A VERTIGINOSA ESPIRAL DOS DISCURSOS: PODERES ESCONDIDOS E CONTRADITÓRIOS (A PROPÓSITO DE *FADO ALEXANDRINO* DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES)[1]

THE VERTIGINOUS SPIRAL OF DISCOURSES: HIDDEN AND CONTRADICTORY POWERS (ABOUT *FADO ALEXANDRINO* BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES)

Maria de Fátima Marinho
Universidade de Porto, CITCEM
ORCID 0000-0002-0680-0573

Resumo

Neste ensaio, pretendemos analisar o modo como Lobo Antunes aborda a temática da guerra em África e sua íntima relação com a Revolução de abril de 1974. Com centenas de discursos sobrepostos, este romance convoca os atores da guerra em África (Arnaut, 2009, pp. 29, 31, 145) e atribui-lhes vivências, normalmente traumáticas, que compartilham e que tentam exorcizar. Imbuídas de um discurso, historicamente datado e situacionalmente bem delineado, as personagens (soldado, capitão, tenente-coronel, alferes e oficial de

[1] Este ensaio foi publicado em francês em *Acta Iassyensi Comparationis – 50 Anos da Revolução dos Cravos – Receção da Cultura Portuguesa na Roménia*. Universitatea "Alexandru Ioan Cuza" din Iași. (pp. 113-121). doi: 10.47743/aic-2025-3-0013

transmissões), designadas prioritariamente pela sua posição hierárquica no exército (só esporadicamente surgem os nomes próprios, em diálogos com familiares e afins), relatam, comentam, os factos à volta da revolução do 25 de abril e delineiam os principais aspetos a ela associados.

Palavras-chave: 25 de abril de 1974; diversidade de focalizações; instabilidade narrativa; António Lobo Antunes; máscara.

Abstract

In this essay, we intend to analyse how Lobo Antunes approaches the subject of the war in Portuguese colonial Africa and its intimate relationship with the April 1974 Revolution. With hundreds of overlapping discourses, this novel summons the actors of the war in Africa (Arnaut, 2009, pp. 29, 31, 145) and attributes to them experiences, usually traumatic, that they share and try to exorcise. Imbued with a historically dated and situationally well-defined discourse, the characters (soldier, lieutenant colonel, ensign and transmission officer), referred to by their hierarchical position in the army (only sporadically do their first names appear, in dialogues with family members and the like), relate and comment on the facts surrounding the 25 April revolution and outline the main aspects associated with it.

Keywords: 25 April 1974; diversity of focus; narrative instability; António Lobo Antunes; mask.

António Lobo Antunes já nos habituou a vertiginosos discursos entrelaçados, a narrativas paralelas, tangentes e secantes de personagens diferentes cujas palavras emergem repentinamente, criando narrativas, a um tempo, desconcertantes, aliciantes e obscuras.

A contribuição das narrativas, das histórias, para o autoconhecimento (Meretoja, 2018, p. 4) é um dado adquirido (não esqueçamos o papel dos psicólogos e/ou dos psiquiatras e do famoso "divã") e não é difícil imaginar que a nossa perceção do mundo poderá ser condicionada por essas histórias (Meretoja, 2018, p. 8), bem como o relacionamento com o outro, ao demonstrar a capacidade de partilhar experiências, criando um sentido de comunidade (Meretoja, 2018, p. 117).

O aparente caos, porque, na realidade é um caos estruturado, espécie de perfeição na desordem (Genin, 1945, p. 69), tende a surgir em momentos de crise, como sugere Edgar Morin (entrevista a Pessis-Pasternak, 1996, p. 87), a sobressair quando não existem situações estáveis e pouca propensas à mudança. E esse caos irrompe numa estrutura profunda, está presente nas recordações, afirmações, interrogações, dúvidas, de todas as personagens. É o discurso caótico que esconde uma lógica transparente, que se terá de ler na sua desorganização organizada, na sua ilegibilidade produtiva. Quando o contar de histórias se intersecciona com a escrita, nasce a literatura (Puchner, 2018, p. XVII), afirma Martin Puchner, numa obra de 2017, intitulada *The Written World — How Literature shaped History*. O poder da palavra escrita é de tal ordem que esta se transforma facilmente em verdade absoluta e em consciencialização do mundo que nos rodeia. Temos tendência em acreditar no que está escrito e a verificação de que tal não é assim, legitima um sentimento distópico e de descrença, propiciando a generalização da mentira e da máscara. Confrontado com a morte da sua esposa na véspera do regresso de África, o tenente-coronel recorda a diferença entre as cartas e a realidade e, no meio de um percurso num táxi, rememora a frustração das inverdades proferidas:

> Porque raio nos escrevem para África, pensou ele, com as cautelas que se usam com os convalescentes e as crianças, porque nos mentem através dos infinitos, concêntricos rodeios das meias palavras imbecis: Estou bastante animada com o cobalto, amor, não sinto dores nenhumas, não perdi mais peso, o médico é simpatiquíssimo, conhece-te, foi da tua turma no liceu. (Antunes, 1984, p. 34)

Enredados em centenas de discursos sobrepostos, este romance convoca os atores da guerra em África (Arnaut, 2009, pp. 29, 31, 145) e atribui-lhes vivências, normalmente traumáticas, que compartilham e que tentam exorcizar.

Comecemos por analisar o título, *Fado Alexandrino*, que remete indubitavelmente para a tradicional canção portuguesa e para o número de sílabas, doze, das respetivas quadras. A conexão com uma certa portugalidade ou com a identidade que nela se vê refletida, alia-se à métrica dos fados tradicionais, que se iniciaram com o Fado Alexandrino Antigo (Velho) da autoria de Armandinho. Não parece impossível estabelecer o significado do título e quais as correlações que se jogam nas quase setecentas páginas que compõem o romance. Imbuídas de um discurso, historicamente datado e situacionalmente bem delineado, as personagens (soldado, capitão, tenente-coronel, alferes e oficial de transmissões), designadas prioritariamente pela sua posição hierárquica no exército (só esporadicamente surgem os nomes próprios, em diálogos com familiares e afins), relatam, comentam, os factos à volta da revolução do 25 de abril e delineiam os principais aspetos a ela associados. Fazendo jus à epígrafe (extraída de um poema de Paul Simon), que aponta para a passagem do tempo cronológico, nem sempre acompanhada por mudanças no indivíduo ("After changes upon changes / We are more or less the same", Antunes, 1984, p. 9), o livro está dividido em três partes: "Antes da Revolução", "A Revolução", "Depois da Revolução".

Os títulos são simples, diretos e não deixam lugar a quaisquer dúvidas. As personagens atrás enunciadas vão comentando, numa desordem aparente, os vários acontecimentos, pessoais e nacionais, interligando informações e dando conta de um tempo, relativamente curto de um ponto de vista estritamente cronológico, mas de grandes mudanças.

A tentativa, por vezes, algo desajustada, decorrente de uma negação de um facto desestruturante, funciona como a suprema vontade de anular a fonte de perturbações e angústias: "(…) pensei Não houve guerra nenhuma, não andei vinte e tal meses em Moçambique de espingarda às costas, inventei coisas parvas esta noite (…) (Antunes, 1984, p. 25).

A negação da guerra, só possível a nível da estrutura superficial, tem o seu contraponto ou o seu paralelo na negação da revolução na terceira e última parte do romance: "Não houve revolução nenhuma, meu tenente, convença-se disso, insistia o soldado" (Antunes, 1984, p. 480); "Revolução, meu tenente?, teimava o soldado (…) para se fazer uma revolução a sério em Portugal têm de se matar os padres todos, os tropas todos, os doutores todos, os ricos todos: pelo menos metade do país." (Antunes, 1984, p. 489).

Nestes discursos entrelaçados, sobressaem referências à situação política do país, antes, durante e depois da revolução, referências que têm sempre um cunho pessoal, mas que refletem bem uma determinada época: a repressão (a Pide); a tortura; a clandestinidade vivida antes da revolução de abril (a esposa do soldado, que ele conhece como Odete, usa também o nome de Dália, na Organização clandestina de que faz parte: "(…) Odete (…) já te chamarias Dália nesse tempo?", Antunes, 1984, p. 387); a ignorância desta condição até dos membros da família e/ou amigos mais próximos; a prostituição; a censura ainda muito presente sobre a opção sexual das personagens (como a condição de lésbica de Inês, a mulher do alferes); o racismo; o ódio dos negros; o cansaço da guerra; o

anúncio da revolução ((...) mais um ano, garantia-lhe a rapariga, e o fascismo rebentava como um furúnculo (...) ", Antunes, 1984, p. 119; "Chega aqui depressa que estão a deitar abaixo o Governo", Antunes, 1984, p. 216); fait-divers referentes ao dia e dias subsequentes; alusões a figuras importantes, como o General Spínola; a fuga de alguns para o Brasil; as contradições dentro de uma mesma personagem; a passagem à reserva.

Optámos por referir apenas algumas passagens que dão conta das várias realidades e/ou sentimentos vivenciados pelas diferentes personagens, correspondentes a outras tantas vozes, que continuamente se sobrepõem. O desânimo, reflexo de um clima disfórico está bem patente nas falas seguintes:

> — Para mim a morte, disse eu às filas paralelas de pauzinhos, não eram os quartos vazios, sem ninguém, de que o meu tenente-coronel falou: eram as messes ao almoço e ao jantar, homens de olhos de vidro mastigando, vencidos, pedaços de batatas e de carne numa sala decrépita, à espera dos enormes navios obesos que os transportassem para a guerra. (Antunes, 1984, p. 92);

> — A reserva, disse o tenente-coronel a empurrar para longe de si, com uma palmada, o garrafão vazio, é exatamente a mesma coisa que estar morto. (Antunes, 1984, p. 631)

As contradições, inerentes ao momento revolucionário, salientadas pelo oficial de transmissões, preso antes da revolução:

> Eu, em contrapartida, pensou com amargura o oficial de transmissões, continuei por muito tempo dividido entre a obscura, dolorida tristeza de não ter nascido carpinteiro, ou mecânico, ou canalizador, e o desejo impossível de conciliar esse remorso com a minha atávica aversão pelos maus modos à mesa, pelos tempos

> trocados dos verbos, pelos cabelos com caspa e pelo primarismo dogmático dos autoproclamados condutores dos proletários, repetindo convictamente, incansavelmente, apaixonadamente, verdades de há cem anos atrás (...). (Antunes, 1984, p. 324)

A construção narrativa, caracterizada por uma pluralidade de vozes (as dos militares atrás enunciados, cada um com uma história pessoal autónoma, mas representando diferentes tipos sociais e diversas vivências), conta também com um narrador que lhes é superior, que os apresenta, isto é, que, frequentemente, penetra nos seus íntimos e desvenda pensamentos e atitudes das várias forças em jogo. A focalização, caracterizada sempre por discursos entrelaçados, de certa forma caóticos, reflete o que afirma Eduardo Lourenço, ao escrever: (Lourenço, 1998, p. 6), "o caos é um momento ao mesmo tempo de exaustão do que existe e de regeneração". É exatamente isto que se passa, se lermos a totalidade das falas e dos pensamentos que o narrador extradiegético nos descreve. Maioritariamente masculinas, estas vozes confundem-se, evocam tempos e lugares diferentes, sem qualquer elemento discursivo que reponha a ordem cronológica ou espacial. Antigos militares, combatentes em Moçambique, recordam, analisam, comentam, intervêm, diferentes e semelhantes, com vidas autónomas, mas estranhamente interligadas. Envoltos numa névoa identitária, plena de máscaras e de biombos opacos, estas personagens circulam em ambientes pouco nítidos, porque sobrepostos, sem coordenação lógica, significados por pequenos detalhes que os identificam e facilitam a leitura. Num mesmo parágrafo, confundem-se tempo e lugares, numa polifonia difusa, numa significação translúcida, frequentemente marcada por diálogos cujo sentido não pode ser entendido linearmente, mas num puzzle com outras falas do mesmo personagem, na mesma época, mas em diferentes lugares da linearidade discursiva:

— A mim, não sei porquê, o que me faz mijar mais é a cerveja preta, informou o soldado. Logo ao primeiro copo pareço um chafariz autêntico.

— É como eu com o licor de ginja (...)

— Garantem que não prendem ninguém, pai, anunciou das escadas um dos irmãos da Inês. Garantem que vão abrir as prisões e libertar toda a gente.

— O menino é um inconsciente, imagine só os assaltos que vai haver agora, o perigo que vai ser andar na rua à noite, gemeu a senhora do cabelo roxo a esconder os anéis, a apalpar as pérolas gigantescas do pescoço. (Antunes, 1984, p. 280)

A ocorrência de tempos diferentes numa mesma frase, mesmo a constatação da morte, fonte de angústia e desesperos, acentua essa inevitabilidade desestruturante que impede a ordenação dos discursos, a vitória sobre o caos:

São os anos que passam, perguntou o tenente-coronel ao homem das rugas e das patilhas grisalhas, que o fitava numa careta indecifrável e hostil, ou nós que nos aproximamos, independentes do tempo, de uma cama qualquer numa clínica qualquer, da nebulosa de dor que antecede o tranquilo vazio completo da morte. (Antunes, 1984, p. 101)

O acidente de automóvel, com que termina o romance, entrelaça tempos e lugares, processa-se numa vertiginosa espiral que legitima a complexidade do universo discursivo e a importância das interseções contraditórias que constroem uma vida.

A ausência de um fio condutor unilateral, a alternância da primeira para a terceira pessoa narrativas, ocorrendo a última quando o narrador de primeiro nível controla a diegese e se dá ao luxo de comentar e de conhecer o íntimo das personagens, como qualquer

focalizador dotado de uma visão omnisciente, colide com a irrupção de uma primeira pessoa, facilmente atribuível a uma das várias personagens masculinas:

> (...) e logo a seguir a revolução, a minha ida, à pressa, para o Brasil, na enxurrada da família da Inês, e quando regressou, cinco anos depois (...);
>
> (...) de maneira que não só não a [Ilda, a amante] tornou a ver como nada soube do filho ou da filha que ela trazia na barriga, se nascera, se não nascera, se se parecia comigo, e não há semana que não sonhe com uma criança, de chupeta, a acusar-me (...). (Antunes, 1984, p. 211)

A oscilação ajuda a construir um discurso vertiginoso, de poderes ambíguos e contraditórios, onde as vozes se digladiam por um protagonismo falso e dissimulado. Como atrás referi, estas vozes são exclusivamente masculinas e provêm de um meio, o militar, tradicionalmente de acesso reservado aos homens. Estas focalizações acabam por ter um efeito perverso se quisermos compreender na íntegra o universo narrado: é sempre o ponto de vista de cada um dos militares que nos é oferecido e dos familiares, amigos ou simples intervenientes são sempre sublinhadas características ou atitudes que o(s) narrador(es) apreende(m) e que interessam para a justificação ou legitimação dos comportamentos. Há, porém, uma exceção: Esmeralda, a empregada referida pelo oficial de transmissões, e cuja vida na casa da tia do militar e posterior velhice e entrada num lar de idosos nos é contada por ele, toma subitamente a palavra e conta a sua versão dos acontecimentos, desde a infância até ao relacionamento com o oficial de transmissões (que ela designa por "menino") e seus tios. Esta voz feminina, que parece destoar do resto do romance, ocupa todo o capítulo 11 da terceira parte e funciona como a mediadora indispensável para que se pos-

sam relativizar as visões que nos vão sendo oferecidas para que a versão outra tenha também direito de cidadania.

Pode ser chocante a narração de Esmeralda, abusada pelo padrasto e pelo patrão, assumidamente vidente ou profeta do futuro. O início da sua fala denota um conhecimento inato, que a aproxima de outras personagens que a literatura irá consagrar, como Lillias Fraser, imortalizada por Hélia Correia, no romance homónimo: "Soube que ele morreu mesmo antes de não me dizerem nada, porque nem eles nem eu, ao longo da minha vida, dissemos ou dizemos nada, do mesmo modo que sei que dormia às vezes com uma mulher no outro extremo da cidade (...) (Antunes, 1984, p. 653).

Com uma infância sem carinho ou amor ("Despediram-se na estação sem me tocarem, como se o meu mudo ódio por eles fosse uma doença de pele", Antunes, 1984, p. 657), empregada numa casa, ela é também violada pelo patrão. Os comentários que tece sobre ele ajudam a compreender a personagem que, mulher humilde, quebra o silêncio imposto ao seu género, e verbaliza um ódio ancestral: "A esse [o patrão] odiava-o (...) simplesmente por ser homem, por cheirar como o meu pai e o meu padrasto apesar do perfume a perfume, a vinho, a cabedal, a tabaco e a pressa. Odiava o seu corpo a insinuar-se nas entranhas do meu (...) (Antunes, 1984, p. 662).

Quando ele morre, fica com a senhora e, tempos depois, chega o "menino", criança de cinco anos, com quem viverá depois da morte da tia deste e até quase ao final. Os seus dons de vidente levam-na a, paralelamente, a uma narração desapaixonada e linear a antever a morte do oficial de transmissões:

> (...) a Senhora saiu e ao regressar trouxe o Menino com ela, uma criança de quatro ou cinco anos (...) e arranjámos-lhes o quarto no escritório do Marido, e deixámo-lo a dormir agarrado a um boneco de pano, entre cadeiras e secretárias e filas de livros grossos repletos de uma compacta, incompreensível letra miudinha, e de tempos a

> tempos, pela noite fora, uma de nós levantava-se da cama, deslizava no corredor mau grado as fotografias e os relógios, e acendia a luz para lhe mirar o corpo vulnerável e pequeno (...) e à segunda ou terceira vez que o observei soube, aterrada, da morte dele trinta ou trinta e cinco anos depois, soube que iria ser violenta e inesperada e rápida e sem sofrimento algum (...). (Antunes, 1984, p. 665)

Tal como Lillias Fraser, personagem que surgirá cerca de oito anos depois, Esmeralda sabe o futuro, teme-o e percebe que terá de morrer antes do seu "menino", e, para tal, exagera sintomas de senilidade, elaborando estratagemas que provocariam o afastamento, estratagemas que se movem na sombra, instaurando o predomínio da máscara, transparente e opaca, difícil de detetar: "Tenho medo de morrer antes dele, pensava eu, tenho de arranjar uma forma de me escapar daqui (...) de modo que me deitei na cama, na minha própria urina e nas minhas próprias fezes, e cessei de falar e de ouvir e de responder e de ver até o Menino me transportar para este prédio (...)" (Antunes, 1984, p. 670).

O poder simbolizado nesta voz feminina, poder escondido, aparentemente insignificante, impõe mais do que seria de prever e faz sobressair o papel fulcral e condicionador desses pontos de vista que, mesmo silenciados ou visualizados indiretamente, estão lá e modificam, sub-reptícia e veladamente, as asserções das diferentes vivências masculinas.

Este discurso desordenado, mas pleno de significados e subentendidos, é também caracterizado pelo uso recorrente de metonímias, sinédoques e outras figuras de estilo, que se destinam a indiciar traços das personagens ou das situações e que as significam magistralmente. Alguns exemplos bastarão para compreendermos como certas figuras de retórica sublinham as definições que vão sendo disseminadas ao longo de quase setecentas páginas: "o do piano esborrachava furiosamente as notas como quem esmaga a noite"

(Antunes, 1984, p. 201); "(...) a nuvem de perfume levantava os pratos" (Antunes, 1984, p. 573).

De igual modo, a repetição anafórica em início de frase, reforça a ideia que se quer transmitir, interligando mais uma vez realidades díspares ou, então, acentuando traços e modos:

> Chelas mentira porém era igual, ou não é verdade que os bairros humildes se parecem todos. (...) Claro que não havia elevador, claro que não havia espaço, claro que tínhamos de viés no meio de um confuso emaranhado de mesas, cadeiras, tremós, objetos de verga, retratos, bonecos de conchas ou de barro que tremiam de sezões quando se puxava com mais força o autoclismo, prateleiras forradas de naperõezinhos de papel. Claro que os vizinhos eram soldados da Guarda Republicana, fiéis de armazém, contabilistas reformados, um empregado de café (...), claro que os homens vestiam pijamas de riscas ao voltarem do trabalho, as telefonias se esforçavam por berrar mais alto do que o choro e os protestos e os uivos das crianças, cheiros díspares de comida se misturavam e dissolviam numa humidade pegadiça (...). (Antunes, 1984, pp. 312-313, sublinhado nosso)

De igual modo, a repetição da adversativa mas confere ao discurso a noção de relatividade, de uma certa incapacidade do sujeito, que é referida indiretamente, mas que a significa, caracterizando simultaneamente a personagem e a situação:

> Chamem a polícia que estão a destruir o prédio do senhor Ilídio, quis-lhes explicar que não (...), mas os pés escorregavam, mas o corpo atraiçoava-me, mas um fio enrolou-se-me nos calcanhares, mas tombei desamparado, de costas, no soalho, no meio da lama e da água e dos cacos e dos pregos e das tábuas soltas dos móveis, mas um cachorro filou-me a camisa, mas a lâmpada iluminou-me a cara, mas várias silhuetas altíssimas cercaram-me,

e fiquei cá em baixo, estendido no chão (...). (Antunes, 1984, p. 629, sublinhado nosso)

Outro traço interessante é o uso de maiúsculas em supostas notícias, nomeadamente na referência à ligação entre o alferes e uma anã (Antunes, 1984, p. 607). As notícias são entrecortadas por falas das personagens que vão comentando o caso, defendendo ou acusando o alferes, sem o mínimo conhecimento de causa, o que provoca, mais uma vez, a obscuridade do discurso, a dificuldade em passar da voz pública e aparente para a verdade escondida, impossível de alcançar.

Resta-nos um realce especial para o uso da caricatura, ou seu simulacro, na apreciação das personagens ou das situações, no comentário paralelo a atitudes aparentemente inócuas:

O capitão Mendes batia de leve nas costas dos sofás (ou nas nádegas esféricas da mulher a dias?), dobrava impacientemente o tronco para trás e para a frente (Estás a montá-la, malandro, estás a gozar no corpo dela). (Antunes, 1984, p. 169);

A Madame Simone, de mão dada com o sujeito de casaco vermelho, tornou à pista rolando o corpo antiquíssimo numa graciosidade de locomotiva, e dobrou-se numa vénia perra que fez saltarem as vastas mamas do decote à maneira de cabeças cartilagíneas de gémeos assomando e dependurando-se no decurso de um parto. (Antunes, 1984, p. 208);

esquisita mistura de mergulhador e cónego da Sé. (Antunes, 1984, p. 336);

o desfile de incontáveis macaquinhos de realejo de espingarda ao ombro. (Antunes, 1984, p. 485);

as pernas húmidas pareciam escamas desconfortáveis de robalo. (Antunes, 1984, p. 618).

Pela amostra se poderá inferir o tipo de discurso que se processa numa sinuosidade estonteante, revelando sempre só metade da informação, que vai sendo desvendada por avanços e recuos, ao misturar uma pretensa objetividade com comentários oriundos de um inconsciente próprio de cada uma das personagens e do narrador de primeiro nível, o que desorienta o leitor (narratário) e o obriga a reequacionar a realidade, que insensivelmente passa de uma transparência máxima para uma obscuridade remota e avessa à simples interpretação.

Narrativa da revolução de abril de 1974, este romance de António Lobo Antunes é muito mais do que isso: testemunho de várias forças em jogo e das experiências vivenciais de cada um, ele ostenta a coexistência de dois mundos (o visível e o invisível), que se digladiam no discurso, deixando transparecer o conflito inevitável que as personagens mantêm ao longo de todas as páginas.

Referências

Antunes, A. L. (1984 [1983]). *Fado Alexandrino*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Arnaut, A. P. (2009). *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70.

Correia, H. (2001). *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água.

Genin, P. (1945). *Essai sur le Chaos*. Algiers : Charlot.

Lourenço, E. (1998). *O Esplendor do Caos*. Lisboa: Gradiva

Meretoja, H. (2018). *The Ethics of Storytelling – Narrative hermeneutics, History and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.

Pessis-Pasternak, G. (entretiens avec) (1996). *Le Social et les Paradoxes du Chaos*. Préface de Jean-Michel Besnier. Bilbau: Desclée de Brouwer.

Puchner, Martin (2018 [2017]). *O Mundo da escrita: o poder das histórias que formaram os povos e as civilizações*. Trad. Pedro Vidal. Lisboa: Círculo de Leitores.