (1988), *Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana*, (Trad. Aluizio Ramos Trinta), Rio de Janeiro, Editora Guanabara.

LOURENÇO, Eduardo, (1993), “Portugal: entre a realidade e o sonho”, in *Oceanos*, nº16, Dezembro.

LOURENÇO, Eduardo, (1999), *A Nau de Ícaro Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva.

MACKAY, Dougal, (1977), “A Teoria do eu de Laing”, *Psicologia Clínica: Teoria e Terapia*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.

MARCUSE, Herbert, (1968), *Eros e Civilização*, 8ª ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores.

MATTOSO, José, (1998), *A Identidade Nacional*, Coleção Cadernos Democráticos, Lisboa, Edição Gradiva.

MEDINA, João, [Dir.], (1998), “O Sebastianismo—Exame crítico dum mito português”, *História de Portugal*, Vol. VI, Lisboa, Clube Internacional do Livro.

MELO, João de, [Org.], (1988), *Os Anos da Guerra. 1961-1975. Os Portugueses em África, Crónica, Ficção e História*, Lisboa, Círculo de Leitores.

O’NEILL, Alexandre, (1990), *Poesias Completas. 1951/1986*, 3ª ed. revista e aumentada, Braga, INCM.

QUADROS, António, (1989), *Memórias das Origens, Saudades do Futuro*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

REAL, Miguel (1998), *Portugal, Ser e Representação*, Lisboa, Difel.

ROGERS, Carl R., (1974), *Tornar-se Pessoa*, 2ª ed., (Trad. Manuel José do Carmo Ferreira), Lisboa, Moraes Editores.

SANTO AGOSTINHO, (1984), *Confissões*, 11ª ed., Porto, Livraria Apostolado da Imprensa.

SANTOS, Boaventura Sousa, (1996), *Pela mão de Alice, O Social e o Político na Pós-modernidade*, 2ª ed., São Paulo, Cortez.

SILVA, Agostinho da, (1988), *Considerações e Outros Textos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ÍNDICE

Agradecimentos	2
Introdução	5
1. O Tempo— sua funcionalidade no universo romanesco	
1.1. O romance Pós-moderno e o tratamento do tempo	9
1.2. A transversalidade do tempo na obra de António Lobo Antunes	14
2. <i>O Esplendor de Portugal</i> — uma narrativa plurivocal	19
2.1. <i>O Esplendor de Portugal</i> : a subversão temporal e a politemporalidade	23
2.2. O tempo do vivido e o tempo do evocado	32
3. A memória e a construção das personagens	51
3.1. O Eu e o Outro (re)visitados pela memória	55
3.2. A memória reveladora: da ausência de afectos	68
3.3. A memória como espaço de alienação—lucidez	79

3.4. A memória criativa: o espaço construído / o espaço evocado	85
4. A memória e a (re)construção do Outro nos <i>buracos da recordação</i>	91
4.1. O Eu visto no espelho do Outro	99
Conclusão	117
Bibliografia	123

Errata

Página	Linha	Onde se lê	Deve ler-se
9	5	justifica para	justifica, para
23	11	com prevê	como prevê
25	8	Rui ao	Rui, ao
31	12	irmão, pois agora,	irmão pois, agora,
61	14	para como filho	para com o filho
69	22	Proposta	Proposto
71	9	destes. Também	destes, também
77	18	solilóquios que	solilóquios, que
78	9	E essa	É essa
87	4	Angola, sentem-se	Angola sentem-se
92	13	uncm	unam
97	10	reduzora Isilda	reduzora, Isilda
105	9	sentido havendo,	sentido, havendo,
109	10	que os aproximam	que os aproxima
114	5	com negra	com a negra
115	12	pessoas chamando	pessoas, chamando
122	3	as personagens do	as personagens, do

Página	Rodapé/ Linha	Onde se lê	Deve ler-se
9	1	pós-modernismo	pós-modernismo
18	4	as cohérence	sa cohérence
28	3	que me faça imaginar	que me faça imaginar
28	5	papel mesmo que	papel mesmo que
38	5	não dissociar-se	não se dissociar
90	4	diversa missões	diversas missões