



Departamento de Humanidades

**Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa:
Investigação e Ensino**

**O discurso sobre o feminino na ficção romanesca antuniana: a
emergência de um género**

Carolina da Costa Joaquim

Lisboa, 2014

**Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa:
Investigação e Ensino**

**O discurso sobre o feminino na ficção romanesca antuniana: a
emergência de um género**

Carolina da Costa Joaquim (estudante nº 1102786)

Dissertação apresentada para obtenção de Grau de Mestre em Estudos de
Língua Portuguesa: Investigação e Ensino

Orientadora: Professora Doutora Isabel Roboredo Seara

Lisboa, 2014

“feminino”

Uma palavra, herdada como todas as palavras...

Um “referente” que ela não logra de todo portar ou re-portar e dar a significar:

Um “referente” que dela se esgueira como tal nela apenas se marcando na elipse críptica ou na dobra espectral de um (certo) segredo.

Ou de um (certo) enigma.

Um segredo ou um enigma ab-solutos.

O segredo ou o enigma do próprio “feminino” – do “eterno feminino”, (...) de um absolutamente outro “eterno feminino”.¹

¹No original “(...) “feminino”. Uma palavra, herdada como todas as palavras (...)... Um “referente” que ela não logra de todo portar ou re-portar e dar a significar: um “referente” que dela se esgueira *como tal* nela apenas se marcando na elipse críptica ou na dobra espectral de um (certo) segredo. Ou de um (certo) enigma. Um segredo ou um enigma ab-solutos. O segredo ou o enigma do próprio “feminino” – do “eterno feminino”, (...) de um absolutamente outro “eterno feminino”.” (Cf. BERNARDO, Fernanda, “*Femininografia's: Pensar-Habitar-Escrever o mundo no feminino*» in coletivo MAGALHÃES, Maria José, TAVARES, Manuela, COELHO, Salomé, GÓIS, Manuela, SEIXAS, Elisa (coord.), *Quem tem medo dos feminismos?*, Congresso feminista 2008 – Actas, Vol. II, Nova Delphi, Funchal, 2010, pág. 215).

Resumo

A ficção portuguesa contemporânea abriu-se a novas preocupações, a novas perspectivas, a novas realizações e a novas *vozes* e, por isso também, a novas formas de escrita – nesta abertura inovadora, que revolucionou significativamente o panorama literário e cultural contemporâneo português, o *feminino* tem desempenhado um papel relevante. A consciencialização de uma ancestral e singular condição no seio da sociedade e da humanidade, por um lado; por outro, a tentativa de formulação de um novo e diferente conceito de *identidade subjetiva* radica na necessidade e na urgência de se transpor para o texto literário a denúncia silenciosa de séculos de tradição de uma condição de inferioridade que se compraz nas múltiplas *vozes femininas* antunianas – o que nos levou a dilucidar e a salientar o quanto o *feminino* terá sido o veículo transformador e caracterizador da realidade (social e textual) portuguesa.

De facto, desde sempre se havia escrito sobre a mulher, mas eis que, em António Lobo Antunes, o feminino se assume como característica comum e indispensável da sua produção literária, emergindo de um lugar sombrio e silencioso para se movimentar num plano menos obscuro e com maior destaque, sendo, ele próprio, a voz do texto, subvertendo assim, numa sociedade tão predominantemente falocrática quanto hostilizada pela dominação masculina, as mentalidades e os modelos vigentes por uma sociedade que se quer mais igualitária, mais justa e feliz. É pela crescente evolução e importância que o feminino assume na ficção contemporânea e na literatura em geral, figurando-se, nesta dissertação, o feminino num lugar privilegiado, denunciado pela ambiguidade das vozes no feminino que se procede à leitura e análise nas obras de António Lobo Antunes, nomeadamente em *Os Cus de Judas*, *A Ordem Natural das Coisas* e *O Esplendor de Portugal*.

Privilegiando nesta fase do nosso percurso de investigação e de escrita uma vertente essencialmente sociodiscursiva, este trabalho pretende dar conta, através de duas visões distintas do *feminino*, mas que (necessariamente) se intersejam – a saber, o *feminino* na autoria masculina e o *feminino* na voz “polifónica” de personagens femininas –, do papel e da imagem da mulher ao longo dos tempos espelhados pela literatura portuguesa contemporânea, salientando igualmente a importância destes dois pontos de vista, bem como a sua repercussão na estrutura e na textura do (género de) texto literário.

Palavras-chave: o feminino, género romance, ficção portuguesa contemporânea, linguagem, António Lobo Antunes.

Abstract

The contemporary Portuguese fiction opened itself to new concerns, new perspectives, new achievements and new *voices*; therefore, to new forms of writing – in this innovative opening which significantly revolutionized the literary and cultural contemporary Portuguese scene, the “female” has played an important role. The awareness of an ancient and unique status within society and humanity on the one hand; secondly, the attempt to formulate a new and different concept of a *subjective identity* lies in the need and urgency to transpose into literary text the silent complaints of centuries traditions of underestimation which delight in multiple “*antunianas*” *female voices* – which led us to elucidate and emphasize how the female has been a transforming vehicle and characterization of the Portuguese (social and textual) reality.

In fact, people always wrote about women, but it was only with “António Lobo Antunes”, that the female has been assumed as a common and essential feature of his literary production, emerging from a dark and quiet place to move into a less obscure and more notable level, being itself the voice of the text, thereby subverting to a dominantly phallographic and very harrassed society dominated by men, attitudes and current models generating the promise of the birth of a new man and a new woman within a society that wants to be more equal, fairer and happier. It’s due to the growing evolution and importance that the female occupies a privileged position in the contemporary fiction and literature in general, as emphasized in this dissertation. There is an ambiguity of female voices characterized in “António Lobo Antunes” texts, particularly in *Os Cus de Judas*, *A Ordem Natural das Coisas* and *O Esplendor de Portugal*.

At this point of our research and project work, we would like to give essentially emphasize to the historical- sociological perspective. This project work aims to present two distinct visions of the female, that (necessarily) intersect - namely, the *female* in the male authorship and the *female* in the "polyphonic" voice of female characters -, the role and image of women throughout the ages mirrored by contemporary Portuguese literature, emphasizing the importance of these two points of views of men and women in the liberation of the human being, as well as their impact on the structure and texture of the (type of) literary text.

Keywords: female, romance genre, contemporary Portuguese fiction, language, “António Lobo Antunes”.

Dedicatória

à Beatriz, razão do meu viver...

Dedico todo o meu esforço, a minha capacidade de trabalho e a minha força de vontade à minha filha, Beatriz, que em situação alguma me deixou desistir, que nos momentos de maior insegurança me olhava com os seus olhos grandes, de princesa, e me enchia de alento e coragem. Por todas as coisas maravilhosas que deste à tua mãe, filha, dedico-te a realização de um sonho, na esperança de estar ao teu lado na realização de todos os teus, convicta de que terás muito sucesso e que serei, sempre, a mãe orgulhosa que sou. Ensinaste-me que enquanto estás do meu lado não há solidão, pois em todos os momentos da minha vida, mesmo naqueles que não te lembras e que nunca recordarás, estiveste presente, cada lágrima minha secaste com o teu sorriso, cada gargalhada minha foste tu a razão, e nada me afasta da doce lembrança da tua primeira palavra... a minha alegria está em te ter visto crescer, em não ter perdido nenhum momento dos teus três aninhos de vida, em te ter amparado nos teus primeiros passos, em me ter sentido novamente criança sempre que brincávamos no chão.

Obrigada, princesa,
por me teres dado a oportunidade de ser mãe, o melhor sonho de todos,
por me ensinares a sorrir mesmo quando não tenho vontade,
por me mostrares que há coisas belas onde nunca reparei,
por me levares pela mão a lugares que nunca tinha estado, e que nunca esquecerei,
por me acompanhares em todas as etapas da minha vida, tão difíceis,
por sorrisos propositadamente para eu poder sorrir também,
por teres a capacidade de encher o mundo de alegria, mesmo quando ele parece desabar,
por me fazeres acreditar que a bondade existe,
por no teu olhar estar escrito que a felicidade é real,
por me abraçares e beijares sem qualquer motivo... simplesmente porque és maravilhosa,
por seres o criança que foste, a menina que és, e a Mulher que serás...

Obrigada, meu Deus, pela bênção que me deste, não a de ter capacidade para fazer um mestrado, mas a de ter uma razão pela qual vale realmente a pena viver...

Amo-te, filha.

Agradecimentos

Não tenho dom nenhum, tenho pessoas que me guiaram e me ajudaram. A essas, que estimo, obrigada por fazerem parte das minhas conquistas:

à minha filha, Beatriz, pelo simples facto de existir, por me ensinar que a felicidade está no seu olhar meigo, no seu sorriso contagiante, nos seus gestos doces, nas suas palavras que jamais esquecerei e das quais me recordo nos momentos difíceis, quando se agarra ao meu pescoço e diz “Adoro-te, mamã!”;

ao meu avô (*in memoriam*), Juvenal, que olha por mim;

à minha família, pelo carinho, o apoio, a dedicação, o companheirismo, as palavras de ânimo e força, a dose de coragem que tantas vezes necessitou de ser reforçada; em especial à minha mãe, Ana Cristina, pela força e a coragem que sempre me transmitiu, pelos sacrifícios que fez para me dar esta oportunidade, e a quem espero nunca desiludir; às minhas irmãs, Sara e Liliana, que amo, por acreditarem em mim, por serem parte de mim, por me mostrarem o verdadeiro sentido da palavra “irmandade”;

à minha orientadora Professora Doutora Isabel Roboredo Seara, que recordo ter abraçado este projeto com a mesma vontade que eu, pelas palavras amigas no momento certo, por acreditar que eu era capaz, por me fazer crer que nada se conquista sem esforço, trabalho e dedicação, por me ensinar que é sempre possível fazer melhor;

ao Tó, amigo incondicional, a quem devo a minha amizade e carinho eternos;

às minhas melhores amigas (Sara e Adriana), pelo tempo que lhes roubo com as minhas angústias, pela amizade dedicada;

aos meus amigos mais próximos, por tudo o que fizeram por mim, sem obrigação;

a todos os professores, coordenadores e alunos da 1ª edição do MELP, pelas amizades criadas, e a família que foram;

à Universidade Aberta, por permitir ser possível fazer um Mestrado nesta modalidade, pela competência, a prontidão e a rapidez nas respostas;

às professoras do Mestrado em Ensino – Português/Alemão, que frequento na FLUC, pela compreensão, por serem prestáveis, amáveis e me ajudarem a finalizar esta dissertação, abdicando de aulas e prolongando prazos;

a todos aqueles que se preocuparam comigo, que me dirigiram palavras de confiança, que, de certa forma, contribuíram para que isto fosse possível;

à minha Madrinha, Fernanda Bernardo, pelos conselhos sábios e os textos de sua autoria que me disponibilizou;

a Deus, que não me abandona, que me guia e a quem devoto toda a minha fé.

Índice

1. Introdução	1 - 3
2. Enquadramento teórico: o conceito de género e a evolução da imagem da mulher na ficção portuguesa contemporânea	4 - 7
3. Justificativa da escolha do tema	8
4. Objetivos	9 - 10
5. Discussão em torno do conceito de “género”:	11 - 13
5.1. O romance – contextualização do conceito:	
5.1.1. Enquanto género literário	13 - 24
5.1.1.2 Enquanto género literário na ficção antuniana	24 - 29
5.1.2. Enquanto género do discurso	29 - 34
5.1.3. Contributos do feminino para a (re)construção do conceito do género romanescos: uma (re)definição do conceito ou a emergência de um género?.....	34 - 38
5.2. O feminino:	

5.2.1. A mulher – o seu papel e a sua presença na ficção portuguesa contemporânea	38 - 44
5.2.2. O feminino no romance	44 - 47
6. (Sobre) o feminino na ficção antuniana:	48 - 50
6.1. O universo romanesco-ficcional em António Lobo Antunes: contributos do feminino	50 - 61
6.2. A(s) mulher(es) antuniana(s) em:	61 - 64
6.2.1. <i>Os Cus de Judas</i>	64 - 80
6.2.2. <i>A Ordem Natural das Coisas</i>	80 - 100
6.2.3. <i>O Esplendor de Portugal</i>	100 - 119
6.3. A personagem feminina e o discurso sobre o feminino na ficção antuniana.....	119 - 129
7. Considerações finais.....	130 - 133
8. Referências Bibliográficas	134 – 142
9. Corpus literário de análise	143

1. Introdução

A imagem da mulher tem a sua origem nos primórdios da humanidade, representando, sobretudo, dois papéis – o de mãe e o de esposa. O feminino, quer-se dizer, a *alma* que dá corpo e voz a uma existência como mulher, tem sido, desde sempre, um tema que conquistou diversos autores e distintas épocas, não se esgotando o seu contributo nas práticas textuais. E se a literatura é o reflexo do tempo e do espaço e, sobretudo, das mentalidades e das convicções dos povos, das gentes, então “a literatura desempenha a função de modelo a ser seguido, ou evitado, com uma frequência inusitada” (SCHWANTES, 2002), no que toca à exploração da imagem da mulher como ser social, político, cultural e humano.

A tradição remete o papel da mulher para um lugar meramente doméstico, perpetuando-se pela escrita esta imagem da mulher recalcada pelo poder masculino e pela sua influência na sociedade. Desde os primórdios da humanidade que o papel submisso da mulher é o ponto de partida de narrativas e líricas, rotulando-lhes a incapacidade de alterar o rumo da história e de defender a sua posição “de escravidão” numa conjuntura política e social comandada pela masculinidade e virilidade, característica esta que, segundo Aristóteles, na sua *Poética*, “não convém a natureza feminina” (ARISTÓTELES, 1996: 57).

A presente investigação incidirá sobre um conceito que, desde já, importa definir pela sua ambiguidade – o conceito de género. Tomar-se-á como ponto de partida três obras de ficção do autor contemporâneo António Lobo Antunes – *Os Cus de Judas*, *A Ordem Natural das Coisas* e *O Esplendor de Portugal* que, pertencendo ao género romance, servirão para fundamentar o que se pretende com esta investigação: analisar a imagem da mulher em três obras da ficção portuguesa antuniana e o discurso sobre o feminino nos romances antunianos atrás mencionados, evidenciando como um escritor (homem) e um narrador (maioritariamente masculino) escreve eloquentemente sobre o feminino. Assim, se por um lado é inequívoco o conceito de género que aqui tomamos como referência – o romance, por outro lado, não é tão claro o conceito de género que lhe serve de mote – o feminino.

Não falamos de um feminino que em binarismo se opõe ao masculino, não falamos de um feminino como representativo de um sujeito do sexo feminino, pois que

“(...) “o feminino” não é, em primeiro lugar nem de todo, algo que se dá *a ver, a perceber, a representar, a conceptualizar ou a saber*, mas tão-somente algo que se dá a pensar, a ler e/ou a interpretar (...), por relação com a singular primazia da língua -, um tal “feminino” (...) é prévio ao “Gender” (...) que desconstrói: ele está não só *antes e/ou para além* da “mulher”, isto é, de um sujeito-do-sexo-feminino, como está também *antes e/ou para além* da própria “diferença sexual” (BERNARDO, 2010: 223).

É certo que, desde sempre, a mulher é conotada como um ser socialmente inferior ao homem, pelo que são notáveis as suas conquistas, quer seja a nível profissional ou social, acompanhando a evolução da contemporaneidade. O seu papel tem sofrido alterações, desafiando o sistema patriarcal de outrora e desfazendo o estereótipo da mulher como ser inferior. Já desde meados do século XVIII, com a Revolução Francesa, que o papel da mulher na sociedade começou a alterar-se, a exploração e limitação dos direitos marcaram essa participação feminina e, aos poucos, foram surgindo movimentos pela melhoria das condições de vida, de trabalho, a participação política, o fim da prostituição, o acesso à instrução e a igualdade de direitos entre homens e mulheres. Não é tanto esta evolução que importa aqui referir, mas antes o que no âmbito dos estudos de género se entende como a emancipação da mulher, não como ser social, mas como ser humano, dotado de uma individualidade e de uma alteridade que importa destacar, ou seja

“(...) o feminino é aqui pensado como um outro nome da “*différance*” ou da alteridade *absoluta* (...) rebelde à sua captura conceptual e identitária. Assim pensado “o feminino” é a condição para um outro repensar não só do próprio feminino, do ser-sexuado-do-sexo-feminino, como também da identidade do “eu”” (BERNARDO, 2010: 224-225).

A autoria masculina vem precisamente acentuar esta conceção de feminino como o corpo e a voz de um sujeito singular, que encerra em si uma história e um passado (des)caracterizadores da sua imagem, mas acima de tudo um feminino que está em estreita relação com o outro, com o seu par (em si ou fora de si), na qual as marcas sexuais são a característica menos diferenciadora. Falamos de um feminino que, mesmo sem voz, perpetua na sua conceção uma identidade, uma alma, tornando-se a sua própria

voz, a voz do homem, quer seja como autor, como narrador ou como personagem. Trata-se de um feminino enquanto imagem da mulher, mas também como visão do homem que, numa sociedade maioritariamente falocêntrica,

“(…) “o feminino” (...) se revela uma lei emancipadora tanto do feminino identitário e, apesar de tudo (...) falocêntrico, como do masculino: prévia e interditora de um *posicionamento* na “diferença sexual” pensada em termos de oposição binária, uma tal lei d’ “o feminino” está na origem da emancipação tanto da mulher como do homem. Porque, importa enfatizá-lo: um tal “feminino” não é apenas libertador e emancipador da mulher. É-o também do homem. (...)” (BERNARDO, 2010: 227),

pretendendo-se, deste modo, criar as condições necessárias ao discurso sobre um feminino, um feminino que se afigura como “um “humano *por vir*”. Um “humano” *finalmente* à altura do “humano”. Um “humano” que mereça, enfim, o nome de “humano”” (BERNARDO, 2010: 227).

O estudo incidirá, portanto, na imagem efetiva da mulher nas obras de António Lobo Antunes, e seus contributos para a visão do género feminino na atualidade, bem como as escolhas linguísticas a que o autor masculino recorreu para referir o mundo feminino. A escolha do corpus é simbólica, pois tem o intuito de mostrar como a atualidade trata/vê as questões do mundo feminino pela mão, a voz e o olhar do masculino, antevendo-se na escrita do seu par, a visão do outro, ainda que, de alguma forma, consubstanciada nas mentalidades e na sociedade vigentes. Feminino e escrita mesclam-se na ficção antuniana como referentes de um mundo e de uma visão marcadamente masculinos, e se não é menos importante o feminino para defini-los, também não o é a escrita sobre esse feminino, “pois o que é a “escrita” senão uma inabalável e infinita paixão pela *coisa mesma* (pelo “referente” (...)) – e não, de todo, a sua narração, representação ou conceptualização?” (BERNARDO, 2010: 218).

2. Enquadramento teórico: O conceito de género e a evolução da imagem da mulher na ficção portuguesa contemporânea

Esta investigação pretende explorar a imagem da mulher, ou melhor, o feminino em obras contemporâneas que, através da autoria masculina, se desdobra em conceções reais, através da ficção, sobre o espaço da mulher na sociedade patriarcal portuguesa. O romance, género textual privilegiado nesta investigação, passa assim a constituir-se como um espaço de discussão e reflexão sobre o feminino, pretendendo-se mostrar a relação do passado com o presente, do social com o humano e, acima de tudo, do feminino no texto. Tenciona-se, assim, descortinar a representação da mulher na literatura de ficção, quer pela mão e a voz do masculino, quer pela presença, ou melhor, como diz a autora Ana Paula Arnaut (ARNAUT, 2012) a *alma*, que dá corpo, voz e forma ao feminino no texto.

Se, por um lado, é certo que a mulher tem sido presença assídua no texto, é, por outro, nosso objetivo relacionar esta presença – no que respeita ao seu papel e à sua imagem -, com a sociedade e as mentalidades que vigoram num sistema instituído que inferioriza a mulher, mas que, pelo contrário, confere ao próprio género romanesco mudanças estéticas que o elevam.

Em António Lobo Antunes vamos encontrar um percurso do feminino que aos poucos se tenta desprender de uma imagem grotesca para tentar ganhar voz no seio de uma sociedade machista, que ainda que ao longo dos tempos tenha evoluído, certos aspetos mantêm-se imbuídos no preconceito e na hierarquia social, em que a mulher ainda ocupa uma posição inferior ao homem. Não são várias mulheres que são discutidas ou retratadas, trata-se do conceito de feminino – de mulher, que ainda hoje está muito longe de se afirmar política, social, económica e espiritualmente semelhante ao homem. A tradição antepassada deixa heranças no presente, sendo, no entanto, a imagem da mulher um elemento propulsor da transformação do romance e do enriquecimento textual, um tema ancestral que se perpetua na contemporaneidade, não se esgotando este tema, pois se há (r)evolução que se pretende contínua é esta – a questão do feminino, a mulher enquanto ser humana, social e culturalmente representante das mentalidades, da sociedade e da literatura de outrora e de hoje.

Os romances antunianos dão conta de um paradigma face à mulher, que configuram a personagem feminina como submissa e obediente, um conceito alimentado pelo machismo português, de origem remota, mas que ainda hoje, em pleno

século XXI, se manifesta. Esta concepção da mulher e do homem, como seres sociais distintos, tem repercussão no espaço privado (familiar) e no espaço público (social), em que alegadamente a mulher se assume inferior ao homem criando-se assim a noção de “diferença” que se compraz na desigualdade social e cultural entre homem e mulher.

Esta dicotomia homem-mulher está culturalmente instituída pela imagem que desde sempre foi construída pelo homem, estando instituído que a mulher é um ser fraco, muitas vezes preconizado pela própria imagem física da mulher, mais débil que o homem. Inconscientemente ou não, perpetua-se a ideia de que o lugar da mulher é no seio do lar, confinada às suas funções de criada, esposa e mãe, cabendo-lhe a tarefa imposta por uma outra criada, esposa e mãe de assim se manter e certificar-se de educar uma futura criada, esposa e mãe baseada nesta concepção da mulher. Este é o ideal feminino que convém ao homem, reconhecendo-se nas entrelinhas da ideologia machista a fraqueza masculina que se compraz no receio de se subverter o poder. Aqui se metaforiza ainda a ideia de que a mulher é apenas inferior porque assim as mentalidades o ditaram, mas é cultural e socialmente relevante afirmar que a evolução que a imagem da mulher tem sofrido se deve à sua sagacidade, ao desejo de eloquência, à astúcia de uma “raposa” que, ainda que “engaiolada”, tenta aos poucos se libertar das grades do homem.

Domesticar a mulher, tal como domesticar a raposa (um dos motivos simbólicos que caracteriza a representação da mulher na ficção antuniana e que discutiremos mais à frente) resulta numa eterna frustração, jamais se contentando com a clausura de um espaço claustrofóbico, que vai contra ao seu desejo de ser livre. Obrigar a mulher a resignar-se é objetivo conseguido, porém, fazê-la aceitar essa submissão é-lhe antinatural, restando-lhe então a única solução para se libertar, a morte, protagonizando, por isso, uma existência infeliz, desumana e desprezível.

Ao longo da produção antuniana dá-se conta de uma lenta consciencialização das desigualdades entre o homem e a mulher, antevendo-se uma necessidade de a mulher deixar de ser a mulher-bicho para passar a ser a mulher-ser humano, a voz feminina-silêncio que caracteriza a produção inicial antuniana começa a ser rouca, ainda que não seja audível, porém surgem alguns momentos em que o silêncio ousa-se quebrar. No entanto, e nos escombros do regime ditatorial, o papel da mulher está ainda sujeito às ideologias machistas, cabendo-lhe a transmissão destas aos filhos, e o cuidado com a casa e o marido. Tal como na sociedade real, na produção ficcional antuniana a movimentação da mulher só é desejável no espaço doméstico, e só neste a sua

participação é aceitável, delegando a construção do mundo (fora da esfera doméstica) para o homem, vivendo-se, assim, sob um mundo masculino e patriarcal, em que o homem – e, note-se, o homem “branco”- é o centro, reiterando-se aqui a inferiorização da mulher e o preconceito racial, linhas essenciais e intertextuais da ficção antuniana.

A representação do feminino na ficção antuniana consubstancia-se em personagens que denunciam a realidade social de um país que, devastado pela Ditadura e pela Guerra Colonial, condenam a mulher à dominação masculina, disferindo esta naquela os ímpetos de um comportamento desumano, desejando todas as mulheres-personagens ascender a “Maria Clara” de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. O feminino que irá compor esta investigação – uma mulher não nomeada (*Os Cus de Judas*), Julieta (*A Ordem Natural das Coisas*) e Isilda (*O Esplendor de Portugal*) - situa-se num nível de impotência que ainda não lhe permite ter a voz de Maria Clara, evadindo-se do poder masculino pela recusa do casamento e da maternidade. Não significa isto que a mulher consegue atuar como força libertadora, mas há pelo menos uma voz que tenta fazer-se ouvir e pôr em destaque certas problemáticas que denunciam o comportamento do homem, construindo uma imagem do masculino menos dominadora. Todas as mulheres antunianas lutam pelo lugar de “sujeito” no texto, metaforizando-se a luta por esse mesmo lugar na vida real, intensificando-se a par e passo esse processo de fragmentação do espaço e do sujeito no romance que, nesta análise que aqui propomos, ganha voz, corpo e alma com Isilda de *O Esplendor de Portugal*.

O romance é, assim, o espaço eleito para se fundamentar a construção da identidade feminina que na e pela linguagem se transforma (ou pelo menos é esse o objetivo) em ser social, mais humano. O espaço da escrita reivindica, deste modo, a emergência de um género feminino na urdidura romanesca, onde se constrói a subjetividade feminina que desafia a tradição literária, resultando em textos que não seguem os convencionalismos e que, em António Lobo Antunes, inauguram um género romanesco que vê na linguagem e na estrutura uma (des)articulação, uma (des)ordem, um (des)*continuum* discursivo, uma ideia diferente de escrita onde convergem desejos, pensamentos, conversas, monólogos que fazem do universo (caótico) antuniano uma reinvenção da linguagem romanesca, onde o feminino emerge como género propulsor desse outro género – o romance.

Nas páginas seguintes, pretende-se aferir de que modo o romance enceta diferentes conceções do mundo, de que forma a linguagem romanesca contribui para a

representação do feminino no texto e, em que sentido o feminino, por sua vez, traduz a imagem da sociedade patriarcal portuguesa. António Lobo Antunes foi escolhido pela sua perspicácia em transformar a memória num espaço da narrativa de um sujeito, pois se o feminino não surge como sujeito da ação, o recurso que este faz à memória é indubitavelmente um espaço onde, pelo menos ali, a mulher pode ser sujeito. Este recurso, muito frequente dos romances antunianos, tona-se o espaço de movimentação da mulher enquanto sujeito e desencadeia o processo de subjetivização da personagem feminina, conferindo uma carga simbólica ao texto ficcional. A importância das personagens femininas antunianas são indissociáveis do espaço ficcional, pois é neste que elas se constroem e que a imagem de si e do mundo ganha voz. António Lobo Antunes personifica na sua escrita o mundo real, ficcional e o mundo linguístico, subvertendo espaços, tempos, personagens e a própria escrita. A obra ficcional romanesca antuniana surge como uma introdução à escrita sobre mulheres, que trata a questão do feminino (género) como um sujeito que ainda não o é mas que (espera-se que) há de vir.

Nest sentido, temos como propósito encetar uma análise substancial das três obras, no que respeita às questões relacionadas com o género feminino e seu contributo na conceção de romance, destacando-se o estilo e a forma narrativas antunianas que se distanciam da norma, a sua linguagem prosaica, poética, grotesca, os aspetos simbólicos que compõem as obras e que se intersejam nas três obras (motivos ligados à terra, à natureza – os animais, as árvores, as flores, o mar), os temas sempre em consonância com uma linguagem que apela ao campo semântico da morte, da noite e do mórbido, as personagens femininas descritas numa aura sombria, a relação entre escrita e texto. Far-se-á, portanto, uma análise ao nível linguístico, formal, semântico e simbólico e não tanto do conteúdo, sempre em estreita conexão com o universo feminino.

Em suma, as mulheres na ficção antuniana são a base do romance, que se traduz na (des)construção do espaço ficcional e da (re)construção da personagem feminina dotada de uma alma e de uma voz que se pretende não só memória, mas também sujeito. Sujeito esse capaz de problematizar e questionar o mundo, de atuar, de ser sujeito das relações pessoais e sociais, subvertendo-se na escrita e, conseqüentemente, na literatura.

3. Justificativa da escolha do tema

O interesse pela temática relacionada com o universo feminino – seu papel, sua imagem e sua voz na ficção contemporânea portuguesa – surge no decurso da realização de um trabalho no âmbito do seminário Tipologias Textuais e Práticas de Escrita do Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa – Investigação e Ensino, lecionado pela professora Doutora Isabel Roboredo Seara. Com este trabalho iniciou-se uma investigação que aflorou a curiosidade relativa às questões do feminino no texto, temática tão complexa do panorama literário português, ou, melhor dizendo, um assunto que não se esgota em novas (con)textualizações. Por sentir que este é um caminho que ainda necessita de alguma análise, pesquisa, cremos que o trabalho que nos propomos encetar configura um passo importante nesta caminhada na investigação dos estudos literários e, em sentido estrito, um olhar mais atento sobre a (des)construção do feminino – da imagem da mulher - no romance.

É neste sentido que nasce o título *O discurso sobre o feminino na ficção romanesca antuniana: a emergência de um género*, privilegiando o universo ficcional de António Lobo Antunes, sendo simbólica a escolha da autoria masculina na reflexão, na escrita sobre a mulher. O feminino e o género fundem-se nesta dupla necessidade e interesse em aprofundar os estudos já existentes: por um lado, nos estudos linguístico-textuais, aferir os mecanismos aliados ao discurso (textual) de que um autor masculino se serve para pensar a mulher; por outro lado, nos estudos de género, descortinar características ligadas à escrita sobre o feminino que permitam enriquecer o conceito do género romance (ou, pelo menos, antever nessa escrita a emergência de uma nova conceção de escrita).

Deste modo, a imagem da mulher e a escrita sobre o género feminino na ficção portuguesa contemporânea serão os fios condutores de uma investigação que pretende aferir de que forma o feminino se tem assumido na conjuntura ficcional atual, bem como, num outro nível, avaliar o seu contributo para a (re)estruturação e (re)contextualização do género romance.

4. Objetivos

O presente estudo tem como objetivos explorar a imagem e a escrita sobre o feminino na ficção portuguesa contemporânea da autoria de António Lobo Antunes, pretendendo-se, desse modo, delimitar as suas relações com o texto e o seu contributo para a prática textual; e, ainda, questionar o papel da mulher na escrita contemporânea, antevendo-se (ou não) uma estreita ligação entre a escrita sobre feminino e a (re)construção dos conceitos pré-estabelecidos de género literário, ou, por outro lado, o desmoronamento dos estereótipos concebidos no que respeita às práticas e tipos de escrita.

Se é importante para a presente investigação, *grosso modo*, apontar mecanismos aliados ao discurso (textual) que tornam o feminino um traço revelador da essência do texto e do discurso e descortinar características ligadas à escrita sobre o feminino que permitam originar novas atualizações da conceção do romance; não é menos pertinente para a consagração do objetivo final desta investigação determo-nos sobre outros pontos mais específicos, que em muito contribuirão para o sucesso do que aqui se propõe:

- verificar de que modo um escritor masculino, através de vozes maioritariamente masculinas, fala sobre a mulher;
- averiguar qual a imagem efetiva do feminino nas obras do autor português contemporâneo António Lobo Antunes, e, conseqüentemente, seus contributos para a visão do feminino na atualidade;
- explorar as escolhas linguísticodiscursivas a que o autor masculino recorre para referir o mundo feminino;
- decifrar o contributo da escrita sobre o feminino na conceção do conceito do género romanesco;
- descortinar a relação, através da escrita, entre a evolução dos tempos e a imagem que se tem vindo a construir da mulher no texto e, conseqüentemente, fora deste;
- desvendar a importância e a função das personagens femininas antunianas, constituindo este a essência desta investigação, pois este universo feminino antuniano parece representar este “feminino” de que falamos: uma só voz coletiva – a da denúncia de uma condição, de um estereótipo da mulher como ser social inferior, dependente e submissa ao homem, impotente face à sua condição natural de mulher que, à partida, já nasce condenada à solidão, ao sofrimento e ao desprezo.

Este plano de estudos enceta em si uma pesquisa sólida, baseada num autor que marcou (e que marca) o panorama cultural do país e, de alguma forma, reconstruiu em ironias e confissões o passado português pretendendo hoje, num presente já não tanto (mas não absolutamente) mergulhado em crenças e ideologias machistas, questionar a imagem da mulher na sociedade e, com isto, fazer emergir uma nova conceção de escrita.

5. Discussão em torno do conceito de “gênero”:

Da expectativa à motivação ou até mesmo à curiosidade, o texto existe porque é necessário à nossa existência, porque substitui o silêncio e gera diálogo, quer seja interior ou exterior. Se se entender que texto é “qualquer produto verbal, quer escrito, quer oral” (SILVA, 2008: 88), então não há dúvidas que comunicar é uma característica inerente aos textos, pois eles têm o poder e a capacidade de transmitir algo que alguém (individual ou coletivamente) não conseguiu verbalmente ou que alguém, pura e simplesmente, achou pertinente registrar para a posterioridade. As formas de discursar “textualmente” são inúmeras, em uso ou desuso, seria certamente difícil catalogá-las aqui, nem tão pouco é esse o intuito. Compreender a função de um gênero de texto, quando aplicado a determinada característica, de como é exemplo o discurso sobre o feminino, é o que se propõe, no sentido de antever alguma ligação desta característica com o texto e o seu gênero, e o contributo da mesma para a (re)formulação do conceito de um determinado gênero de texto, nomeadamente o romance.

A prática de escrita flui consoante as intenções e os objetivos de quem escreve, o texto surge pela necessidade de transportar para a mente de quem lê uma forma de estar, de pensar, de sentir que poderá, ou não, alterar a visão do mundo do leitor. Ora, é o propósito, a intenção (aliados a outros aspetos formais e internos ao texto) que determinará em que domínio e em que estado de arte o texto surgirá. E porque “os gêneros do discurso são modelos, tipos de construção textual com pendor normativo” (SILVA, 2008: 91), o que leva a que a produção textual seja feita de forma ponderada, já que escrever implica sempre que alguém se debruce sobre determinado assunto, com determinado intuito e destinado a alguém ou algo, importa referir que a sua repercussão e/ou as expectativas que criam no leitor e na sociedade contribuem em muito para a determinação do seu valor (seja ele literário, político, social, humano ou ideológico).

A passagem deste último século foi palco de diversas transformações, os limites impostos eram questionados e as verdades reformuladas, assim como a noção de mulher enquanto sujeito social vê as suas bases reestruturarem-se, passando assim, em diversos campos, a construir-se uma nova identidade do sujeito feminino contemporâneo. A mulher conhece a sua identidade e constrói-a baseando-se nas heranças do passado e nas suas repercussões no presente, já que o

“sujeito não representa apenas um momento particular, antes é constituído por uma série de eventos discursivos que acontecem na vida de uma pessoa. Resulta de percurso histórico único e singular de cada sujeito, sendo construído com emoções, com perdas e ganhos, com crenças, com juízos e valores, que são agregados ao longo de sua história de vida. Mas, o sujeito não é apenas um espectador de sua vida, ele recebe influências (...)” (VIEIRA, 2005: 211).

E é o texto, a literatura, e sua heterogeneidade, o espaço privilegiado para que esta negociação entre o indivíduo e a sua identidade ocorra, uma vez que o texto

“é a presença e trabalha através das contradições. Identidade, relações sociais e conhecimento estão textualmente enlaçados. O mundo, os sujeitos sociais, as relações sujeito-sujeito e as relações mundo-sujeito são todos construídos nos textos em modos contraditórios. (...) Textos são lugares para a luta social” (VIEIRA, 2005: 212).

Assim, chegamos ao objetivo a que esta investigação se propõe, na esperança de encontrar na relação (género de) texto – feminino (identidade) laços de interdependência e cumplicidade, de modo a extrair dessa relação a ideia de que o feminino é assumido como uma identidade própria, nova,

“construída textualmente pela combinação de práticas discursivas, associadas às identidades existentes, cujos limites entre vozes são redesenhados, sendo acrescidas outras vozes ao discurso (...), como sendo, simultaneamente, uma desarticulação e uma rearticulação das práticas discursivas, considerando essa mudança como o uso criativo das práticas existentes em novas combinações discursivas” (VIEIRA, 2005: 212).

Pela mão audaz e a voz eloquente de um escritor masculino, se consubstancia a noção de que através do texto – neste caso, o romance - se proliferam ideias e ideais, modos de ser e de estar, (novas) realidades e perspectivas de vida, do futuro que tornam tênue a linha que separa a realidade agonizante da ficção romanesca antuniana e da conceção, não menos agonizante, da mulher enquanto feminino que se serve do texto

para dar voz, corpo e alma à sua condição. Nesta linha de sentido, texto e feminino, enquanto gêneros, intertextualizam, comunicam, e, por isso, reinventam-se, antevendo-se na escrita revolucionária sobre o feminino a ideia de que “o gênero nem é recebido previamente, nem é estático, mas construído ativamente, (...) uma performance continuamente em construção, em um processo cujo dinamismo presente lhe assegura a permanente mudança e incompletude” (VIEIRA, 2005: 212).

Romance e feminino articulam-se, na ficção antuniana, numa relação dependente, para que as necessidades de cada mutuamente se cumpram: o gênero romance conhece, através do feminino, uma subversão que confere ao texto um novo sentido estético, uma forma desconcertante de olhar e pensar o feminino.

5.1. O romance – contextualização do conceito:

5.1.1. Enquanto gênero literário

O romance, forma literária pertencente ao gênero narrativo, é relativamente moderno, porém assistiu a uma forte evolução no âmbito histórico e, também, estrutural, sendo hoje considerado uma das mais preciosas criações artísticas das literaturas modernas europeias. Segundo o autor Aguiar e Silva, a própria palavra “romance” designava a língua românica, nascida do Latim vulgar e não do clássico, passando, posteriormente, a designar um estilo literário dotado de profundo sentimentalismo, conhecendo também formas distintas ao longo dos tempos (inicialmente o romance era narrado em verso e, mais tarde, em prosa).

Os romances não seguem uma linha específica de ideias ou normas que o definem, pelo que as suas subcategorias são extensas, podendo-se encontrar romances de costumes, de cavalaria, de folhetim, de terror, romance psicológico, regionalista, familiar, histórico, policial, pastoril, bíblico, poético, simbólico, entre outros, que não o distinguem a sua forma ou a sua linguagem, mas antes a importância que é dada a uma determinada personagem, a um espaço, a uma ação, a um tempo. Até ao século XVII o romance era, sobretudo, direcionado para o público feminino, servindo-lhe de entretenimento, contudo, assiste a uma proliferação sensacional a partir daí com o romance barroco, onde aventuras inverossímeis e exuberantes delicias o público da

época. A imaginação transcende o vulgar e o sobrehumano, o sobrenatural conquista a atenção dos apreciadores de aventuras sentimentais, considerando-se o romance um género alienante, distante da realidade, repleto de devaneios excessivos, incomuns, que potenciavam o imaginário, mas que não coincidiam com a vida quotidiana e factual.

Com o aparecimento do Romantismo, no século XVIII, o carácter fabuloso que até então caracterizava os romances do século XVII, cai em desuso em detrimento da verossimilhança, e o público leitor aumenta consideravelmente. A produção romanesca conta com novos tipos de romance, como o de terror e o de folhetim, que cativam o interesse do público e abandonam o extravagante, passando a epressar aspetos do homem e do mundo. A consciência de que o indivíduo, por si só alienado, necessitava de contactar com o mundo real, plausível, leva a uma profusão de romances no século XIX, onde o romance assimila diversos géneros literários e consubstancia nas suas páginas, em simultâneo, a realidade quotidiana e a beleza poética da linguagem. Torna-se assim possível, conciliar temas e aspetos comuns com instrumentos e técnicas linguísticas que enriquecem e sofisticam o texto, abandonando-se o fantástico deturpante da realidade social, histórica e humana.

Atentando no pensamento de Bakhtin sobre romance, o seu estudo torna-se pertinente, pois, à luz de outros géneros, que já assumiram as suas formas rígidas, o romance “é o único género por se construir, e ainda inacabado. (...) A ossatura do romance enquanto género ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 1998: 397). O autor considera que esta característica do género romance o afasta dos restantes géneros, não só por ser um género relativamente recente, mas também pela sua formação estar subordinada à História mundial, assemelhando-se a ela pelo seu carácter evolutivo e pela capacidade de se renovar. Na literatura, o romance esteve sempre “à margem” dos outros géneros, não por ser considerado inferior, antes pelo contrário, por não interagir com os restantes géneros como unidade harmoniosa e totalizadora da conceção (canónica) de género, recusando-se integrar naquilo que Bakhtin considerou a “harmonia de géneros”, isto é, a literatura como um todo e a composição harmoniosa de todos os géneros nesse todo. Ora, o género romance, como género proliferado pela História, que se tece de acordo com aspetos ideológicos, culturais, hiostóricos, políticos e sociais, põe em causa essa hierarquia, questionando tudo aquilo que é tido como certo e imutável, e tudo o que numa sociedade obedece, também, a hierarquias e conceções totalizadoras. O romance moderno é um prolongamento desta teoria do romance, já que desconstrói o que

histórica e socialmente é tido por conivente, por adquirido, através de uma estrutura que tanto pode ser tradicional como, admitir, nessa convencionalidade, uma profusão de formas inovadoras e híbridas, impulsionadas pela linguagem, pelas temáticas e, claro, pelo próprio autor e o contexto em que se insere ou, por outro lado, o contexto ideológico em que tece a sua escrita. O romance nega, portanto, esta coexistência harmoniosa dos géneros, ele próprio

“parodia os outros géneros (justamente como géneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns géneros, e integra outros à sua construção particular, interpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1998: 399).

Assim sendo, o romance vai-se instalando como género predominante da literatura, recusando a sua teorização dogmática e não se adaptando aos outros géneros, decorrendo da sua supremacia o reverso – a apropriação de outros géneros ao seu estilo, a si próprio, fenómeno que Bakhtin designou “romancização”, na medida em que

“Eles [os géneros] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanesco” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente (...) o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (BAKHTIN, 1998: 400).

É em torno desta problemática que a conceção de romance se vai tecendo à luz da modernidade, jazendo nela a ideia de que o romance se constrói num tempo que não é o dele e que, por outro lado, na construção do tempo que é o seu dá lugar a um outro tempo que não é dele, pois se é um género em constante evolução, ele “reflecte mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente, mais rapidamente a evolução da própria realidade” (BAKHTIN, 1998: 400). Neste sentido, o romance apropria-se da literatura para expressar a sua evolução, a sua essência traduz-se na

evolução da História e do mundo, por isso se assemelha a eles e, tal como eles, é um produto inacabado, considerando-se o romance um “género em devir”.

O pensamento de Bakhtin sobre romance constitui-se à luz da dialogia interna do discurso romanesco, não sendo o romance produto de um monólogo, mas antes de um diálogo entre diversas entidades. Assim, o género romance, na sua perspectiva dialógica, não se define pela sua forma, mas antes pelo seu conteúdo, sendo este o centro da atividade estética e objeto primordial de análise, em que essa relação dialógica do romance é, simplesmente, a relação do homem (um “eu” prosador) com o mundo (“organizado de maneiras diferentes e limitado de vários modos no espaço e no tempo” (BAKHTIN, 1998: 417)). E esta relação não é sempre a mesma, pois se o texto é o resultado das nossas convicções e nele operam aspetos sociais, históricos, culturais e ideológicos, o seu conceito não podia ser estático nem essa relação dialógica poder-se-ia basear sempre no mesmo conhecimento, já que os seus intervenientes – o homem e o mundo – evoluem e (trans)formam-se ao longo dos tempos.

Se por um lado o conteúdo, ou melhor, a relação dialógica que se estabelece entre o homem e o mundo, define o romance, não é menos verdade que a forma tem vindo a contribuir para alargar o conceito de romance, sobretudo no que respeita à atualidade, pois como atributo do conteúdo, a ele está intrinsecamente ligado e dele se serve para as suas atualizações. A forma que o romance assume é, por assim dizer, a assinatura de seu criador e que, num mesmo tempo, ou ao longo desse, pode assumir diversas expressões, pois se falamos em relação homem-mundo para o conteúdo, a forma é o resultado da relação do conhecimento com o texto, ou seja, a forma é a relação do conteúdo com o ato de seu criador, pelo que o objeto estético, neste caso o romance, “não é uma coisa; é um conteúdo dotado de forma” (MACHADO, 1990: 136), em que o seu criador é sempre um sujeito ativo:

“O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas

mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas” (BAKHTIN, 1998: 417).

O conceito de romance não pode, desta forma, dissociar-se da própria cultura humana, o que o torna mais dinâmico e passível de sofrer evoluções, para além de que representa uma das modalidades comunicativas do processo da interação dialógica, ou melhor, um género do discurso literário. O romance era, na conceção bakhtiniana, a modalidade do discurso com a particularidade de tratar o “tempo” de forma única e sublime, em que planos se entrecruzam sem, no entanto, perderem o seu traço real. O tratamento do tempo surge, assim, segundo Bakhtin, no romance sob a forma de diálogos emoldurados pela narração, que nos transmitem a perspetiva do tempo passado, em que

“Este passado é dado sem distanciamento, ao nível da atualidade, em verdade, não em camadas baixas, mas em seu plano elevado – ao nível da sua problemática avançada. Notamos como que (...) um reflexo ligeiro e tímido do movimento do presente que parte do passado para o futuro” (BAKHTIN, 1998: 419),

permitindo coexistir na modernidade aspetos da antiguidade, sem pôr em causa a dinâmica desse tempo remoto

“A representação do passado no romance não implica absolutamente a modernização deste passado (...). Pelo contrário, a representação autenticamente objetiva do passado enquanto tal só se torna possível no romance. A atualidade, com a sua experiência nova, persiste na sua mesma forma de visão, na profundidade, na agudeza, na amplitude e na vivacidade dessa visão; mas ela não deve penetrar em absoluto no próprio conteúdo da representação como uma força que moderniza e que altera a singularidade do passado. Pois toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado” (BAKHTIN, 1998: 419).

A ficção contemporânea revela na sua essência esta mestria de suportar numa forma contemporânea, aspetos ideológicos que trespassam as barreiras temporais e que se extravasam no tempo. Quer isto dizer que o romance estabelece, antes de mais, um diálogo entre o homem e o mundo que acontece num ou sobre um tempo que transpõe todas as noções de temporalidade, um tempo que anterior a nós passa a ser nosso, um tempo que uma vez nosso passará a ser de outrém... um tempo que desencadeia um outro que a ele não pertence. É neste sentido que o romance reitera o seu traço “inacabado”, pois na dinâmica do tratamento do tempo, surge-nos um presente que é, também ele, uma categoria inacabada, contínua, e que se quer em constante evolução, projetando-se o presente, assim, para um futuro, em que a palavra não determina o concreto nem o absoluto, há como que uma busca incessante pela palavra, pois não há nenhuma que seja primordial, no entanto, nenhuma que dite a cessação deste ciclo “por acabar”. Assim, o autor reinventa-se e reinventa o mundo, constrói e desconstrói o presente, o objeto não é nunca um produto acabado, é antes uma metáfora do que há de vir, pelo que, no que respeita à forma, todo o romance assume a sua própria expressão, baseada na relação do eu com o mundo, que se renova semanticamente (ou seja, o seu sentido e o seu significado) à medida que

“esse contexto [inacabado] se desenvolve posteriormente. (...) Com isto, cria-se uma zona de estruturação de representações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro” (BAKHTIN, 1998: 420).

O romance subverte o cânone, liberta-se de estruturas rígidas e preestabelecidas para se tornar num género em constante aperfeiçoamento, um género que, pressupondo a sua estrutura composicional inacabada, permite assimilar novas estruturas, novas formas, novos estilos, e abrir-se a novas tendências. Poder-se-ia dizer que o género romanescos não se esgota na sua composição, que a sua poeticidade é o traço de quem escreve, e que, enquanto o ser humano for único na sua individualidade, também o é o romance, na sua forma e no seu estilo, admitindo diversas combinações. O romance surge, assim, em comunhão com a poeticidade do discurso, deslocando-se de um eu lírico para um sujeito prosador, que mesmo na sua individualidade é polifónico, é múltiplo e está em constante diálogo consigo, com o Outro, com os acontecimentos, com o mundo. O

romance, sendo também um gênero do discurso literário, está em constante dialogia, seja ela intralinguística, seja ela extralinguística; uma dialogia que admite diversas linguagens que comunicam entre si e fora de si.

O romance existe por si enquanto veículo de ideologias, crenças, conhecimento, cultura, e é através da linguagem que o romancista dá voz à sua consciência, é pelo texto que uma voz se exprime, carregando cada palavra uma intenção e evocando vários contextos e imagens que a tornam única e esclarecedora. A linguagem é condicionada pela vivência real ou fictícia do autor, e encerra em si a capacidade de se subverter, de povoar o texto e o seu enredo de uma intencionalidade incomum, mesmo que as suas temáticas não sejam novas. Não é possível, portanto, encontrar uma definição “clara e rígida” de romance, sob pena de se cair em generalizações, uma vez que este é um fenómeno que, tal como a língua, não é estático e admite diversas formas. Pelo seu pluralismo, pelo seu hibridismo, por ser multiforme e por coexistir com outros gêneros, torna, por um lado, esta convivência possível, pois dela se serve para se transcender, para caber dentro do seu próprio conceito de gênero *pluri*; porém, por outro lado, essa convivência, essa coexistência de gêneros no romance dá-se em desarmonia, já que

“O romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro” (BAKHTIN, 1998: 420).

Deste modo se descobre a função do gênero romance, um gênero que deita por terra convencionalismos, que corrói o que é tido como estagnado, um gênero que domina pela sua arbitrariedade, o seu dinamismo, recusando tudo o que não tem forma e tudo o que não evolui. Não se trata de um jogo de dominações, em que os outros gêneros subjugados se inferiorizam e o romance se impõe como o gênero “por excelência”, trata-se antes daquilo a que Bakhtin chamou de fenómeno da romancização:

“a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua

própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, em estabilizações de formas obsoletas” (BAKHTIN, 1998:427).

Por ser o romance o que melhor representa a evolução histórico-social e do homem, isto é, de toda a humanidade, surge, neste sentido, um aspeto essencial da teia romanesca – o tema da inadequação do eu ao mundo, ao seu destino; são diversos os temas de que se ocupa o romance, porém, é frequente encontrarmos nos romances modernos esta fragmentação do eu e a sua desadequação no mundo (sócio-histórico) em que se insere, realçando a sua subjetividade, em que o indivíduo é visto por si próprio e pelo Outro e

“finalmente, o homem adquire no romance uma iniciativa ideológica e lingüística que modifica a sua figura (um tipo novo e superior de individualização do personagem). (...) O personagem do romance, como regra, é um ideólogo em maior ou menos grau” (BAKHTIN, 1998: 426).

A discussão em torno dos géneros não se restringe apenas à problematização bakhtiniana, e seria relativizar esta questão não admitir que são diversas as concepções que surgem, ainda que, também, não as devemos conceber como concepções “ocas” e desvinculadas, pois em muitos pontos se suplementam ao invés de se excluírem. Independentemente do carácter dúbio ou contraditório sentido em algumas especulações bakhtinianas, a sua conceitualização é consistente e potencia a evolução do pensamento, não sendo possível dissociar de qualquer estudo sobre género o vínculo que Bakhtin estabelece entre o discurso e o enunciado, tão necessário para o estudo de qualquer romance, como importa aqui. Assim, apela-se à necessidade de colocar o discurso (neste caso, o discurso do género romance) no próprio contexto enunciativo da comunicação, não reduzindo-o a uma mera unidade de estruturas linguísticas, pois como já foi referido anteriormente, o romance é o espaço dessa dialógica entre conteúdo e forma, entre sujeitos discursivos, entre o homem e o mundo, entre o conhecimento e o texto. Daí a necessidade de delegarmos importância às teorias bakhtinianas, já que

“(…) para apresentar a noção de géneros do discurso na perspectiva do Círculo de Bakhtin é necessário apreender o seu lugar e papel no conjunto das suas formulações, ou seja, compreender a noção de géneros a partir de fundamentos nucleares, como a concepção sócio-histórica e ideológica da linguagem, o carácter sócio-histórico,

ideológico e semiótico da consciência e a realidade dialógica da linguagem e da consciência; portanto, não dissociá-la das noções de interação verbal, comunicação discursiva, língua, discurso, texto, enunciado e atividade humana, pois somente na relação com esses conceitos pode-se apreender, sem reduzir, a noção de gêneros.” (RODRIGUES, 2005, p. 154).

E, acrescenta-se, a noção de “romance”.

Não se podendo remeter a questão para a dicotomia realidade-ficção, considera-se que a composição ficcional parte e repercute-se na realidade, na medida em que as relações entre os indivíduos são, socialmente, materializadas. Desta forma, torna-se pertinente estudar o romance, pois este permite descortinar em que medida o texto é o reflexo da visão que o homem tem do mundo à sua volta, da sociedade, da História, das mentalidades, do ser humano. A tensão entre veracidade e ficcionalidade camufla-se, assim, com a necessidade inequívoca de o romance ter as suas raízes no tempo histórico e em contextos socioculturais reais, pelo que disso sempre emerge a descoberta e a interpretação da realidade. No entanto, a plausibilidade fictícia é também necessária, para que o leitor possa ser transportado para um mundo novo, imaginário, ainda que garantindo a verossimilhança para que não se perca o sentimento de verdade, de pertença ao texto. Uma das grandes preocupações no que concerne ao estudo de gêneros é precisamente a tentativa de se compreender a relação entre a realidade e o universo ficcional. Diversos autores se debruçam sobre esta questão, nomeadamente Lukács (*A teoria do romance* - 1915) e, também, o já mencionado Bakhtin (“Epos e romance”¹), defendendo o primeiro que o romance é um produto realista de uma sociedade burguesa e expressão da divisão entre o mundo e o indivíduo; e o segundo que romance é uma forma inacabada da expressão do homem, pois tal como o ser humano, o romance está em constante evolução.

O romance é um produto em construção, pelo que não há uma teorização de género que não seja relativizadora, há antes elementos estruturadores do género que ajudam a

¹ BAKHTIN, Mikhail, Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance, In *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Trad. BERNADINI, Aurora F. et al, São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

compreendê-lo, nomeadamente a dimensão linguísticoestilística, a representação do tempo e a estruturação do elemento da realidade presente. É neste sentido que, nas teorias bakhtinianas, se estabelece frequentemente relações comparativas e contrastivas entre romance e epopeia.

A questão da realidade serve de mote a inúmeros estudos, baseando-se em fundamentações que remontam ao realismo formal que categorizam o romance como produto da experiência humana. Dessarte, o romance, ao contrário de outros géneros, é visto como o reflexo mais fiel da experiência individual, contextualizado num determinado tempo e espaço, ou seja. Vida e arte constituem os ingredientes da produção romanesca, assemelhando-se estas teorias de outrora ao que encontramos no romance moderno, onde cada vez mais se assiste à cisão entre o homem e o mundo, onde a narrativa representa essa realidade profunda da existência e da experiência humanas servindo-se de personagens que, muitas vezes fictícias, surgem no seu estado “humano”. É pertinente referir que o romance não é concebido pelos diversos autores (Lukács, Bakhtin, Fehér, Goldmann, etc) sem que haja a presença do fator “humano”, pois que o romance não é um conjunto de (arte)factos que resultam do imaginário fantástico e mirabolante, mas antes o produto de toda uma vivência histórica, política, ideológica e social que se centra no indivíduo (eu) e no mundo (externo) e, sobretudo, na relação dialógica que se estabelece entre ambos.

No romance moderno denota-se a estrutura de composição romanesca que desde os autores supramencionados se tem manifestado – o núcleo do enredo, os conflitos centram-se no seio da família e não num ideal coletivo comunitário, pois o indivíduo passa a refugiar-se da sociedade em que se insere, denunciando-a. É na sociedade que o homem se emancipa, mas é nela que todos os laços do indivíduo com a vida – a política, o amor, a família - se rompem. O sujeito nasce numa sociedade por si só empregnada de valores que anulam o indivíduo e que, ao mesmo tempo, o exaltam; numa sociedade de hábitos, costumes enraizados numa conceção de herói machista, egoísta, mas ao mesmo tempo anónimo. Um indivíduo que se refugia nos laços familiares, no entanto que ironicamente deles se liberta, os rejeita e a eles imputa a culpa de sua própria existência medíocre. Vamos, nesta linha de raciocínio, encontrar um romance moderno, que assenta nos valores da sociedade, valores esses que não representam nenhuma hierarquia, que tal como a conceção de género, não são estáveis nem fixos, pelo que está, automaticamente, exposto a mudanças integrais e inovadores, no que respeita a conteúdo e forma, o romancista assina o seu próprio estilo, representa

a sua própria visão do eu e do mundo, todo o romance pode ser considerado sublime, sem corresponder a um sistema de regras instituído, sem ser igual ao outro.

No romance, a personagem, o indivíduo é cercado de valores sociológicos, sendo esses mesmo o que a move, tecendo as suas questões existenciais, os seus dilemas e as suas vivências num tempo muito específico deste género – um tempo não linear, mesclado de imprevistos. O romance surge, assim, num meio onde as personagens atuam e refletem, privilegiando o meio social, em que o narrador, ou o poeta prosador, oferece uma visão geral do todo, em prol de uma personagem, um acontecimento, um tempo, quer seja por intermédio de uma escolha linguística, uma descrição, um ponto de vista, um comentário, um pensamento, uma fala, uma memória. Mesmo que o tempo histórico seja familiar e enquadrado nas nossas heranças, o tempo no romance caracteriza-se pela tensão da ação, sendo diversos os estágios temporais no romance – o tempo físico, o tempo histórica, o da memória, o da imaginação e, até mesmo, o tempo que dá lugar a outro que não é o seu. Ainda que sejam consistentes os factos que encontramos nos romances todos eles comportam uma dimensão temporal que se refugia no futuro. As obras ficcionais que analisaremos mais adiante, bem como grande parte da ficção contemporânea, transcendem as barreiras temporais, que através de um tempo historicamente familiar, num espaço social moderno, que deixa de ser restrito, chegando mesmo a ser obsoleto, são a voz eloquente de um futuro que se quer renovado ou que, por outro lado, permanecerá idêntico – sem valores fixos, preno da sua individualidade. A função do romance passa a ser, então, a de libertação do indivíduo da sua condição, da sua inadequação ao mundo no seio de uma sociedade que o deturpou, alienou.

Alvos de censura, caídos no esquecimento, considerados uma ofensa à dignidade humana, relevados a manancial literário e cultural, catapultas para o reconhecimento de sujeitos ávidos de luta, espaço de ideologias e de crenças, documentos da nossa história e da nossa sociedade, qualquer romance passa a fazer parte do nosso acervo comum, onde apoiamos a nossa memória e exercitamos o nosso imaginário, onde nos permitimos ser nós próprios e não sermos, qualquer romance é um espaço onde questões cruciais são postas em causa ou são reveladas, porém, submissas à configuração estética, à linguagem que o torna sofisticado, belo, deleitante. Um género tão inquieto como inquietos são os sujeitos, um género tão inacabado como o é o ser humano, o que o torna um desafio permanente, onde a subjetividade é o protagonista de qualquer enredo, e a escrita solitária o mote de um eu fragmentado, em busca incessante

de construir o sentido perdido de um mundo, de desfraturar a realidade e a sociedade. É nesta linha de raciocínio – um eu fraturado numa sociedade também ela fraturada - que surge, ou que se molda, o romance moderno, que consiste na redimensão da dignidade humana por meio da multiplicação da voz narrativa, na interiorização e na exteriorização dos conflitos humanos, na tentativa – escusada – de reconciliar a matéria e o espírito, a vida e a essência.

O romancista vê-se assim a adotar novas formas, novos estilos, novas técnicas que reinventam o conceito de género, ou melhor, que o tornam mais instável, mais dinâmico, mais inquieto, permitindo um olhar mais realista da vida, da sociedade, da humanidade, sem, no entanto, se desvincular de tempos passados, de ideologias herdadas, de valores eternos, protagonizando uma nova postura face ao texto, à linguagem, à forma de escrita. Encontrar uma definição de género concisa e tida por todos como una e universal é improvável, senão impossível, dado que o conceito de género romance não admite padrões e, tampouco, é convencional. Pensar que qualquer uma destas conceções basta ao conceito de género é remetê-lo ao processo de canonização que, como já foi mencionado previamente, o conceito de romance recusa. Convencionada está a ideia, essa sim unânime, de que o romance nasce em tempos diferentes, sob condições históricas, sociais e culturais diferentes, na medida em que se torna necessário consubstanciar em texto as necessidades humanas e a evolução do ser humano.

Porém, e porque todo e qualquer género se rege por bases e parâmetros que sobrevivem no tempo e no espaço, também o romance possui características que, em consonância, permitem determinar um romance como tal ou, pelo menos, descartá-lo da conceção de outros géneros, nomeadamente a forma, que assenta no pressuposto de uma narrativa longa; a ficcionalidade, e a função - a função social, a tematização de problemas atuais e a questão dos valores (como corrobora Bakhtin). Estes três pressupostos inerentes ao romance – forma, ficcionalidade e função -, não definem de todo a conceção do romance, no entanto, na “inquietude” que a caracteriza confere-lhe alguma estabilidade.

5.1.1.2 Enquanto género literário na ficção antuniana

Com António Lobo Antunes brota uma nova conceção de romance, como forma de expressão de uma modernidade problemática. As noções de desencantamento do

mundo e de fragmentação da totalidade perpassam toda a ficção antuniana numa tonalidade desconcertante, em que o próprio leitor não é poupado às imagens de terror e de horror, nem tão pouco indiferente a uma linguagem grotesca e brutal que traduz uma realidade decepada pelo próprio Homem. Esse desencantamento do mundo é evocado pela racionalização do leitor perante o texto, em que mentalidades, a sociedade e a própria existência humana são revistas e se equaciona o quão “esplendorosa” é a nossa História e a nossa Cultura (*Os Cus de Judas* e *O Esplendor de Portugal*) e a nossa Humanidade (*A Ordem Natural das Coisas*).

Nesta nova ficcionalidade, nesta nova forma de escrita, de romance e, portanto, de texto, o indivíduo consciencializa-se da precaridade da sua própria existência, do quão ténue é a linha que separa a sanidade mental da demência, misturando-se tempos – o passado e o presente, diluindo-se os limites da humanidade e desenterrando-se os escombros de uma dor e de um sofrimentos permanentes, em que

“a ampliação dos ideais, “a produtividade do espírito”, foi cada vez mais, quebrando a totalidade, a harmonia entre o interior (sujeito) e o exterior (mundo). Até ao ponto em que o indivíduo não consegue mais transformar em ação aquilo que é objeto de sua reflexão, o mundo se torna inadequado e estranho” (MARTINS, 2008: 268).

A ficção antuniana não é apenas uma nova forma de romance pela sua linguagem e pela irreverência da escrita, mas antes por ser uma verdadeira epopeia da *alma*, a alma de uma individualidade solitária, angustiada, devastada. A virilidade do romance é a sua voz que, polifónica e polissémica, se torna “a ponta do fio condutor que caracteriza a modernidade: a solidão da subjetividade consciente no indivíduo” (MARTINS, 2008: 267). António Lobo Antunes não escreve sobre temas novos, os tempos e os locais que lhe servem de cenário já foram utilizados por outros, mas a forma, o estilo e a linguagem de que se serve para exprimir as suas intenções tornam “o campo de representação da voz (do autor ou do personagem) muito mais amplo do que seu discurso direto” (MACHADO, 1990: 138). Não se trata de uma voz que se dirige a um locutor com determinada intenção, trata-se de uma voz que é plural, e que carregada de intenção, se faz ouvir pela sua representatividade e importância na história e na sociedade atuais, uma voz que se serve do romance para representar o mundo. A linguagem que o autor utiliza é, e daqui advém a sua extrema relevância na prática

textual, o meio através da qual o conhecimento do mundo é apresentado, sendo ela própria – a linguagem – alvo de representação.

Esta conceção do romance enquanto prosa poética, proposta por Bakhtin, integra a dimensão ficcional romanesca antuniana, já que o autor contemporâneo serve-se de uma linguagem que, apesar de grotesca, tem a sua poeticidade, pois estabelece uma constante dialogia com o homem e o mundo. Nas suas obras são representados temas, tempos e espaços intemporais, mas que, através de uma linguagem *sui generis*, vai estabelecer um diálogo constante com outros textos, outras formas de ser, outras formas de pensar o mundo e de pensar o Outro, reformulando-se, aqui o que Bakhtin considerou a dialética da representação e a dimensão ideológica da linguagem no romance (o sujeito enunciador como um ideólogo que representa, através da palavra, um ponto de vista particular sobre o mundo).

A importância destas reflexões no âmbito do romance deve-se à convergência de distintas linguagens num mesmo texto, de como são exemplo aqueles que nos propomos analisar, mais à frente, da autoria de António Lobo Antunes, que se destaca não só pelo seu estilo, mas também pela forma como recorre à linguagem para operar diferentes estágios do texto e do discurso – seja quando apela a factos reais/fictícios do tempo presente e/ou passado, seja quando recorre à memória ou ao pensamento. As manifestações da linguagem são um manancial da composição do romance, pela sua incidência cultural, e a sua composição mais sofisticada, mais complexa e evoluída. O romance é um género que não dispõe do cânone e surge alheado daquilo que se entendeu como “harmonia dos géneros”, não só pelo seu surgimento tardio mas por, precisamente, se distanciar da convenção e, sobretudo, de a recusar.

Características como parodiar outros géneros literários, o plurilinguismo e o fenómeno da romancização próprios do romance, corroboram a ideia de que é o espaço onde qualquer género pode ser absorvido, servindo como um todo, mas que só se coaduna à realidade tendo por veículo o romance em si. É muito frequente encontrarmos nos romances antunianos exemplos destas características do romance, sobretudo no que respeita à apropriação de outros géneros, de como são exemplo as memórias. Esta contaminação entre esferas – realidade e ficção – disfarça subtilmente as questões em torno da composição ficcional, nomeadamente no que respeita à sua componente real.

É, no entanto, na prosa romanesca que a forma vai desempenhar um papel preponderante na conceção de romance contemporâneo, sendo, inclusive, o autor António Lobo Antunes, um representante exímio da inovação estético-literária

romanesca. Tome-se como exemplo os romances que aqui analisaremos, pois se ao nível do conteúdo vamos encontrar uma profusão de acontecimentos e técnicas que o tornam único, ao nível da forma o autor transcende-se, adotando estilos que não permitem catalogá-lo, estereotipá-lo. Assim, se numa determinada fase da sua criação encontramos textos longos sem pausas (pontos finais), com parágrafos extensos, sem quebras nem interrupções que chegam a ocupar algumas páginas (*Os Cus de Judas*):

“Talvez que um dia, se nos conhecermos melhor, lhe mostre o retrato que guardo na carteira da minha filha de olhos verdes que mudam de tonalidade quando chora, e se tornam da cor do mar intratável (...), ela e eu, o seu corpo alto, as suas mãos tão parecidas com as minhas, a infatigável curiosidade das suas perguntas, a sua inquietação aflita acerca do meu silêncio ou da minha tristeza, a gente é quem somos de verdade resto tudo é mentira, lhe mostre a expressão séria da minha filha que não (...), eu chegado de África deitado com ela no meu colo tardes a fio, sorrindo um para o outro o riso de entendimento antigo e sábio que as crianças de quatro meses herdaram dos álbuns (...), sou paisano de novo por uns dias e viajo na geografia mansa do teu corpo, no rio da tua voz, na sombra fresca das tuas palmas, na penugem de peito de pomba (...), o choro súbito da nossa filha na noite dos lençóis a acordar-nos, os biberões aquecidos na cozinha em noites de angústia e de esperança, não, oiça, hoje, quando me deito, o futuro (...), as piadas dos tios, discursos bêbedos do cabo Paulo que uma mina levou, e de repente o avião da partida, a minha mulher encostada a uma coluna sem falar, nenhum cuspo na boca, sabe como é, a língua seca como a das galinhas, as luzes da minha cidade lá de cima, Vi passar o boingue em que ias da janela da sala e senti um aperto que nem quê” (ANTUNES, 2004: 90-91, ll. 1-38).

numa seguinte deparamo-nos com a apropriação de parágrafos longos alternados com parágrafos extremamente curtos, mas dispostos de uma forma que causa estranhamento aos modelos vigentes – parágrafos iniciados na margem direita, por vezes com letra minúscula (quebra de frase) e, outras vezes, com letra maiúscula sem que haja um sinal de pontuação que o exija (*A Ordem Natural das Coisas*):

“(…) a fim de descobrir ouro a trezentos metros de profundidade para a prestação do frigorífico e o recibo do gás, e apeámo-nos no termo da linha e antes de descer os degraus da carruagem o meu tio estendeu o braço com a palma para cima e informou

- Afinal tinhas razão, Teodoro, chove

e isto apesar do céu sem nuvens e do calor e da praia da Cruz Quebrada cheia de gente e de veleiros, e o meu pai a abrir as mãos para a minha mãe, e a minha mãe a responder em silêncio O que é que queres que eu faça?, e o meu pai, por gestos, Telefona ao enfermeiro para vir depressa, e a minha mãe a acenar que não, e o meu tio, de mãos nos bolsos e nariz no ar,

- Mas que grande carga de Água, meninos, isto para mim não oferece dúvidas, é o Dilúvio

e o meu pai a exhibir o cartuchinho das pastilhas, preocupado com as pessoas que começavam a (...)”(ANTUNES, 1992: 262).

numa outra fase avistamos o reverso desta última forma de escrita, onde são muito frequentes e propositadas as quebras, os parágrafos iniciados à direita, com uma particularidade inusitada – frases que comportam apenas uma palavra e frases que se quebram pelo meio, sem qualquer lógica aparente (*O Esplendor de Portugal*):

“(…) as aranhas e os ratos lhe trepavam as coxas no interior do pijama, dava-se fé do rio, da aldeia dos leprosos e da sineta invisível que ninguém tocava, velhos gatinhando no lodo, os mochos a luzirem na picada e quase se reparava

inventando-o

no relógio de parede que o meu filho Carlos imaginava ser o coração da casa quando ontem o coração da casa era o sul-africano ou o mercenário belga a olhar para além de nós como dantes eu imaginava o gurada-vestidos pensando no que poria (...), o alferes cabinda a enviar-nos para o terraço onde os soldados guisavam grilos e lesmas

- Requisito a tua cozinha para interrogatório camarada

o sul-africano

(devia ser major pelos galões)

a vomitar sangue com uma segunda coronhada, as mangueiras da Chiquita acercavam-se de nós, distinguia-se o edifício do posto e o quartel com os emblemas dos batalhões, uma esquina do posto (...)”(ANTUNES, 2007: 144).

Nas páginas destinadas à análise dos romances antunianos, veremos como a prosa contemporânea se move nas esferas do privado e do público, de que meios o autor se serve para romper com os paradigmas narrativos, questionando o conceito de romance na contemporaneidade pelo seu texto ficcional fragmentado, tal como o é o indivíduo de que ele se serve para retratar a realidade.

5.1.2. Enquanto género do discurso

Se por um lado é importante referir e delimitar o romance como género literário, não é menos essencial ponderarmos o romance como género do discurso, pois a linguagem romanesca será uma das ferramentas de que nos serviremos para exemplificar e fundamentar o que aqui se propõe.

Diversas áreas do conhecimento e inúmeros autores se ocuparam do estudo das questões de género “textual”, porém, até à data, a sua conceção está em constante mutação, sendo-lhe adicionada, ao longo dos tempos, diversas características e outras formas (novas) de realização que fazem deste conceito um conceito dinâmico, submisso às questões de tempo, políticas e sociais - à história da humanidade, portanto. Se, por um lado, a realização dos géneros tem na sua base funções comunicativas, discursivas, sociais e culturais, por outro lado, encerram em si formas e “forças” de expressão que, em todo o seu esplendor intencional, pretendem transmitir algo. Partindo-se do pressuposto que os géneros textuais são produtos da comunicação, da sua necessidade e de tudo o que ela engloba, pode dizer-se que, por isso, se caracterizam por um forte dinamismo, não estagnam no tempo, antes pelo contrário, evoluem e adaptam-se às necessidades interacionais, intelectuais, sociais e comunicativas.

Desde cedo se investigou e profetizou em volta do conceito de género, e ainda que não seja nossa intenção esmiuçar as teorias de Bakhtin, Marcuschi, Fehér, Lukács

ou Charadeau, de um modo geral, estas afluem a um mesmo propósito – sublinhar que o efeito do tempo e das necessidades comunicacionais não permitiu a estagnação do conceito. Aliado a isto está, ainda, a ideia de que é imprescindível nesta polivalência do conceito a intervenção de fatores situacionais, discursivos e formais que estão forçosa e intimamente ligados ao fator “social” que permite à noção de gênero multiplicar as suas características próprias, não se esgotando em realizações textuais. Ora, se a linguagem (e a sua necessidade ao ser humano) determina diversas práticas textuais, então seria necessário inteirarmo-nos dessas práticas textuais para que se possa distinguir com algum rigor e clareza um gênero de outro – é assim que a semiótica opera na importância de estabelecer fronteiras entre gêneros (e não só).

Os textos surgem à medida que sentimos a necessidade de nos expressar, de comunicar algo com alguém, de transmitir uma ideia ou até mesmo de impor uma ideologia ao ponto de alterar as mentalidades, os costumes, corroborando a ideia de que os gêneros são “o resultado de um ato de linguagem produzido por um sujeito em uma situação de troca” (SIMÕES, 2009: 6). Uma vez que esta situação de troca se realiza a distintos níveis, é necessário ter em conta diversas concepções de “gênero”, ou pelo menos, permitir-nos a nós próprios, ter em conta essas concepções para que possamos fundamentar o que se afirma mais adiante.

O gênero pode ser concebido como um produto do “sentido”, do significado daquilo que se comunica, já que

“a importância da percepção do gênero, a partir de um dispositivo-de-sentido, é possibilitar agrupamentos de recursos linguísticos – de significação, de referenciação, de disseminação de sentido, etc. –, de estratégias textuais dominantes (...), de fatos preferenciais (...) que não são, isoladamente, predeterminantes para o engendramento de nenhum gênero particular, mas que, em conjunto, delineiam possibilidades para sua existência” (MARI, 2004: 68).

Assim, o conceito de “gênero textual” está intimamente ligado ao sentido que na troca comunicacional o agente pretende transmitir ao(s) seu(s) destinatário(s), ainda que não se possa relativizar e limitar o conceito de gênero a esta afirmação. Deste modo, forma e sentido andarão a par e passo, pois se de certo modo a forma permite a generalização de características e traços definitórios de determinado gênero de texto, já o sentido

caminha para a unificação do conceito enquanto “não estático”, mas irrefutavelmente produto do social; ou por outras palavras

“se por um lado existe uma necessidade positiva, sistêmica, linguística-estrutural de conjugar os gêneros em torno de uma regra de traços e funções, por outro lado, caminha-se na direção das movências de sentido, fundadas nas condições de produção dos discursos e na referencialidade polifônica dos sujeitos ao se inscreverem nos discursos” (SANTOS, 2004: 330-331).

A conceção de “género” admite-se, ainda, como

“uma variedade específica e estável de texto materializado que circula socialmente em nossa vida diária e que apresenta características sócio-comunicativas definidas através de sua finalidade e de suas peculiaridades – restrições situacionais, discursivas, e formais – que são socialmente compartilhadas e compreensíveis entre os sujeitos participantes de uma troca comunicativa” (SIMÕES, 2009: 9),

ressalvando o vínculo do género com a parte social do discurso. Trata-se, portanto, de reunir aspetos que ao invés de irem ao encontro da generalização deste conceito, permitem criar argumentos fundados que possibilitem considerar alguns traços definitórios e específicos como minimamente estáveis e coerentes; sem nunca esquecer, no entanto, que o carácter polissémico do termo género

“manifesta, por um lado, a necessidade do homem em operar categorizações capazes de descrever a realidade da língua em uso; e por outro lado, isso evidencia o carácter heterogéneo das atividades verbais dos homens nos diferentes momentos e contextos da história, isto é, as diferentes formas, leiam-se gêneros, assumidas pela linguagem” (CHAVES, 2007: 8).

Ora, o objetivo aqui é encontrar nas questões do feminino, no discurso sobre um feminino subjugado aspetos que tragam à conceção de género algo inovador, que questionem as bases tradicionais em que assenta o conceito de género e corroborem o facto de determinadas características contribuírem para que o conceito de género não

seja estático. Façamos, primeiro, uma breve retrospectiva sobre a gênese do conceito de gênero de discurso, de modo a percebermos a sua evolução e a interferência de determinados aspetos do discurso para a recontextualização e reformulação de gênero.

O pensamento primeiro e simplista de Bakhtin considerava que, ao usarmos a linguagem, já estávamos a originar um gênero de discurso, sendo, portanto, um produto de um jogo internacional entre indivíduos sociais, deixando a forma um pouco de parte para a caracterização do conceito de gênero. Para Bakhtin os gêneros do discurso tinham na base quatro fatores imprescindíveis e que nos ajudarão na reflexão no ponto em baixo sobre as questões de gênero aliadas ao feminino – o conteúdo temático, a construção composicional, o estilo e o contexto (social, histórico e ideológico), impossíveis de se lhes adivinhar questões de forma – ou seja, aquilo que se pode considerar a noção de “estabilidade dos gêneros” de Bakhtin. As relações estabelecidas entre eles, relações essas de igualdade, de interligação, não estabelecem nenhuma ordem de importância ou hierarquia. Esta relação de igualdade e reciprocidade reitera a linha tênue que existe ao estabelecer-se uma conceção de gênero materializada em apenas uma ou duas características. A noção de gênero forma-se pela vinculação de várias propriedades, estando elas, de certa forma, relacionadas e interdependentes.

Assim, numa perceção bakhtiniana do conceito de gênero, o conteúdo temático corresponderá ao que pode ser dito num dado gênero, a mensagem que se pretende transmitir, as ideias que originaram a necessidade de se escrever/discursar. A construção composicional remete-nos para a forma como se diz, a intenção propositada e premeditada do que se comunica. Por seu turno, o estilo são os recursos da linguagem, selecionados e dependentes do tipo de sujeito enunciador. O contexto elucidar-nos-á sobre a situação da comunicação, ou seja, os intervenientes (quem diz e para quem diz), os locais sociais, temporais e espaciais em que os intervenientes atuam, as ideologias dos intervenientes, a intenção da comunicação, o tipo de registo utilizado de acordo com o contexto presenciado.

Numa abordagem futura, pretende-se averiguar de que forma determinada característica – neste caso o feminino -, pode ser considerada específica de um determinado gênero, ou pelo menos, complementar o que já está preestabelecido. Baseando-se na ideia de que os gêneros textuais são produtos conscientes, premeditados que surgem pela necessidade de comunicação do indivíduo que se rege pela sociedade (fator externo) em que se insere, sendo esta a responsável por toda a atividade linguística, pretende-se corroborar (ou por outro lado questionar) a ideia de Bakhtin de

que “os gêneros são regulados e constituídos sociohistoricamente pelo social, dessa forma, o homem apenas os utiliza como instrumento de seus ideais (...)” (SIMÕES, 2009: 2), possuem uma “expressividade própria (...), isso porque cada gênero possui um destinatário ideal e está imerso em um arcabouço histórico-social específico” (SIMÕES, 2009: 2).

Se considerarmos ainda que o aparecimento dos gêneros obedece a uma cronologia e sucessão de acontecimentos históricos que marcaram a sociedade, então mais fácil será concluir que este é um fenômeno bastante “elástico” e que permite diversas realizações. A atividade linguística era sobretudo oral, o que tornava reduzido o número de gêneros, mais tarde, com o aparecimento da escrita (alfabética), os gêneros começam a fazer parte do dia-a-dia dos indivíduos, multiplicando-se. A dimensão quantitativa dos gêneros atinge o auge com o aparecimento da imprensa, altura em que diversos gêneros se tornam conhecidos e úteis ao cotidiano de uma sociedade protagonista do desenvolvimento da indústria; por fim, e com uma forte repercussão na atualidade, o aparecimento das tecnologias dão ênfase a gêneros textuais adaptados à modernidade e ao avanço tecnológico registado na última década. Esta evolução dos tempos tornou urgente a adaptação dos meios e formas de comunicação às necessidades do indivíduo, sublinhando mais uma vez o carácter social envolto na conceção de gênero. Para além disso, não será errado dizer que o aparecimento de novos gêneros textuais, impulsionado pelo avanço tecnológico, vem aproximar os indivíduos de uma sociedade (e de outras), facilitando a tal “troca comunicativa” que Bakhtin refere e, conseqüentemente, aproximando gerações e tornando mais natural a diversidade cultural e social.

Considerando que o gênero textual faz também parte da evolução social e histórica, e das mentalidades, configurando-se “como uma instituição que incorpora e reflete a sociedade em que ocorre, regulando as ações de produtores e receptores” (PINHEIRO, 2002: 273), facilmente se compreenderá a relação que a emergência dos gêneros textuais estabelece com o feminino, um aliado precioso nesta troca de intenções, nesta necessidade de transmitir algo hoje, que outrora foi silenciado ou metaforicamente exposto.

O estudo que aqui se propõe pretende, assim, desmistificar alguns preconceitos em torno do feminino, quer seja no que respeita à imagem da mulher na sociedade, quer seja no que concerne à escrita sobre o feminino que vem despoletando novas atitudes, promovendo a liberdade de ação, galgando a pirâmide social (ou fomentando a extinção

desta) e repensando os valores de uma sociedade patriarcal centrada no homem. É neste sentido que o próximo subcapítulo se desenvolverá, pretendendo-se averiguar qual o contributo do feminino - do seu papel e a da sua imagem na escrita -, para a conceção de género e para o seu carácter instável e dinâmico.

5.1.3. Contributos do feminino para a (re)construção do conceito de “género”: uma (re)definição do conceito ou a emergência de um género?

Para delimitar a conceção de género importa ter em conta duas características – a especificidade e a exclusividade de determinados traços do conceito de género. Esta última tem uma função essencialmente inovadora, pois permite que ao criar-se uma característica exclusiva esta esteja automaticamente a gerar novos géneros – se é exclusiva, é única e própria de um determinado objeto. Por outro lado, falamos em especificidade quando determinados traços são comuns e possibilitam inserir-se em diversos géneros, ligando-se por afinidade em dois níveis distintos – a forma e/ou propósito do texto. Nesta linha de raciocínio, pretende-se aferir, em sentido lato, se o sistema “género” é flexível ao ponto de receber características que modifiquem/reconstruam as bases deste conceito, quer por razões históricas, sociais e/ou humanas; ou se a mensagem/o propósito dos textos representam uma propriedade específica ou constituinte do conceito em causa. Ou seja, em sentido estrito, pretende-se descobrir se a escrita sobre o feminino pode ser considerada, ou não, como uma característica específica ou definitiva do género romance, descortinando-se em que medida atua na ficção portuguesa contemporânea e nas questões de género.

António Lobo Antunes expõe numa escrita irreverente, avassaladora, a imagem da mulher submissa (tradição cultivada desde os primórdios da humanidade) que urge reivindicar. É através de uma escrita sofredora, brutal, que se representa a escrita sobre mulheres como um grito à liberdade de expressão feminina, marcada por estruturas linguísticas que apelam a uma existência difícil, de lutas e sofrimentos, de condição fraca e pérfida. Em concomitância, é no discurso sobre o feminino que se tentará descobrir uma característica – específica ou definitiva? – do conceito de género, que visa complementar os estudos até hoje feitos.

Não se pretende pôr em causa o que Bakhtin, Marcuschi ou Charadeau defendem em suas teorias (nem tal seria possível), mas antes encetar uma nova e

frutuosa pesquisa na área dos estudos de gênero, complementando o que já foi dito com outros aspectos que a contemporaneidade obrigou. O feminino (e suas questões inerentes) resulta numa nova realidade para a definição de gênero – um traço, não um tema.

Jamais se pode dissociar o texto da vida, pois “os gêneros textuais são fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social” (MARCUSCHI, 2002: 1), necessitando o indivíduo deles para que se possa expressar. Note-se como os textos são responsáveis pelas trocas comunicativas, inscrevendo-se este traço “feminino” na ideia de que pretende transmitir/comunicar algo a alguém, pelo que é pertinente demonstrar em que sentido o feminino, e as questões que este engloba no texto, se tornam essenciais para a noção de gênero. Entenda-se por universo feminino tudo aquilo que envolve a mulher, o seu papel, a sua imagem, a sua ação, o seu pensar, a sua essência, a sua repercussão na sociedade, na literatura e na humanidade. A escrita do feminino é expressa por aqueles autores que materializaram as suas angústias e que inscreveram nos seus textos a mulher como protagonista; as mulheres que semearam lutas e colheram frutos ou as que foram vítimas da tirania machista; as figuras femininas que reivindicaram por uma posição valorizada na sociedade ou as personagens oprimidas, submissas à hierarquia social de outrora; as mães ou as moças; as donas de casa ou as empresárias; a quem ousou escrever denunciando o lugar e o papel a que a mulher esteve sempre sujeito ou a quem no silêncio carregou o peso de uma sina comum... todas e todos que, de certa forma, imortalizaram e tornaram inesgotável a importância da mulher na sociedade e no texto. O gênero feminino em nossa opinião é, assim, a consagração de temáticas inúmeras – de amores, de medos, de paixões, de opressões, de pecados, de tristezas, de vinganças, de patriotismo, de sexualidade, de lutas (físicas e emocionais), de ódios, de vitórias, de glória (...) -, que vem conferir ao texto o estatuto de necessário e urgente.

De certa forma e, tal como os gêneros textuais, o feminino irá aqui representar-se como “ações sócio-discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo, constituindo-o de alguma forma” (MARCUSCHI, 2002: 3), refletindo-se assim a ideia de que o que define gênero e, conseqüentemente, o gênero feminino como propriedade do texto, não é a forma, mas sim o uso e o propósito do que se comunica. Assim sendo, o feminino assumir-se-á como objeto e objetivo da comunicação, criando expectativas e reações nos leitores para que o texto se assuma como parte integradora dessa característica, aceitando-se a ideia de que o feminino pode camuflar-se no texto

responsabilizando-se em parte pela reconstrução de uma nova imagem de género, motivada pelas funções, interesses e propósitos do próprio texto.

Ao colocar-se o feminino como núcleo de um texto pretende-se que seja possível encontrar no feminino essas características/ a resposta a esses conceitos que possibilitem concluir que o feminino, enquanto característica do texto, é também específico e parte integrante do conceito de género. Assim sendo, o que se apresentava de uma forma geral como conteúdo temático na noção de género – “o que pode ser dito num dado género, a mensagem que se pretende transmitir, as ideias que originaram a necessidade de se escrever/discursar”, deve encontrar no feminino, em particular, a resposta a essas afirmações. Pode-se então dizer que, a nível do conteúdo temático, a própria noção de feminino e suas questões são o que o representam, ou seja, a imagem da mulher, o seu papel e seus percursos são a mensagem do texto. O que torna necessário escrever/”falar-se” sobre o feminino é precisamente aquilo que tem vindo a representar e as transformações de que é alvo ao longo dos tempos na sociedade. Diz-se e denuncia-se o que a mulher tem vindo a protagonizar na literatura, na política, na sociedade, no seio familiar - ela é o centro, o “meta” do próprio género textual em que se insere.

Detemo-nos naquilo que Bakhtin designou de construção composicional (a forma como se diz, a intenção propositada e premeditada do que se comunica), de modo a que se torne mais convincente toda esta importância em torno do feminino no texto. Se é certo que todo o género apresenta uma determinada forma de comunicar a mensagem que já mencionámos atrás, então também no feminino poderemos encontrar essa composicionalidade, verdadeiramente específica do universo feminino – geralmente encontramos na escrita sobre o feminino uma sensação de comiseração, há nesta temática uma voz que se assume repleta de ilusões, desgostos, sofrimento, tristeza e solidão. Também a ficção literária antuniana, que tenha como temática central a mulher, está simbolicamente apetrechada de negativismo, de mediocridade, sendo maioritariamente violento e degradante as imagens que se constroem sobre a figura feminina. Tal é representativo do conceito de feminino em António Lobo Antunes, pois o propósito do que se comunica, a intenção de quem escreve, o tom que se dá ao texto é quase sempre de denúncia de uma existência sofrida, penosa, fraca; de reconhecimento de estereótipos enraizados na sociedade.

Convergindo com a construção composicional, o estilo da linguagem utilizada para referir o feminino não poderia ser menos caótico, repleto de imagéticas violentas,

desconexas, de recalcamientos, de reminiscências que incitam à promiscuidade, à podridão humana, à existência efémera e insignificante, estando o universo feminino carregado de simbolismos e imagens obscuras e desumanas.

Por último, e não menos importante, surge o contexto, aquilo que pode configurar os pontos cardeais do texto: a situação da comunicação, a mensagem em si e suas ideologias, a intenção/o propósito da comunicação, o tipo de registo utilizado de acordo com o contexto presenciado. Quanto à situação da comunicação, esta diz sobretudo respeito aos intervenientes que atuam no discurso/no texto, sendo estes determinantes para a finalidade da comunicação. Em sentido lato, os intervenientes que compõem o universo do feminino são essencialmente de dois tipos: direto (quem diz é uma voz feminina e que normalmente se dirige ao público feminino e/ou masculino) e indireto (é uma voz masculina, muito recorrente na literatura, que se dirige ao público/leitores em geral); os locais sociais são essencialmente marcados por mentalidades machistas, onde impera uma hierarquia social fortemente estratificada (com a mulher a roçar o “animalesco”, o desumano, a par dos escravos) e onde o patriarcado exerce o seu poder austeramente; temporal e espacialmente a ação incide e reporta-se a momentos históricos relevantes da história de Portugal, nomeadamente em autores contemporâneos, ao período colonial (e pós-colonial) e pré e pós-liberal (o 25 de Abril), representando estes incidentes marcos que, de alguma forma, construíram e ditaram a sociedade de outrora e influenciaram a de hoje. No que concerne à mensagem e suas ideologias, não restam dúvidas que incidem particularmente na imagem e no papel da mulher numa sociedade que, desde os primórdios da humanidade, se edificou nos pilares do poder absoluto e preconceituoso do masculino, que urge agora questionar e deitar por terra, em prol de uma sociedade mais humana e justa. Ligado a este ponto está o propósito e a intenção da comunicação, que é um reflexo da necessidade de a união feminina ou a ingenuidade masculina denunciarem o que a história por si só construiu: os esforços humanos unem-se para lutarem por uma (re) e (des)construção dos valores e hábitos instituídos na sociedade.

Em suma, adivinha-se no feminino uma forte ligação com o conceito de género, sendo difícil estabelecer este “jogo” com quaisquer outras características, consideradas isoladamente. Note-se como o feminino, enquanto traço, contribui para a riqueza textual, gerando diversos textos e diversas formas em que o texto pode surgir. A carta, o romance, a novelística, o soneto, entre outras realizações textuais, tornam pertinente repensar o que até hoje se considerou como género, pois o feminino enquanto

característica, indubitavelmente específica e não exclusiva de um texto, torna credivelmente possível inseri-la na definição de um género, obrigando naturalmente a que se considerasse uma “sub-definição de género”, representando o feminino, tal como o género, “um modelo de escrita para os autores e como delimitador dos horizontes de expectativa para os leitores/ouvintes” (SILVA, 2008: 105).

5.2. O feminino:

5.2.1. A mulher – o seu papel e a sua presença na ficção portuguesa contemporânea

A literatura sobre o feminino é ancestral e, a partir dos anos 50, surge uma escrita de mulheres, com o aparecimento de algumas autoras, que representam uma nova geração de escritoras, onde a problemática se centra na condição feminina, havendo sempre um conflito claro entre homem-mulher, promovido pela imagem da mulher que foi criada numa sociedade viril; porém é a partir das décadas de 60 que a condição da mulher passa a ser vista como um fenómeno cultural/social e não natural, adquirido e imutável, como sempre se afirmou na sociedade. A modernidade instaura a ideia de que é através da linguagem, da palavra, que se representa a realidade, voltando-se a literatura contemporânea sobre si mesma, estando o feminino no centro das atenções, sendo o texto o instrumento apocalíptico que faz eclodir uma nova “ordem” um tanto quanto “desordenada”, emergindo uma nova escrita e com esta uma nova conceção de género textual.

A autoria feminina na ficção portuguesa ganha relevo com o pós-25 de Abril, representando os anos 70 e 80 um marco literário no que aos textos produzidos por mulheres diz respeito. Esta época surge como o desabrochar de uma nova identidade, espelhando o culminar de vozes oprimidas pelos modelos regentes, que necessitavam agora de se fazer ouvir. As questões ligadas ao feminino captam a atenção de autores femininos e masculinos, a emergência da mulher numa sociedade moderna colhe os frutos de um passado que agora precisou de ser denunciado. Críticos, pensadores, filósofos, ou o leigo leitor olham para a mulher de outra forma, a literatura sobre mulheres é revista encontrando-lhe novos sentidos e abrindo novos caminhos à discussão.

A estética literária deixa de ser a característica principal que norteia o cânone, passando as grandes obras literárias a encerrar em si outras questões: as ideologias que veiculam, o propósito histórico com que são criadas, a intenção com que são escritas, a repercussão que têm na sociedade. As obras literárias ligadas ao feminino passam a ser vistas como fenômenos sociais, traduzindo um passado e um presente histórico, literário, político e social que pode tornar esta literatura tão bela como a de outrora. A identidade feminina inicia aqui o seu percurso, construindo-se sob novos ideais e novos pensamentos, sendo a escrita contemporânea sobre o feminino o impulso para que a imagem da mulher na atualidade sofra real e ficticiamente alterações. O (género) feminino muda o texto e as questões ligadas ao género textual, apresentando-se não uma forma de texto, mas uma nova realidade no que concerne ao propósito do texto e ao objetivo com que é criado.

A literatura de autoria feminina em Portugal é sobretudo de cariz sociopolítico, com uma intenção bem vincada de questionar e pôr em causa os modelos vigentes e transmitindo, quase sempre, a mesma mensagem – a necessidade de mudança da ideologia patriarcal construída socialmente. Por essa razão, deparamo-nos com uma linguagem adornada de críticas e ironias, de uma linguagem ousada, fortemente imagética, cheia de simbolismos. O tom de voz da mulher é de denúncia, as palavras são gestos de luta e de desaprovação, e a escrita melodicamente depreciativa, fazendo surgir um sujeito feminino múltiplo, fragmentado.

Ligada a esta nova escrita está subjacente o surgimento de diversos romances que representaram uma nova forma de texto – o discurso polifónico, o tempo presente, o espaço interior, o tom do enunciado, o hibridismo de géneros que veiculavam a escrita sobre o feminino. Já não se escrevia apenas sobre o feminino e a sua condição, a conceção de género textual vê-se abraçada a uma realidade: a presença da mulher no texto deixa de ser apenas fictícia. Assiste-se a uma época de libertação interior, põe-se em causa as ordens estabelecidas, irrompe a necessidade de renovação, sobretudo no campo literário, pois o texto era um excelente veículo de divulgação, capaz de alertar para os problemas com que o regime ditatorial tinha contaminado a sociedade. O romance português vê-se assim a braços com uma nova visão da narrativa concebida pelo paradigma feminino, uma narrativa contemporânea, onde o conceito de género textual se dinamiza ao receber uma característica inovadora.

O texto passa a ter configuração polifónica, o autor, as personagens e o próprio leitor representam a voz de um tempo e de um espaço que, fragmentados, reflete

exemplarmente uma nova realidade textual – o texto moderno é o instrumento e o argumento da realidade palpável, a ficção une-se à realidade para que os sujeitos sejam reconhecidos, e o romance transforma-se

“num espaço de “desordens” (...) em que figuras de mulheres, atravessadas por uma pluralidade de vozes e atravessando os caminhos da recordação subjectiva, procuram chegar a si mesma e à linguagem, a uma voz a que possam chamar sua” (BARRENTO, 2009: 91).

Texto, linguagem e voz surgem na ficção de mulheres como o contexto da representação de um tempo que se pretende concreto, em que ideologias são vigorosamente postas em causa para dar lugar a outras, e a sociedade é exposta a uma contemporaneidade em que o

“objectivo é o de, no “pousio das desordens”, no texto e na estrutura do romance, abrir caminho a um encontro do sujeito com a sua linguagem, que é uma linguagem nova, a linguagem da utopia possível (...), uma linguagem e uma voz que vampirizam a própria pluralidade de vozes do texto para, pela transgressão e pela via de um excesso anárquico de vozes, construir um sujeito, e assim encontrar – ou falhar – a porta de entrada na História e na sociedade” (BARRENTO, 2009: 91).

A escrita sobre mulheres, a voz que dá alma ao feminino no texto, afigura-se irreverente no plano literário, não é monótona nem linear, antes pelo contrário, e porque traduz quase sempre um tom de denúncia e ironia, encerra em si uma série de paradoxos: uma subjetividade objetiva, uma descontinuidade contínua. A linguagem que refere o universo feminino reveste-se de uma significativa recusa do tempo, muito própria do estatuto de inferioridade concedido à mulher, há uma constante interpolação de tempos no romance sobre mulheres que tende a imprecisar o tempo real, a memória é frequentemente evocada e representada pelo recurso a reminiscências, a recordações, a associações a lugares ou a objetos, a reflexões, onde “o leitor sente-se muitas vezes perdido e perplexo nestes universos da narrativa feminina, que pode ser profundamente intimista e misteriosa, fantasiosa e labiríntica” (BARRENTO, 2009: 93).

A mulher tem sido representada na literatura como a mulher ideal ou diabólica, prevalecendo sempre imagens estereotipadas, pois mesmo idealizada esta deveria ser a mulher fiel e devota ao homem. A diferença sexual tem relegado a mulher à inferioridade que já se lhe conhece, o feminino era apenas objeto dos textos, mas não se lhe adivinhava a autoria de obras canônicas. Com a necessidade de emancipação surge uma nova escrita que vem tornar mais ténue a fronteira entre escrita e sexualidade – esta deixa de ser apenas de autoria masculina, antevendo na escrita sobre o feminino grande valor estético-literário. Coloca-se assim a tónica não na própria questão de género, que deixa de ser determinante na criação literária, mas antes acredita-se que “o conceito de género estabelece a constituição das identidades masculinas ou femininas numa lógica relacional, isto é, definindo-se uma em função da outra” (CUNHA, 2012: 2).

A ideia de que é através da sociedade e das relações humanas que se constrói a identidade individual, corrobora a frase célebre de Simone de Beauvoir “A mulher não nasce mulher, torna-se mulher”, sendo a aprendizagem de papéis sexuais fruto desse sistema relacional (social e familiar) que se estabelece entre os seres humanos, inseridos numa determinada sociedade. De certa forma, a escrita sobre a mulher possibilita que ela se insira na sociedade, participando da vida política e social, permitindo-lhe olhar criticamente para o passado histórico, colocando no que é escrito um olhar feito na primeira pessoa. A retrospectiva feita pela autoria masculina sobre a mulher concede às palavras um sentido mais plausível, o vigor da linguagem transparece vivências reais, e as questões de género assumem cariz social, representando a escrita sobre o feminino, numa primeira leitura, a revolta da mulher, aquela “que leva à convulsão em todos os extractos sociais; (...), aquela em que veio assentar toda a história do género humano, criando o modelo e os mitos das outras repressões, é a do homem contra a mulher” (BARRENO, *et al.*, 2010: 198).

A representação feminina na e pela linguagem faz-se de forma simbólica, consagrando a ideia de que a escrita centrada no feminino tem peculiaridades que tornam o feminino um processo integrante do texto. Essa representação apresenta sobretudo características linguísticas que integram a experiência feminina na escrita, a realidade é percebida de forma distinta, notando-se no texto fortes jogos psicológicos. A identidade social e sexual da mulher está inscrita no ato de escrita, a mulher eleva a criatividade artística, revertendo-se os estereótipos alimentados na sociedade, escreve-se porque a realidade necessita de ser alterada, porque a imagem criada da mulher não corresponde ao ímpeto com que esta emerge no quotidiano. Pela

mão de um homem transpõem-se as barreiras dos mitos e tabus, ousando “escrever o corpo, falar do desejo feminino, das ânsias, aspirações e sentimentos da mulher, que equivale a partir à descoberta da sua identidade, à exploração de si própria” (CUNHA, 2012: 6), sob o olhar do homem, do escritor que escreve sobre a mulher.

A escrita ligada ao feminino tem pendor intimista, uma vez que os mundos e sentimentos representados são quase sempre de horror, de pobreza, de autocomiseração, de sujeição do corpo como objeto de sedução e de prazer do homem, de consternação pela condição da mulher, de descoberta da mulher enquanto ser sexual e “sexualizado”. As estratégias discursivas apontam para uma constante inquietude e “inaceitação” face à exclusão social e cultural da mulher, condenada à domesticidade, recorrendo-se a uma expressão linguística transgressora, atual, um tanto quanto sensual, como se à mulher fosse “necessário cartografar-se para afirmar a sua subjetividade, o seu eu, e a apreensão da realidade com base nessa experiência” (CUNHA, 2012: 6).

Associada à escrita surge o texto enquanto manifestação de ideologias, de construção de identidades (seja histórica, política, social ou individual), um espaço de difusão de conhecimentos, onde as relações se estabelecem numa troca intencional de valores, crenças e ideais. E é aqui que a escrita sobre o feminino, que a mulher na literatura portuguesa se torna parte do texto e o texto parte dela – não se trata de uma escrita para mulheres, mas da mulher na escrita, onde a sua identidade, inconstante, híbrida, se forma e se (con)funde com o propósito do texto.

Por sua vez, a linguagem relacionada com o feminino, a imagem e o papel da mulher veiculados pela autoria masculina, têm uma forte conotação sexual, e embora tabu, a contemporaneidade ressuscitou a sexualidade como assunto na prática discursiva. Não será raro encontrar em António Lobo Antunes uma linguagem que retrata a sujeição sexual da mulher, a própria mulher antuniana é objeto sexual do homem, diversas passagens estão adornadas pela prática sexual, ainda que de forma camuflada. Atualmente o corpo tem sido um aspeto essencial às obras, um lugar-comum, estando o corpo da mulher expresso de inúmeras formas nos textos e as questões da intimidade do feminino estreitamente ligadas com as práticas de escrita. O corpo surge muitas vezes na literatura como um castigo imposto, sendo alvo da exploração, da violação e dos caprichos masculinos, expondo-se publicamente, ao alcance de qualquer leitor.

A mulher antuniana é a encarnação da mulher-objeto, submissa, muitas vezes cúmplice da opressão a que é sujeita, pois quer seja por falta de coragem ou pela

acomodação ao silêncio, esta resigna-se à sua condição estando, inclusive, a família na base da perpetuação da dominação masculina, facto esse que ainda prevalece na sociedade contemporânea. A mulher tende a construir esta imagem de si própria, ainda que manifeste o desejo e a vontade de se libertar da autoridade masculina, chegando mesmo, muitas vezes, a surgirem alguns indícios de luta, ainda que não passem de isso mesmo – um impulso, metaforizando as mulheres antunianas, submissas e oprimidas,

“a angústia de personagens em busca de uma identidade própria, livre da oposição homem/mulher, procurando a possibilidade de ver a feminilidade sem diferenciá-la da masculinidade. As personagens representadas demonstram como a mulher do século XXI ainda vive dividida entre a “vocação de ser humano” e o “destino de mulher”: uma identidade fragmentada” (CARDOSO, *et. al.*, 2011: 13).

Pode-se assim dizer que, *grosso modo*, a mulher passa por diversas fases – submissão, epifania e resignação, marcando a obra antuniana essa condição resignada e o sentimento de angústia inerentes ao papel da mulher, emergindo uma literatura ficcional que assenta na discussão de valores em relação ao papel da mulher, até então indiscutíveis, travando assim a mulher – a sua voz -, uma luta pela busca incessante da sua identidade, da sua emancipação social, da sua independência emocional e da sua realização enquanto ser humano, dona do seu destino.

Em suma, podemos afirmar que a escrita sobre mulheres é marcadamente melódica e metafórica, conferindo-lhe ritmo o seu carácter deambulatório e subjetividade o seu tom denunciador. Advém da negação da rigidez dos géneros e de formas pré-estabelecidos, resultando numa escrita híbrida, criativa, um verdadeiro

“processo de *descentramento da escrita* (em relação à “realidade”) e de *instabilização do sujeito* (nomeadamente do sujeito-leitor) desencadeados (...) pelo desaparecimento da perspectiva narrativa tradicional e pela emergência da figura do texto autocentrado (...), sob a forma de uma prosa dita “obscura” ou “hermética, de grande intensidade poética (...)” (BARRENTO, 2009: 95);

em que

“o texto é o bastião conquistável, (...) indestrutível, de uma *verdade da história* – não importando para o caso saber se lhe chamamos História, recordação pessoal ou memória colectiva (...), trata-se sempre de uma estética da palavra repassada de historicidade e de temporalidade, em que a linguagem e todos os estratos da textualidade constituem o terreno e a matéria de uma inalienável consciência das forças e das contradições produtivas do presente” (BARRENTO, 2009: 97).

5.2.2. O feminino no romance

A mulher no texto tem o objetivo de atenuar os desequilíbrios impostos por uma sociedade essencialmente machista, de intervir para que novas ideologias se difundam, de pôr fim ao massacre que a mulher tem sofrido pelo domínio masculino. Cabe, portanto, a

“cada mulher o poder de decidir partilhar uma história de séculos, como tem o poder de a ignorar; cada mulher tem o poder de se marginalizar em relação ao vivido coletivamente pelas mulheres, ou de o trabalhar por dentro; cada mulher tem o poder de reiterar sem hesitação modelos (de pensamento e de ação) instituídos, ou de duvidar das evidências e dos dados. Numa palavra, cada mulher tem o poder de escolher a igualdade uniformizante ou de partilhar a identidade do grupo” (COUTINHO, 2012: 15),

desempenhando a escrita sobre mulheres a necessidade de se construir uma identidade individual que, ao mesmo tempo, se assume coletiva pela voz e pela partilha de papéis, de dores, recriminações e subjugações.

O feminino dilata-se por textos que se apresentam de diversos géneros, constatando-se que, independentemente da forma com que a mensagem é transmitida, a marca do feminino parece surgir com o sentido universal de “afirmar uma história comum (em que cada história sofrida individualmente se pode reconhecer em tantas outras histórias, próximas e distantes), provocar a emergência de uma (sub)cultura partilhada” (COUTINHO, 2012: 16), que propicie a mudança. Seja como for, o romance

tem sido, durante séculos de história, o espaço privilegiado em que autores se debruçam sobre diversas temáticas, incluindo a mulher, e, mais recentemente, palco de diversas obras que, com a Revolução dos Cravos, se proliferaram a olhos vistos. Diversos autores resgatam o sentimento pós-colonialista e iniciam um novo ciclo – a guerra, a revolução passam a ser vistas através do olhar da mulher no e a partir do texto.

Tal como nos romances aqui selecionados de António Lobo Antunes, a mulher, em romances pós-colonialistas, era sobretudo rejeitada, desprezada pelo homem, subjugada a uma política machista, subordinada à sua essência cultivada pelo seio familiar, contudo começam já a surgir indícios de uma vontade de transgredir, de violar o espaço patriarcal e os valores instituídos. A identidade da mulher contemporânea é fruto de inúmeros papéis que a mulher tem representado na literatura e na sociedade, estando-lhe muitas vezes atribuídas no texto performances contestadoras e transgressoras, que a afastam da mulher “ideal/anjo”, cultivada em inúmeras obras.

A narrativa contemporânea é palco dessa (trans)formação da mulher enquanto ser ativo e desmistificado, passando a valorizar as questões de diferença, alteridade e identidade que as obras sobre o feminino encerram em si. Há um desejo crescente na escrita sobre a mulher de rever o poder patriarcal e suas identidades, bem como de denunciar anos de violência e opressão, acabando isto por influenciar uma linguagem indisciplinada, ela própria transgressora das normas estabelecidas, necessariamente autoritária, mas perpassada de angústias e temores, adornada de críticas e sátiras, de ironias e metáforas que conferem à narrativa um certo jeito alienado, um autêntico jogo social de questionamento e inaceitação dos papéis femininos. A escrita apresenta-se como uma luta contra a “dogmatização do feminino”, a busca de uma identidade pluralizada, não homogénea, mas concreta, que se afaste de estereótipos e regras, de rótulos e condicionalismos, ou até mesmo de questões de género e sexo, uma vez que “uma identidade de género não está sujeita apenas à coerência interna de ser homem ou ser mulher, visto que a performance de género também pode ser uma ferramenta de contestação da lógica social” (GOMES, 2012: 18-19).

O romance evidenciava tradicionalismos que, com o advento da modernidade, necessitaram de ser revistos, sendo o feminino uma das forças propulsoras dessa mudança. O pós-25 de Abril, associado a uma vontade de extravasão dos sentimentos e das ideias, bem como a crescente publicação de obras por mulheres, deu origem a uma nova conceção de romance, indo as relações atuais do romance ao encontro das transformações cada vez mais dinâmicas da sociedade contemporânea. A

contextualização do feminino enquanto característica específica do género textual contemporâneo não dita apenas o percurso do romance que, na atualidade, ganhou traços que permitam quebrar alguns laços com a conceção pré-estabelecida de romance, mas ganha uma nova forma – uma forma de ser.

A obra romanesca de António Lobo Antunes é vasta e é no romance que o autor consagra a *arte* da escrita, sendo a palavra o meio mais audaz e perspicaz de transmitir ideias, emoções, estados de alma, modos de ser, de estar e de viver. António Lobo Antunes é exímio na forma como constrói o universo textual, tecendo em complexas teias de palavras um mundo que se quer real na sua ficcionalidade. O romance antuniano é um apelo constante às emoções, sendo a palavra o meio mais fiável de traduzir essas emoções. A escrita e o texto antunianos intensificam-se quando o processo criativo implica não o entusiasmo pela forma/pela textura, mas antes o efeito que a sua produção, no seu conjunto, provoca no leitor – não se pretende perceber o autor, mas antes captar a emoção de todo o processo criativo.

O romance antuniano é o lugar-comum de temas que se repetem em diversas obras, destacando-se o amor e o desamor, os afetos e a falta destes, a dicotomia homem-mulher, a Guerra Colonial, a ditadura, a infância, a existência humana, a loucura, sendo este universo temático simbólico na produção ficcional e reforçado por motivos de natureza (auto)biográfica. Esta continuidade temática acompanha as oscilações e transformações da construção romanesca, depositando no texto (e nos seus romances, em geral) uma sensibilidade e intensidade emocional únicas.

Distanciando-se do género romance convencional, pela sua musicalidade, pela complexidade formal, pela adornação estilística, pela linguagem *sui generis*, pela intertextualidade, pela intersemioticidade, os complexos romances de António Lobo Antunes afastam-no da inclusão nos géneros pré-estabelecidos, recorrendo-se a formas novas que fazem da sua obra múltipla, quer seja em questões de forma, quer de estilo ou género. Seria possível, por assim dizer, que de forma muito peculiar a obra antuniana subverte o género textual “romance” tornando-o mais rico pela capacidade de encerrar em si uma dispersão de subgéneros romanescos (desde a autobiografia ao romance policial) e de na sua narratividade se mesclarem características que incitam ao dramático e ao lírico, assistindo-se, assim, na obra antuniana a uma profusão de subgéneros e modos literários, camuflados, que questionam e desconstroem a conceção tradicional de romance. Com isto não se pretende inserir a obra antuniana em outras designações de género, mas antes evidenciar a sua pluralidade genérica, coabitando

vários géneros numa narrativa – uma narrativa híbrida, portanto, um conceito de romance contemporâneo, que inaugura a época pós-moderna da literatura portuguesa.

Em suma, e porque esta investigação tem como foco a relação que se estabelece entre texto (género textual), escrita feminina e identidade feminina (a construção da mulher na sociedade contemporânea através da escrita sobre o feminino), usando como pano de fundo a ficção portuguesa contemporânea de autoria masculina reportando-se a contextos históricos marcantes da cultura, da sociedade e da política de Portugal – a Guerra Colonial e o Pós-25 de Abril, far-se-á justiça afirmar que, embora a epistolografia represente o género de texto que melhor problematiza e espelha a identidade feminina e a sua escrita, qualquer género é, por definição, o lugar por excelência do feminino, pois este surge emaranhado no texto como sendo ele próprio sua característica. Não se trata aqui de qualificar os romances-alvo de António Lobo Antunes pela sua autoria, pretende-se antes rever em cada texto o modo como o feminino é trabalhado e exposto através da escrita, acreditando-se que

“o que parece existir, portanto, é uma “feminização da escrita”, independente do género sexual do sujeito biográfico que assina o texto (...). O feminino converte-se na metáfora ativa “de uma teoria sobre a marginalidade, a subversão, a dissidência” e que foge da determinante naturalista da condição “homem” ou “mulher”. Trata-se de um ponto de vista capaz de subverter e pluralizar o cânone, ao desobedecer ao protocolo da cultura dominante. Trata-se de uma fala que se sonha inteiramente liberada de todo controle de dominação.” (FARIA, 2005: 8-9).

Vê-se, assim, instaurada a problemática em torno da noção de estabilidade dos géneros textuais e respondida a questão: “Até que ponto o feminino “cabe” no conceito de género textual?” Não cabe, extravasa-o.

6. (Sobre) o feminino na ficção antuniana

A presente investigação e os capítulos subsequentes farão o percurso sobre a figura da mulher em algumas obras de literatura portuguesa contemporânea, ensaiando descortinar a função que tem desempenhado nos textos, o seu contributo para a conceção de género e, conseqüentemente, na sociedade portuguesa. Para além disso, outra vertente que norteia o que se propõe a seguir, prende-se com a linguagem utilizada para falar sobre a mulher, e por outro lado, o tom, o registo a que um autor masculino recorre para falar do seu par.

António Lobo Antunes, médico de profissão, retrata o feminino na sua obra de ficção de forma peculiar, antevendo-se uma diversidade de papéis que, ora aproximam a mulher da antiguidade, ora da contemporaneidade. As obras que nos servirão de base são *Os Cus de Judas* (1979), de cunho marcadamente biográfico e espacialmente ligado ao contexto da Guerra Colonial e ao exercício da Medicina, esta é a sua segunda obra de três que compõem o “ciclo de aprendizagem”; *A Ordem Natural das Coisas* (1992), obra inserida no que chamou o “ciclo de Benfica”, pelas reminiscências da sua infância e adolescência em Lisboa; e *O Esplendor de Portugal* (1997), a qual se pode inserir num quarto ciclo que nos remete para o poder e o exercício deste em Portugal, aqui particularmente o “esplendor” de um Portugal sobre os colonos brancos em África e as suas relações com os residentes negros e, ainda, o período pós-colonial.

A figura feminina faz aqui o resgate de diversos papéis sociais assumidos pelas mulheres ao longo do tempo, não encontrando conforto nem escape para essa sua condição, já que os mitos, tabus e preconceitos instituídos na sociedade não o permitiam. Em *Os Cus de Judas*, *A Ordem Natural das Coisas* e *O Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes resgatar-se-ão esses papéis, com o objetivo de decifrar de que modo a mulher é vista na sociedade, a partir de que olhar é vista como objeto de prazer e de que forma se construiu esta imagem da mulher submissa, pobre. Alguns questionamentos surgirão à medida que se for analisando estas obras, encontrando, inclusive, algum dialogismo entre elas, pelo que, numa primeira instância, analisar-se-ão todos os textos isoladamente, sendo necessário, contudo, estabelecer, *a posteriori*, uma relação intertextual e dialógica entre os romances do autor contemporâneo em questão. Será crucial descortinar em que medida a figura da mulher se tornou tão discutida e retratada nas obras contemporâneas, descobrindo-se aqui uma relação do presente com o passado histórico, do social com o humano, no sentido em

que diversas são as vozes que falam ao ditar a realidade da mulher, mas raras são as que lhes conferem outro rumo na história. O mito que gira em torno da fragilidade feminina tem sido alimentado durante gerações, tendo muitas vezes a própria mulher, acomodada, resignada, contribuído para que a força e o poder masculino ganhassem voz na sociedade, moldando as mentalidades. É nesta associação de ideias, neste diálogo entre obras contemporâneas que surge uma questão interessante - Será este papel frágil, submisso da mulher e a sua presença invisível na sociedade uma mera condição, ingenuamente implementada? Ou será esta condição necessária ao poder masculino?

Nas obras antunianas desvendar-se-á um universo feminino, um coletivo, que representa uma mesma imagem – a mulher como ser social inferior, explorada no trabalho e em casa, devota a homens socialmente poderosos, sendo deles o seu corpo e a sua alma. As três obras antunianas simbolizam a mulher pobre, submissa, fiel ao seu papel de mulher – uma herança familiar. De geração em geração se propagou a ideia de que a mulher deve “servir” os interesses e desejos do homem, chegando mesmo à mediocridade de se prostituírem para satisfazerem os caprichos do homem. Abandonadas, violadas, encarceradas, mal-amadas, condenadas a um destino comum – nascerem e morrerem sem força, coragem ou capacidade para alterarem o curso da história, dos acontecimentos. Impotentes pela sua condição, cada figura feminina espelha a ideia de que

“não se trata de um ser humano, mas alguém que parece não poder usar o raciocínio e sair da nulidade de ser apenas maria, filha de uma outra maria, que gera outra maria” (PONTES, 2008: 3).

É neste sentido que todos os textos antunianos aqui representados se tecem, havendo nas mulheres antunianas uma espécie de destino comum, independentemente do passado ou do berço. O casamento e a sociedade determinam o seu caminho – a servidão, ou melhor, a escravidão física e psicológica. Não se trata aqui da narração de acontecimentos sublimes, nem de personagens heróicas, o que distancia a produção ficcional antuniana da epopeia,

“o que sobremaneira chama a nossa atenção (...) é o facto de, ao contrário do que sucede na epopeia, não se celebrar nenhuma acção grandiosa de heróis não menos grandiosos, ou, de acordo com a mistura genológica proposta,

não se celebrar, no limite, nenhum íntimo acontecimento, nenhum íntimo pensamento sublime e elevado. Ao invés, as personagens são pessoas singularmente comuns (e não superiores, por vezes pessoas singularmente grotescas e/ou sórdidas, ou, outras vezes, (...) pessoas singularmente grotescas e/ou cómicas, ensombradas pela incapacidade de fugir a presentes sem futuro ou a passados sem presente” (ARNAUT, 2012: 22).

6.1. O universo romanesco-ficcional em António Lobo Antunes: contributos do feminino

É entre as vozes dos romances de António Lobo Antunes, umas silenciosas outras que gritam sem gritar, que a problemática do feminino surge aliada à manutenção de certas linhas temáticas como a Guerra Colonial, os destroços físicos e psicológicos que esta causou e a sua repercussão no seio familiar, a ruína da casa e da família que traduz de certo modo a própria vivência do escritor, a antítese ancestral e tão contemporânea amor/desamor, os afetos e a falta destes nas relações familiares (ilícitas e não ilícitas), e as próprias mulheres, quase sempre inferiorizadas, essas “almas vazias, sofridas e coxas” (ARNAUT, 2012: 18).

Encontramos em António Lobo Antunes uma linguagem complexa, muitas vezes prosaica, que suscita imagens inusitadas, por vezes quase surreais, subversões que conferem à sua escrita uma ousadia notável no que respeita à forma e à semântica.

O aspeto prosaico da sua linguagem está sobretudo presente em *Os Cus de Judas*, pelo recurso frequente ao calão e a expressões menos “literárias”, que chegam a ferir a sensibilidade do leitor

“(…) que compreendessem o que não podia dizer por detrás do que eu dizia e que era o Caralho caralho caralho caralho caralho do enfermeiro a seguir à emboscada (...)” (ANTUNES, 2004: 134),

“Cabrões, pensava eu a beber cubas-livres solitárias ao balcão, cabrões gordos e suados, ricos de merda, traficantes de escravos, e invejava as gargalhadas que as mulheres lhes segredavam nos pêlos das orelhas (...)” (ANTUNES, 2004: 115),

“(…) as cobras enrolavam-se em espirais moles de cagalhão” (ANTUNES, 2004: 12).

Por outro lado, temos momentos na sua produção que suscitam estranheza e desnorteamento, pela irrealidade que ilustram, como acontece, por exemplo, nas referências às cenas de voo em *A Ordem Natural das Coisas*,

“(…) voar por cima das árvores e das casas é canja, também os pardais voam, basta correr três passos, dar um saltinho, agarrar uma nesga de vento e pronto, trepam-se as nuvens a caminho do céu, lá no norte, por exemplo, toda a gente voava, nos dias de procissão a banda voava atrás dos andores e do padre, os irmãos do Santíssimo voavam, enfunados pelo vinho, (...) os anjinhos de asas postiças e os penitentes descalços ascendiam de mãos postas, (...) voar por cima das árvores e das casas é canja, no Minho voavam a s ovelhas e os chibos e as vacas que pastavam (...), lembro-me que a minha irmã voava em Esposende (...)” (ANTUNES, 1992: 115-116).

Quanto às subversões, estas são inúmeras, sobretudo em estreita ligação com jogos formais, sendo de destacar o uso peculiar da pontuação, os parágrafos extensos, a identificação das vozes que falam e a sua constante intercalação, bem como as mudanças de tempo e assunto muito características na sua obra. Atente-se na seguinte passagem:

“(…) os constantes desafios lançados ao leitor traduzem-se, sobretudo, no culto de uma linguagem por vezes demasiado prosaica, no uso de imagens inusitadas que chegam a tocar os limites do surrealismo, ou na prática de subversões de vária ordem, quase sempre em concomitância com inovadores jogos de apresentação formal” (ARNAUT, 2012: 26).

A linguagem antuniana autosubverte-se assim, distanciando-se da noção tradicional de romance, sugerindo um estranhamento inusitado:

“o carácter insólito das imagens implica, em primeira instância, e em múltiplas situações, um estranho (porque semanticamente virtuoso) manuseamento da língua, susceptível de criar algumas associações linguísticas que certos leitores podem considerar de gosto duvidoso” (ARNAUT, 2012: 26).

É, no entanto, na multiplicidade da sua escrita que a conceção de literatura ganha um valor inestimável e, entenda-se por multiplicidade, as constantes subversões no que respeita às distintas categorias da narrativa, sendo frequente encontrar planos temporais que se mesclam no presente, espaços nomeados que são o palco de uma realidade caótica, personagens que se intersejam em diferentes planos da narrativa e que se movem numa espécie de labirinto que suscita a própria fragmentação de uma individualidade confusa e estilhaçada. Esta diversidade da escrita antuniana traduz uma estratégia eficaz de representar as realidades físicas, humanas e sociais que atavessam toda a sua produção romanesca (Cf. ARNAUT, 2012: 34-35). Deter-nos-emos numa das categorias mais importantes da obra antuniana e que importa ao nosso estudo – a personagem feminina –, recaindo o seu valor no facto de representar a voz, o corpo e alma das três obras que nos propomos analisar, acabando por ilustrar o mundo romanesco antuniano. A personagem feminina em António Lobo Antunes tem sofrido evoluções no que respeita à sua importância, presença e ação, já que a par e passo tem sido uma personagem mais ativa e menos silenciosa. Note-se que em *Os Cus de Judas* a personagem feminina era mera espetadora, ouvinte, sem nunca proferir uma palavra; o mesmo já não acontece nas obras que compõem os ciclos seguintes da obra antuniana, sendo já visível em *A Ordem Natural das Coisas* e *O Esplendor de Portugal* a personagem feminina como sujeito ativo, expressando emoções, estados de alma e quebrando o seu silêncio, ainda que com palavras que não são de luta nem de revolta exterior, mas antes interior.

A mulher constitui-se na obra antuniana através de si própria e dos outros, influenciando e contribuindo para a evolução da ação, sendo muitas vezes agente ativo nas relações interpessoais, responsável por determinados pontos de vista e, ainda, protagonista de muitas temáticas, pelo que

“não é só pela via da focalização que a personagem feminina deve ser abordada. Interessa (...) avaliar também a forma como ela se constitui, o

modo como é vista – por si mesma e pelos outros, narrador(es) e leitor(es) incluídos – e, por conseguinte, o modo como vai desenvolvendo e influenciando (ou não) a teia de relações interpessoais e os ambientes em que se movimenta” (ARNAUT, 2012: 40).

O feminino conquista um papel preponderante na obra antuniana, contaminando o discurso masculino e subvertendo a autoria masculina que, sublimemente, se compraz no feminino e na imagem da mulher para tão fielmente reproduzir as vivências do quotidiano, evocar as reminiscências do passado e da infância, e diluir-se em sonhos e fantasias que aspiram a um futuro menos doloroso, mais justo. A personagem feminina, tal como em muitas das suas obras, ganha relevo por ser a expressão máxima da sujeição feminina ao masculino e ao seu poder, muitas vezes veiculada por herança familiar e pela educação, retratando-se deste modo toda uma sociedade patriarcal e uma época comandada pelas mentalidades machistas.

A presença do elemento feminino na ficção antuniana reflete em suas entrelinhas não só a imagem da mulher – o modo como ela se vê a si própria e como os outros a vêem -, como também um certo tipo de homem. Se é claro que a ficção antuniana dá primazia à personagem feminina, voz denunciadora de um estado de alma de si, da sociedade e do país, é, porém, verdadeiro que no binarismo homem-mulher, e que aqui se complementam, se diluem características outras que não convêm à “ordem natural das coisas”, nomeadamente na forma como pensa o masculino. O legado ficcional de António Lobo Antunes transmite o modo como o masculino vê e sente o feminino sob diversas perspetivas, quer seja da autoria masculina, quer do homem-protagonista-narrador, quer da mulher-protagonista-personagem, e ainda da própria sociedade preconizada por outras tantas personagens (históricas e não históricas, ficcionais e não ficcionais, gente e “não-gente”, incluindo, nesta última, a maior parte do universo feminino ou a metáfora deste, de como é exemplo a raposa, de *A Ordem Natural das Coisas*.

Entre a raposa e a mulher é estabelecido um paralelismo, corroborado pela própria Julieta,

“(…) tornando os gemidos da raposa na gaiola tão vizinhos de mim como se a minha garganta os emitisse” (ARNAUT, 1992: 279),

consubstanciando-se na raposa a condição da mulher: tal como a raposa, confinada a uma gaiola, que tornavam os seus movimentos limitados

“Mesmo a raposa se inquietava na gaiola, embatendo contra as grades (...)” (ANTUNES, 1992: 139),

“os latidos da raposa que girava na gaiola a aflição do seu pasmo” (ANTUNES, 1992: 44),

a mulher estava confinada ao domínio masculino, não tendo “espaço” para se mover, estando à merce do autoritarismo machista e da miséria,

“a raposa soluçava de fome na gaiola farejando o tacho vazio (...)” (ANTUNES, 1992: 150),

uma existência absurda que só a morte consegue apaziguar, tal como aconteceu com a raposa:

“e nisto vi o bicho deitado no cimento da gaiola (...) e compreendi que morrera ao lado do seu tacho vazio, e compreendi que os gemidos dessa noite eram os sinais que utilizara para se despedir de uma existência absurda, ruidosamente absurda como a minha” (ANTUNES, 1992: 312),

e como acontece com a mulher que fica,

“(...) sozinha, sem água nem luz, à espera de morrer de fome, como a raposa, nestas ruínas de casa” (ANTUNES, 1992: 317).

Não é só, porém, em *A Ordem Natural das Coisas* que surge a imagem da raposa associada à mulher, ainda que seja lá a sua maior incidência, o que nos leva a crer que o seu simbolismo está inquestionavelmente ligado à imagem da mulher, ao feminino que, ainda que audaz como a raposa, está domesticada, enclausurada.

Seja sob que perspectiva for, na ficção antuniana

“o que encontramos são mulheres reduzidas à condição de não-gente; mulheres vistas e tomadas como coisas ou como propriedade, a quem (quase) nunca é permitido o papel de sujeito (...). Mulheres, enfim, por diversas formas subservientes e enclausuradas, tal como a raposa (...) que, tal como algumas personagens femininas, consegue pontualmente escapar-se da gaiola” (ARNAUT, 2012: 60).

A personagem feminina, na ficção antuniana, é adornada de aspetos sombrios, estando sempre revestida por uma aura negativa, uma alma sem alma, uma voz que se quer silenciada pelo poder esmagador do machismo, um universo onde imperam sentimentos negativos e temáticas fatalistas. Quantas não tiveram nome? Não passaram despercebidas, sendo apenas ouvintes assíduas e objetos prestáveis à ira masculina, como a de *Os Cus de Judas*? Quantas Julietas não foram torturadas, violentadas e desprezadas na ficção antuniana? Quantas não quiseram contestar a sua condição desumana, de *não-gente*? Que vozes são essas na ficção antuniana que começaram em “ninguém” e são agora Isildas ou até mesmo Marias Claras (protagonista de *Não entres tao depressa nessa noite escura* – a mulher aqui começa a dar voz à sua luta)? Que vozes que não falaram foram as do autor-masculino?

Seja quais forem os nomes dessas vozes, o feminino e a sua importância na ficção antuniana evolui ao longo dos seus ciclos e dos tempos: outrora fora um ser não nomeado, sem relevância, mulher-objeto, satisfação sexual, sem capacidade de atuar (*Os Cus de Judas*), para depois passar a ser nomeada, mas que é a expressão máxima da violência (na qualidade de violentada), da exclusão, da inferioridade (*A Ordem natural das Coisas*), mas que culmina num feminino que quer atuar, porém que ainda se apresenta impotente – uma mulher que se quer afirmar, ávida de sonhos e desejos, que se tenta desprender da sua condição de mulher para abafar o poder masculino (*O Esplendor de Portugal*). A voz e a perspectiva femininas ganham relevo, assiste-se a uma crescente importância da mulher na ficção antuniana,

“não apenas porque lhe é dada voz, mas porque essa voz adquire consciência, na medida em que se vai revestindo de espírito de análise e de capacidade crítica sobre si e sobre os que a rodeiam, em particular, e sobre o mundo em geral” (ARNAUT, 2012: 63).

Está ainda, porém, longe de se reverter a sua impotência e incapacidade de agir contra os modelos vigentes, de se “desclausurar” do masculino e daquilo que representa, de reivindicar os seus direitos pelo seu próprio poder de ação.

O feminino no universo antuniano, e como veremos de seguida, está intimamente ligado a temáticas desconcertantes, que apelam ao negativismo e traduzem o papel e a imagem da mulher na sociedade, sendo de destacar as que intertextualizam, de forma geral, nas três obras que aqui analisaremos:

A clausura: que está, sobretudo, representada pela “gaiola” que surge frequentemente em *A Ordem Natural das Coisas*, vinculada pelo seio familiar (e, simbolicamente, pela raposa), pretendendo com isto transmitir, metaforicamente, o panorama político e social de Portugal durante o Estado Novo. A mulher vivia em clausura, prisioneira e presa de outrem, numa “gaiola” que quase sempre acompanha a vivência do feminino, pois nenhuma força de expressão era possível, nenhum ato contra o governo saíria impune, e a mulher continuava sob o domínio masculino, sendo a prisão, a “gaiola”, o seu castigo – castigo por nascer mulher, por existir, por nascer de ventre impuro, por amar, por casar, por obedecer, por desobedecer, por ser fiel, por ser infiel:

“Gaiolas (quase) sempre, portanto, a acompanharem a vivência do feminino” (ARNAUT, 2012: 83).

Também em *Os Cus de Judas* esta “gaiola” surge relacionada com o contexto social, político e civilizacional que, com a Guerra Colonial, são inúmeras as mulheres vítimas de atos atrozes, desumanos, violações, sendo quase sempre mulheres negras, prisioneiras, obedientes e mudas:

“Os brancos do mato, isolados e sem meios nas fazendas por explorar, deitavam-se de arma à cabeceira junto das amantes negras, obedientes e mudas como a sombra oblíqua de uma aparição” (ANTUNES, 2004: 143).

O preconceito racial: esta temática percorre grande parte da sua obra, nomeadamente os três romances que aqui são mencionados, pelas inúmeras referências à Guerra Colonial e ao pós-colonialismo (e seus efeitos), estando ainda intimamente relacionada com esta temática a imagem da mulher. Muitas mulheres aprisionadas,

escravas e vítimas de violência eram negras. Associado a isto está, em sentido lato, o (pre)conceito relacionado com a mulher, um ser inferior, a coisificação do “outro”, sendo esse “outro” o não-branco e a mulher, símbolos da subserviência e da obediência, corroborando a ideia de que o preconceito não é só racial

“porque um segundo mestiço na família nunca, mesmo o Carlos que (...) a minha avó encolhia-se toda se ele a beijava, cheirava-se enojada por cheirar a sanzala, (...) não lhe oferecia prendas no Natal como à minha irmã e a mim, evitava-o, fingia não o ouvir se falava com ela, a minha avó para quem os africanos eram não uma raça diferente mas uma espécie zoológica distinta capazes até certo ponto de imitar as pessoas e todavia sem nada meu Deus que os aparentasse a nós, (...) olhava para Carlos como se o Carlos não pudesse fazer mais do que mentir, os aldrabões dos mestiços, repugnantes, sujos” (ANTUNES, 2007: 157),

mas também de classe e, sobretudo, de género:

“Vi-o no Chiúme abrir a braguilha diante de uma prisioneira, obrigá-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la, de boina na cabeça, a soprar pelo nariz uma asma repelente de bode. (...) vi o oficial abraçado, numa espécie de desespero epiléptico, à prisioneira, criatura muda e tímida (...). As nádegas do homem formavam um movimento de êmbolo que se apressava (...), as pupilas ocas da prisioneira miravam-me numa fixidez insuportável” (ANTUNES, 2004: 178-179).

A opressão: o homem como opressor e a mulher a vítima da opressão, reiterando o domínio do masculino sobre o feminino, sendo a mulher a que é sempre sujeita a situações de submissão e/ou violência, em que

“o único modo de fugir a um presente opressivo situa-se, portanto, apenas no domínio da liberdade permitida pela entrada no mundo da imaginação transfiguradora do real, o que intensifica a impressão de aprisionamento e de violência” (ARNAUT, 2012: 114).

O amor sempre em estreita ligação com o desamor: perpassa toda a ficção antuniana esta temática, estando ela sempre associada ao universo feminino, pois é muitas vezes o fio condutor da escrita sobre o feminino, ou, pelo menos, um dos impulsos da mulher, que a condena fatalmente. O amor é razão de todas as coisas, chegando portanto a autoaniquilar-se como sentimento bom e prazeroso, conduzindo a sentimentos negativos e contraditórios como o ódio e à necessidade da morte como única resolução dos problemas do coração (como anseia Julieta, de *A Ordem Natural das Coisas*), pois é tão brutal amar para a mulher que lhe parece a morte mais fácil. O amor e o desamor surgem como uma contradição que se anula pela necessidade um do outro, para manter (des)equilibrados os acessos do coração e a fúria do corpo.

Para além disso, a temática do amor assume-se como uma crítica social do amor, sobretudo quando ligado ao casamento, espaço de repressão da mulher, estando também o amor sujeito e moldado à sociedade opressora e dominante. Constantemente se interroga o valor do amor nas relações humanas, sendo ele a maior parte das vezes dor, sofrimento e angústia, procurando-se assim uma nova natureza do amor, a sua reinvenção, um “Amor que seja entrega e dom, troca e reciprocidade, ilusão lúcida, processo doloroso e infinitamente custoso onde constantemente se revela para se esconder o outro-do-outro” (BARRENO, *et al.*, 2010: XLIV), mas que ainda se está longe de encontrar.

A maternidade – a herança feminina e a educação da mulher: O destino e a condição da mulher surgem muitas vezes associados à figura da mãe que, de certa forma, é responsável pela transmissão e perpetuação das ideologias tradicionais no seio familiar. À mulher era vetado o acesso à educação, pois os seus deveres restringiam-se ao lar e às lides domésticas, aos filhos e ao marido. O papel submisso da mulher é herança de gerações e gerações, sendo apoiada no seio familiar pela transmissão de valores entre as próprias mulheres, incutidos desde crianças:

“Porque sou 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, me educaram para desculpar as mentiras e o desassossego deles, não aceitar, não ser cega, desculpar (...), me

ensinaram a inteligência de ser frívola com os meus filhos” (ANTUNES, 2007: 114).

A Guerra Colonial: é frequente encontrar na ficção antuniana, sobretudo pelo facto de o próprio autor a ter vivenciado, a denúncia do ambiente relacionado com a Guerra Colonial, sendo o Estado Novo responsável pelo prolongamento de uma guerra sem sentido, que apenas causaria sofrimento, custaria a vida a milhares de pessoas, e teria efeitos irreversíveis no indivíduo:

“era a guerra que urinava sobre nós os seus estilhaços e os seus tiros, nos confinava à estreiteza da angústia e nos tornava em tristes bichos rancorosos, violando mulheres contra o frio branco e lúcido dos azulejos, ou nos fazia mastubar à noite, na cama, à espera do ataque, pesados de resignação e de uísque, encolhidos nos lençóis, à laia de fetos espavoridos” (ANTUNES, 2004: 179).

Algumas personagens dão voz aos efeitos nefastos da guerra, sendo o maior deles o ciclo de violência que se reflete no seio familiar. Muitos combatentes voltam da guerra transtornados, mudados pelo medo e pelo terror que viveram, a violência de que eram alvo, e isso manifesta-se nas suas atitudes, agredindo sempre aqueles que se encontram numa posição inferior na hierarquia da dominação. A mulher é, assim, a vítima dessa expressão de violência encadeada pela guerra e, concomitantemente, desencadeada pelo poder masculino, sendo transversal a toda a obra a denúncia do poder assente na opressão e violência física exercidos sobre a mulher.

O recuo do tempo: para melhor contextualizar o papel e a imagem da mulher ao longo dos tempos, são frequentes as reminiscências do mito da infância, lugar de memórias apaziguantes e agradáveis, mas que são meros fragmentos do passado, perdidos na memória:

“Um feriado qualquer, há meses, tomei no Arco do Cego (...), um autocarro para a minha infância, e viajei por ruas desconhecidas (...). Descobri, após andar quilómetros (...), uma placa aparafusada à parede (...) anunciando

Calçada do Tojal (...). (...) a casa do Tojal que guardo na lembrança, a vibrar durante a noite” (ANTUNES, 1992: 39-40);

“Como em pequeno na Praia das Maças, percebe, no fim de setembro, quando nos deitávamos e o corpo se assemelhava a uma sementinha perdida no colchão” (ANTUNES, 2004: 20);

O homem: machos, marialvas, sortudos pelo seu “género”. Esta obra expõe o papel e a imagem do homem, por meio do papel e da imagem da mulher, encontrando nele a causa da condição da mulher. As lutas são feitas pelas suas mãos, o poder é exercido pelo seu corpo e a sua voz, a autoridade está em sua essência, julgando-se superiores, mais fortes, melhores, portanto. A ficção antuniana, quer pela autoria masculina quer pela voz e a presença das personagens femininas, dá a conhecer o significado da mulher para o homem; detentores da justiça e da lei, que envergam no nome a sorte e no corpo a posse, sejam fascistas, machistas, perseguidores, violadores, amantes, guerreiros ou forasteiros, à mulher concedem a liberdade – de escolher entre a clausura do casamento ou o desprezo que a um animal se dá (Julieta), entre serem mães/donas de casa (Isilda) ou prostitutas sem nome, entre serem amaldiçoadas ou mal-amadas, entre serem violadas (as negras, as prisioneiras) ou amantes sem consentimento (Conceição), entre o desamor e a falta de afetos ou a morte.

Por outro lado, esta imagem do homem é subvertida, pois por trás de seu escudo de machos enganadores revelam insucessos, medos e vícios, justificando com a sua tirania a sua fragilidade, a sua impotência (como é exemplo a relação extramatrimonial da mãe de Julieta, pela impotência de seu marido),

“o meu pai escondia a minha irmã Julieta com raiva e vergonha de não ser dele, o meu pai não queria que se soubesse que a mãe dos seus quatro filhos parira de outro macho, o meu pai não queria que sonhassem que depois do meu irmão Fernando nascer se tornara impotente, o meu pai queria que pensassem que era homem ainda, que foi homem, senhores, até ao fim da vida” (ANTUNES, 1992: 174-175),

o seu machismo fingido, o seu fracasso, a sua incapacidade de causar prazer e satisfação sexual (como é exemplo o protagonista-narrador *de Os Cus de Judas*),

“(…) só estou a ironizar em parte, sobretudo para disfarçar a humilhação do meu fracasso e a desilusão que atravessa de leve o seu silêncio, como as sombras que cruzam (...) e me tocam no fundo das tripas a gota de ácido de um remorso ou de uma dívida (...). Consinta-me que tente outra vez, dê outra oportunidade à minha aflição sem esperança” (ANTUNES, 2004: 170-171);

traduzindo-se na maior parte das vezes na traição da mulher (veja-se Isilda de *O Esplendor de Portugal*).

“o meu pai à procura da garrafa na mesinha de cabeceira enquanto a minha mãe e o comandante da polícia discutiam no escritório como se lutassem visto que a secretária chocava e chocava contra a porta” (ANTUNES, 2007: 261).

6.2. A(s) mulher(es) antuniana(s) em:

A obra de António Lobo Antunes é fortemente marcada por uma carga negativa, mórbida, grotesca, revisitando lugares nada pacíficos, marcados pela perda e a morte dos mitos e afetos do passado e pelos desencontros, incompatibilidades e crises conjugais nas relações do presente, suscitando sentimentos e sensações negativas que em muito contribuíram para a construção do feminino diabólico, pérfido, depravado que caracteriza grande parte dos seus textos. Ligado a isto, e numa leitura mais pessoal e biográfica, está a própria relação do autor com o universo feminino, sendo a separação da mulher e a sua incapacidade de se relacionar afetivamente, alguns traços da sua obra e que transparecem na sua escrita (sobretudo no ciclo de aprendizagem), constituindo um trauma nunca ultrapassado que, indubitavelmente, faz da mulher antuniana alvo de construções linguísticas violentas, merecedora de punições e julgamentos pela sua essência pecaminosa e maliciosa:

“As evidentes e assumidas relações que as matérias desatas narrativas mantêm com o percurso de vida de António Lobo Antunes não podem

deixar de apresentar uma outra vertente, um outro retrato (o das suas mulheres), que, numa mistura de alma e de corpo, em tudo (ou em quase tudo), é composto a partir de traços diversos dos que caracterizam o feminino que povoa os restantes romances” (ARNAUT, 2012: 118).

As obras que aqui são objeto de análise evidenciam simbolicamente este aspeto biográfico que, no primeiro ciclo da sua produção literária, surge com maior incidência, e que acompanha a multiplicidade de vozes das suas narrativas. Ora, se na obra *Os Cus de Judas* (pertencente ao primeiro ciclo) vamos encontrar a responsabilidade narrativa num autor-narrador, à medida que se evolui no tempo e na produção antuniana – *A Ordem Natural das Coisas*, culminando com *O Esplendor de Portugal*, num discurso a quatro vozes -, vamos encontrar a transferência dessa responsabilidade da escrita para a plurivocalidade narrativa. Quer parecer aqui que o autor pretende dissociar da sua imagem pessoal a responsabilidade dos factos narrados, afastando-se do texto como (pseudo)personagem, entrando esplendorosamente no domínio da ficcionalidade, pois

“Afiml, do que se trata é de traçar os vários retratos da nossa sociedade coeva e dos seres que a compõem. E é nesse sentido que cremos ser legítimo afirmar que a atribuição da responsabilidade narrativa a várias vozes, inevitavelmente responsáveis pela instauração de outras tantas consciências morais, sociais e/ou políticas, implica uma maior dificuldade em descortinar a visão do mundo da entidade criadora” (ARNAUT, 2012: 133).

António Lobo Antunes trata nestas obras a sua visão distorcida sobre o Portugal do século XX, a Guerra Colonial e todo o processo de passagem do fim do Estado Novo até à implantação da Democracia. Todos estes factos históricos, temporais e espaciais andam a par e passo com as relações familiares que, de certo modo, são narradas como famílias disfuncionais. Para além desse contexto histórico-social, outro aspeto marcante da sua obra, que surge sempre em estreita relação com a imagem do feminino construída ao longo da sua ficção narrativa, e que será aqui alvo de reflexão, é a sua escrita marcadamente densa, que exige uma leitura atenta e rigorosa, com forte recurso a sintagmas complexos e metafóricos, a descrições simultâneas (reais ou fictícias, do

passado ou do presente, físicas ou do pensamento), conferindo ao universo feminino um tom obsessivo, labiríntico e grotesco.

Através das “suas” mulheres, o autor lisboeta recria assustadoramente o lado negativo da vida, dos acontecimentos, da relação com o universo feminino, espelhando a intensidade com que os efeitos das suas experiências de vida abalaram a sua visão do mundo e das relações familiares. Na sua ficção é frequente encontrar uma infância agradável, um passado comum, que é absorvido por um passado histórico que, apesar de sublime, foi bastante ingrato para aqueles que se viram obrigados a usar o corpo em prol de um regime absolutista (o Salazarismo) e a oferecer a sanidade mental (ou o que ainda restava dela) à memória de um cenário altamente devastador.

Para falar da mulher, António Lobo Antunes recorre simbolicamente a parágrafos intermináveis onde não há um ponto final senão ao fim de algumas páginas, conferindo-lhe a tal obsessão e exaustão que as suas vivências suscitaram; apela à memória, às recordações, tornando os textos e os sujeitos um tanto quanto difusos, fragmentados. É como se no decorrer das vozes femininas o ritmo fosse quebrado, perdendo-se, e passo a expressão, “o fio à meada”. Há como que uma “continuidade descontínua” posta em causa aquando da associação das ideias, das reminiscências da infância e da juventude que denunciam as inquietações existenciais das personagens. Esta escrita não linear, radical, inusitada e moderna, aliada a toda a explosão de sentimentos e lembranças de que o narrador se serve, torna o texto complexo. “Apetrechado” de ironia, sarcasmo e uma certa revolta, denuncia eficazmente um tempo marcado pela guerra, pela política fascista, pela sociedade impotente, e um espaço que, lá n’ “*Os Cus de Judas*” assolou Portugal e transformou a sua visão do universo feminino. As narrativas antunianas carregam em si, *grosso modo*, uma componente de “horror” muito forte, o que se reflete na forma como a imagem feminina é abordada nos textos, revelando-se um ser fraco, grotesco, inferior ou até mesmo diabólico, características essas que estão muito aquém do ideal feminino (des)mistificado pela literatura contemporânea.

Pelo exposto em cima se conclui que estas três obras têm uma carga negativa, pessimista, muito forte, chegando mesmo a roçar o mórbido, antevendo-se nas obras em análise uma mulher que anda a par e passo com sentimentos como o ódio, a tristeza, a indignação, o inconformismo, a dor, o desequilíbrio (emocional), a culpa, o medo, e em constante conflito interior que só a morte parece solucionar. Numa palavra – grotesco:

um mundo grotesco, uma existência grotesca, uma linguagem grotesca; e entenda-se por grotesco

“em variedades de representação que tocam (...) as fronteiras do trágico e do satírico, torna-se, pois, central à produção literária de António Lobo Antunes. Traduzindo “uma relação perturbada com o mundo”, ele implica criações artísticas disformes e caricaturais, na medida em que visa, na sua essência tornar o mundo estranho” (ARNAUT, 2012: 22-23).

6.2.1. Os Cus de Judas

Começamos pela obra *Os Cus de Judas*, um livro de cunho autobiográfico editado pela primeira vez em 1979, o qual conferiu ao autor o Prémio Franco-Português (1987). António Lobo Antunes vem reunir, neste seu segundo romance, um tema marcante da História de Portugal e não só: a guerra colonial em Angola, na qual o próprio autor participou. Assim sendo, a obra retrata a experiência pessoal de Lobo Antunes como médico português de campanha enviado para Angola na Guerra Colonial em 1971. É a trajetória de um soldado português, como tantos outros, ao serviço do exército em Angola, que nos é dada a conhecer, através das inúmeras referências às suas experiências em África e às repercussões que a guerra teve, posteriormente, na sua vida.

A história é narrada por um homem – o próprio autor da obra – que se dirige a uma mulher enquanto a tenta seduzir. Poder-se-á dizer que estamos perante um monólogo, encarnado por um soldado que traz na sua memória a guerra do Ultramar e, conseqüentemente, os 27 meses em que o narrador esteve ao serviço da Pátria portuguesa

“Passámos vinte e sete meses juntos nos cus de Judas, vinte e sete meses de angústia e de morte juntos nos cus de Judas, nas areias do Leste”
(ANTUNES, 2004: 194);

e que agora, mergulhado numa solidão profunda, entre a mesa de um bar e algumas doses de Whisky, “narra” as suas vivências e desventuras numa terra onde se viu obrigado a “(sobre)viver”,

“constituindo afinal o romance numa longa manifestação coloquial do médico, ininterrupta e personalizada, que durante um sermão num bar conversa com uma mulher em encontro de ocasião, parecendo que ela o escuta com interesse e paciência. Parecendo, dizemos” (SEIXO, 2002: 37-38).

Com vinte e três capítulos curtos, numa sequência de A a Z, numa espécie de análise crítica da guerra e de si, desenrola-se a ação num período de tempo de uma noite apenas, que vai do encontro do narrador com uma mulher num bar até ao amanhecer em casa dele, depois de uma noite de sexo, sem amor. É neste curto período de tempo que o narrador tece o enredo da obra a uma mulher não nomeada, expondo as suas angústias, a mediocridade da vida que o cerca, as ações da guerra, a situação do narrador após o fim do conflito colonial, o passado, o casamento e ainda algumas lembranças da sua infância (que constituem as imagens menos agressivas), adotando uma estratégia narrativa que o distingue da sua outra obra – *Memória de Elefante* – publicadas num tempo próximo, com características idênticas, mas com uma distinta particularidade: o relato, em *Os Cus de Judas*, assume uma perspetiva narrativa de 1ª pessoa. Nisto, assistimos a uma maior centralidade do narrador-personagem, que torna o texto quase autobiográfico, e o torna responsável pelas tessituras que nele se desdobram, pelo que é frequente encontrar dois níveis de linguagem que nos permitem (quase) situar a ação em dois momentos temporais nucleares:

- o presente, concretizado no encontro nocturno com a mulher desconhecida - recorrendo às formas verbais de presente do indicativo

“Deixe-me beijá-la enquanto se **veste**, enquanto **aperta** o soutien nas costas em gestos cegos e canhotos (...), enquanto **procura** os anéis de prata na mesinha de cabeceira com uma ruga de atenção infantil, vertical, na testa, enquanto **luta** com a escova contra a resitência ondulada do cabelo, o cabelo excessivo que a minha calvície inveja, num ciúme feroz a que não consigo fugir” (ANTUNES, 2004: 186) (Sublinhados nossos);

- o passado, o tempo das reminiscências e das recordações da Guerra – utilizando tempos verbais do passado

“Ninda. Os eucaliptos de Ninda nas demasiadamente grandes noites do leste, formigantes de insectos (...); o ataque **começou** do lado da pista de aviação, no extremo oposto à sanzala, luzes móveis **acendiam-se** e **apagavam-se** na chana num morse de sinais. A lua enorme **aclarava** de viés os pré-fabricados das casernas, os postos de sentinela protegidos (...). À porta do posto de socorros, estremunhado e nu, **vi** os soldados correrem de arma em punho na direcção do arame” (ANTUNES, 2004: 53) (Sublinhados nossos).

Quanto às personagens femininas que compõem esta narrativa, as mais relevantes são a mulher, a quem o narrador conta a sua história no bar e com quem passa a noite, cuja função

“é a de justamente **pressupor** um diálogo sem **o efectivar**, porque a fala da mulher nunca surge no discurso, e é sempre tornada implícita pelo próprio discurso do narrador, que a reabsorve na sua tutela do texto” (SEIXO, 2002: 40)

e de quem tomamos conhecimento não no início, mas durante a recordação ligada ao Jardim Zoológico:

“Se fôssemos, por exemplo, para-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar” (ANTUNES, 2004: 13),

a ex-esposa Isabel

“apetece-me a Isabel, a realidade da Isabel (...). Quando penso na Isabel cesso de ter receio do escuro, uma claridade ambarina rveste os objectos da serenidade cúmplice das manhãs de julho, que se me afiguraram sempre disporem diante de mim, com o seu sol infantil, os materiais necessários para construir algo de inefavelmente agradável que eu não lograria jamais

elucidar. A Isabel que substituía aos meus sonhos paralisados o seu pragmatismo docemente implacável concertava as fissuras a minha existência” (ANTUNES, 2004: 185),

Sofia – a lavadeira negra com quem o narrador tem um filho, uma mulher que conheceu na terra africana, alegre e jovem, uma mulher que amou, a comissária do MPLA, e a quem o narrador atribui momentos de felicidade, de conforto, de ternura, em quem o autor se refugia para tornar menos violenta a sua existência:

“Sofia, eu disse na sala Volto já, e vim aqui, e sentei-me na sanita, diante do espelho onde todas as manhãs me barbeio, para falar contigo. Falta-me o teu sorriso, as tuas mãos no meu corpo, as cócegas dos teus pés nos meus pés. Falta-me o cheiro bom do teu cabelo” (ANTUNES, 2004: 147),

“Conheci-te numa manhã de sábado, Sofia, e a tua gargalhada de prisioneira livre, harminiosa e estranha como o voo dos corvos que VanGogh pintara antes antes de se matar no meio do trigo e do sol, tocou-me como um gesto de irreprimível ternura me toca se me sinto mais só” (ANTUNES, 2004: 150),

as tias, que sempre o inferiorizavam e ridicularizavam

“As tias acenderam o candeeiro para me observar melhor” (ANTUNES, 2004: 195),

“- Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.” (ANTUNES, 2004: 16),

a Tia Teresa, negra e gorda

“na cubata da sanzala Macau da Tia Teresa, negra gorda, maternal e sábia, recebendo-me na palha do colchão numa indulgência suave de matrona” (ANTUNES, 2004: 174),

Gija – a criada

“sabia-me às unhas suaves da Gija” (ANTUNES, 2004: 154),

D. Áurea

“D. Áurea, esposa do imperador das cercanias, a extrair as amplidões do peito murcho das larguras do decote, cintilante de brincos e colares” (ANTUNES, 2004: 132),

e D. Olinda

“inclinou-se amavelmente para a professora das menstruações de Niagara, que coçava à socapa a flor do congo dos sovacos:
- Como vai de saúde, D. Olinda?” (ANTUNES, 2004: 133-134).

Todas elas são vistas de uma perspectiva negativa por parte do narrador, compondo o mundo feminino desta obra o reflexo das suas frustrações e do insucesso no campo familiar. Em toda a obra, o autor parece apenas recordar-se, com doçura intocável, de um elemento feminino, não lhe atribuindo negativismo – Maria José ou a mulher? -, antes pelo contrário, já que as técnicas que utiliza para a referir, inserem-se no campo do idílico, onde utiliza vocábulos dóceis e suaves, bem como metáforas deleitantes, que se distanciam do restante registo da obra:

“e viajo na geografia mansa do teu corpo, no rio da tua voz, na sombra fresca das tuas palmas, na penugem de peito de pomba do teu púbis” (ANTUNES, 2004: 90).

Curiosamente, esta é a única vez que o autor refere uma mulher de forma tão prazerosa, com ternura, sem lhe atribuir culpas, antes pelo contrário, refugiando-se nela, na doce lembrança que ela evoca, para o afastar das imagens dolorosas que a guerra lhe causou. Note-se que a própria referência ao corpo é tecida em angelicais comparações, contrastando com os mecanismos linguísticos que utiliza para mencionar a mulher anónima, inseridos num campo semântico que incita à morbidez, à obscuridade:

“Estendido ao seu lado, junto ao seu perfil nu e imóvel de **defunta**, das coxas derramadas nos lençóis, do **bosquezinho** tocante, geométrico e frágil do púbis (...), dos pêlos (...) nítidos e precisos como os ramos dos choupos no **crepúsculo**” (ANTUNES, 2004: 160) (Sublinhados nossos).

O autor recorre, assim, a termos linguísticos mais bucólicos, pesados, para referir o elemento feminino que lhe causa dor e sofrimento, que o faz reviver o impacto da guerra e que acentua o seu fracasso em relação à vida e às mulheres.

Muito habilmente o narrador-protagonista desta obra serve-se de um quadro penoso mas real que, através de uma linguagem grotesca, reproduz fielmente a realidade cruel, o absurdo da guerra, que vivenciou nos inícios da década de 70: as explosões de minas e os morteiros que deixam apenas “a nu” o sangue escuro e as vísceras dos soldados desafortunados; os cheiros da terra, do vômito, do esperma, e da fruta de África; a carne viva mas ferida, decepada e amputada dos soldados menos “cautelosos”; o sexo exposto ao abuso da violação; as prostitutas de cabarés das cidades em ruína de Angola; a PIDE e o Estado Novo; os crimes de guerra e as vítimas do medo ilustram todo um cenário de morte, de decadência, de tristeza e de vazio que o próprio autor-narrador protagonizou:

“Malanje é hoje o monte de destroços e de ruínas em que a guerra civil a tornou, uma terra irreconhecível pela estúpida violência inútil das bombas, um campo raso de cadáveres, de costelas fumegantes de casas, e de morte” (ANTUNES, 2004: 170).

Por outras palavras, foca toda uma vivência onde entre bordéis, bebedeiras e a prática diária dos militares – a masturbação –

“A masturbação era a nossa ginástica diária, êmbolos encolhidos nos lençóis gelados à maneira de fetos idosos que nenhum útero desibernaria, enquanto lá fora os pinheiros e a névoa se confundiam numa trama inextricável de sussurros húmidos” (ANTUNES, 2004: 19-20),

nada parece fazer sentido e de onde não há como escapar – só pela morte. É lá, n’ “Os Cus de Judas”, que abandonados ao desespero, à agonizante sensação de solidão “se fazem homens” todos aqueles que só obrigados (ou quase só) se deixaram “emaranhar” nas teias da guerra:

“-Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.

Essa profecia vigorosa (...). De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornr finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser cotovelada or uma multidão agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte” (ANTUNES, 2004: 16-17).

O próprio título é uma metáfora ficcional do fim do mundo: por um lado, no sentido geográfico, refere um sítio longínquo (apelando à memória o lugar (físico e psicológico) da Guerra Colonial); por outro lado metaforiza o fim de um mundo a nível político, social e histórico (o fim da ditadura). *Os Cus de Judas* simbolizam a expressão máxima da solidão, que neste segundo romance nos é dada a conhecer através de uma primeira pessoa narrativa, a qual conduz toda a ação. Toda a obra se tece num monólogo que é sobretudo a manifestação interior de um homem (narrador-personagem-protagonista) que num bar conversa com uma mulher e que, a partir da guerra, inicia uma “dolorosa aprendizagem da agonia” – de si, da vida e do mundo:

“(…) foi há seis anos e perturbo-me ainda: (...) descíamos para as Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilómetros de Luanda, janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia, sentado na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia” (ANTUNES, 2004: 39).

Este encontro noturno com uma mulher desconhecida tem início num bar e acaba num apartamento, onde ambos se envolvem sexualmente para depois cada um seguir o seu caminho. Essa mulher não nomeada, a protagonista feminina – assume aqui

o papel da “mulher objeto”, uma mulher que não interessa sequer saber o nome, pois a sua função é meramente de ouvinte (note-se que não é confidente, apenas uma simples e casual ouvinte) de todas as angústias e frustrações do narrador e, posteriormente, de satisfação sexual (ainda que esta não se venha a consumir). Durante toda a obra é a voz do narrador que se “ouve”, e a relação dialogante entre ambas as personagens revela-se pela apropriação da voz feminina por parte do narrador, que, em diversos momentos, nos dá a entender que está efetivamente acompanhado por essa mulher, interpelando-a:

“Para a sua casa ou para a minha?” (ANTUNES, 2004: 93),

“Outro vodka?” (ANTUNES, 2004: 39).

Esta sensação de não solidão, a ideia que o próprio autor cria de um diálogo imagético, deve-se aos recursos linguísticos que utiliza e que nos distanciam daquilo que é, a nível textual, um claro monólogo sombrio, sem escuta, nomeadamente fórmulas linguísticas simples que simulam a comunicação e que minam todo o texto:

“Como em pequeno na Praia das Maças, **percebe**, no fim de setembro”
(ANTUNES, 2004: 20);

“Não, **oiça**, só estou a ironizar” (ANTUNES, 2004: 170);

“Malanje, **sabe como é**, é hoje o monte (...)” (ANTUNES, 2004: 170);

“jamais houve, **compreende**, nada, os calendários deste país (...)”
(ANTUNES, 2004: 193) (Sublinhados nossos).

O feminino em *Os Cus de Judas*, preconizado pela mulher do bar e Sofia, assumem uma dualidade, tal como todo o romance, e que envolve todo o universo feminino desta obra – representam o afetivo e/ou erótico e, ao mesmo tempo, simbolizam a rejeição e/ou proteção. No que respeita às personagens, a mulher do bar e Sofia são os expoentes deste binarismo. Sofia a jovialidade, o desejo e até uma felicidade inocente, entregando-se ao amor com facilidade, mas, ao mesmo tempo, com prudência, representa os momentos de felicidade e é uma memória agradável, pelo que

todos os mecanismos linguísticos de que o autor se serve para a mencionar, revestem-se de sonoridade, as palavras ligam-se, semanticamente, a um mundo alegre, de saudade, tal como o era a sua infância, pelo que, muitas vezes, Sofia surge em comparações com o universo infantil (consubstanciado na filha do narrador):

“da tua mão, Sofia, que me guiava nas trevas, como um dia, quando for cego, a minha filha me guiará, me guiava através do escuro e do silêncio, e eu sentia a tua gargalhada vitoriosa imóvel na boca, riso de mulher liberta que nenhum pide, nenhum tropa, nenhum cipaio calaria, o teu riso que mesmo hoje, neste asséptico e odioso aquário de azulejos, continuo a escutar” (ANTUNES, 2004: 153),

“A tua casa, Sofia, cheirava a vivo, a coisa viva e alegre como o teu riso repentino, a coisa quente e saudável e delicada e invencível” (ANTUNES, 2004: 154).

No entanto, a dimensão e conotação do horror ligado ao feminino na ficção antuniana, isto porque esta imagem idílica, romântica, de Sofia, não estaria em conformidade com o universo feminino se Sofia não fosse mulher, pelo que vem, posteriormente, cumprir o seu destino de mulher, como tantas outras, e perder a sua aura harmonioso, intocável

“Passei pelo quartel da Pide, Sofia, entrei o portão a estremecer de medo e nojo, e perguntei por ti ao chefe de brigada (...). O cabrão escorregou risos contentes de frade diante de um banquete de galhetas:

- Era boa, hã? Estava feita com os turras, Comissária, topa? Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada, e, a seguir, o bilhete para Luanda” (ANTUNES, 2004: 156)

e entenda-se por “mudar o óleo à rapaziada”, as sucessivas violações, e o “bilhete para Luanda”, o bilhete para a morte. Aqui se acentua um feminino decepado pela sua condição de mulher, em que tecido numa esfera de afetos e de prazeres, se dissolve em objeto do homem, em ser coisificado, um ser “não humano”, como reitera a palavra “óleo” utilizada para traduzir o ato da violação. O autor dedica todo um capítulo –

capítulo S (ANTUNES, 2004: 147-157) – a Sofia, que, num tom nostálgico, alterna factos lúgubres com passagens de alegria, quase lírica, em que o amor e a morte comungam de um destino inevitável, comum, que se inter-relaciona, e que em tudo se identifica com o universo feminino.

Noutra perspetiva surge a mulher do bar que atinge uma dimensão superficial. Ao contrário de Sofia, não representa uma relação importante para o autor, mas é através desta relação insignificante, casual, que o autor chama a si recordações e pessoas (femininas) que contribuíram para a sua condição solitária e de sentimentos derrotistas. Esta mulher desconhecida simboliza o desejo do autor esquecer o seu passado e, uma vez na vida, conseguir ser bem-sucedido em algo. Contudo, para tal a mulher não pode ser considerada família, nem estabelecer com este laços afetivos (o que traduz as suas relações fracassadas no plano familiar) – como, por exemplo, a ex-mulher Isabel e a lavadeira Sofia, pelo que a sua identidade não é relevante, já que a intenção é só uma – servir-se dela para minimizar o seu “degrado interior”:

“Inclusive o estar aqui consigo talvez não passe de um expediente de arame que me salve da maré-baixa de desespero que me ameaça” (ANTUNES, 2004: 38).

O quadro que aqui se constrói remete a mulher para uma posição inferior, um ser-objeto que não necessita de ser identificado, que é preconizado por uma prostituta, a que o autor alude, utilizando algumas estratégias linguísticas de referenciação, formas de tratamento que revelam a não envolvimento afetiva e pessoal, descortinando um afastamento propositado em relação a essa mulher, como quem tem apenas uma relação física, compatível com o seu papel de mulher-objeto:

- formas de tratamento formais - “a senhora” (ANTUNES, 2004: 13);
- pronominalização de complemento indireto – “peço-*lhe*” (ANTUNES, 2004: 191);
- pronome pessoal de alguma distância – “você” (ANTUNES, 2004: 187);

- ou através das formas fáticas da linguagem já supramencionadas (“percebe”, “escute”, “oiça”, entre outras);

mas de que, de certa forma, a personagem necessita para tentar provar algo a si próprio. A ausência de designação de nome próprio da mulher “indicia a identidade rasurada, a ausência de ancoragem estável no mundo social, o ser de fronteira despojado de “pertencimento” a uma determinada cultura nacional” (FARIA, 2005: 5), representando esta mulher, simbolicamente, um sujeito coletivo – a mulher-objeto, todas aquelas que, de certa forma e independentemente do contexto, estão à disposição do desejo e das vontades do homem, ou seja, se subordinam ao exercício do poder masculino.

A linguagem que o autor utiliza relativamente a esta mulher, centra-se em dois níveis, que se coadunam com o próprio binarismo de todo o texto, já que ele próprio é um monólogo em tom dialógico que tem como “interlocutora” (muda, ressalve-se), essa mulher: um mais grotesco, brutal, repleto de palavrões e construções frásicas complexas para fazer referência aos acontecimentos do passado no que toca às memorações da Guerra; e outra que parece fluir, minimizar o sentimento de inadaptação, de fracasso, sempre relacionado com esta mulher que, apesar de desconhecida, é a sua última esperança de dar algum sentido à sua vida miserável. O que ressalta, nestes tons dissonantes da trama enunciativa não é tanto o registo linguístico, pois todo ele é o texto em si, mas antes o tratamento dedicado à mulher-prostituta-ouvinte que, uma vez formal, torna abismal o que separa a afetividade da satisfação sexual; bem como o modo como a personagem se manifesta – uma voz sem palavras -, através de

Pressuposições

“Espere um instante, deixe-me encher o copo. Quer chupar a rodela de laranja e cuspi-la a seguir no cinzeiro, (...) chupar a laranja, de olhos baixos, para se poupar a si mesma o espectáculo derisório da minha comoção” (ANTUNES, 2004: 73);

Reações implícitas

“Gostou? Assim, assim? Desculpe, não estou em forma hoje” (ANTUNES, 2004: 169),

e Dados elípticos

“E os retratos dos generais defuntos nas consolas aprovaram com feroz acordo a evidência esta desgraça.

Não, não, siga sempre em frente, vire na primeira à direita (...). Eu? Fico ainda mais um bocado por aqui” (ANTUNES, 2004: 196).

O cenário muda: da mesa do bar passa-se para casa do narrador e é aqui, continuando a narrativa sobre a guerra, que o narrador procura solucionar a sua solidão. No entanto, e mais uma vez, o fracasso toma conta da sua vida - após a noite amorosa fracassada começa a “desculpar” o seu insucesso ansiando por uma nova tentativa:

“Consinta-me que tente outra vez, dê outra oportunidade à minha aflição sem esperança” (ANTUNES, 2004: 171).

A noite caminha para o fim e o narrador continua numa inquietude perturbadora, não conseguindo ainda encontrar a paz e satisfazer a sua solidão – continua insatisfeito e não satisfaz a sua companheira. A esperança de um retorno, de uma continuidade no relacionamento fracassa, tanto quanto fracassou com a sua esposa, e com tudo na sua vida. A conclusão é lógica, pois se não obteve êxito nas coisas mais simples, mais básicas (a satisfação sexual da parceira – o prazer mais primário do homem), a esperança de absolver a solidão e de triunfar no amor e na vida era em vão:

“que criatura vai querer beijar a paródia triste do que fui, o estômago que cresce, as pernas que se afilam, o saco vazio dos testículos cobertos de longas crinas cor de couro? Reflectindo melhor, não apague a luz: quem sabe se esta manhã oculta dentro de si uma noite mais opaca do que todas as noites que até agora atravessei, a que vive no fundo das garrafas de uísque, das camas desfeitas e dos objectos da ausência, uma noite com um cubo de gelo à superfície, três dedos de líquido amarelo por baixo, e um silêncio insuportável no interior vazio, uma noite em que me perco (...), falando comigo o discurso da solidão grandiosa (...)” (ANTUNES, 2004: 187).

Assim que o narrador acabou de contar, a mulher do bar/a sua companheira de uma noite/a sua ouvinte sai e ele, como costumava fazer quando era criança,

“Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençóis para cima e feche os olhos. Nunca se sabe, não é?, mas pode bem acontecer que a tia Teresa me visite.” (ANTUNES, 2004: 196).

Para além dos aspetos linguísticos que mencionámos até agora, muito característicos da ficção antuniana, em geral, e de *Os Cus de Judas*, em particular, importa recordar a zoomorfização e a linguagem grotesca, prosaica que chega a ser irrisória e repulsiva para o leitor:

“Nós não somos cães raivosos, (...) diga a esse caralho do catano que nós não somos cães raivosos, um alferes ameaçava baixinho destruir a messe com as bazookas Fodemos aquela porra toda meu tenente, não sobeja um cabrão sequer para nos enconar o juízo (...). Diga ao nosso general que vá levar na anilha (...)” (ANTUNES, 2004: 125).

Destacam-se, ainda, outros aspetos que personalizam a sua escrita e que, nas análises subsequentes também encontraremos, pois, de certa forma, representam o discurso fragmentado em equilíbrio com o eu fragmentado, a desintegração de um mundo estranho, o sentimento de não pertença e de devaneio, nomeadamente:

- o início em letra maiúscula depois de vírgula e, até mesmo, a mistura, sem indicação de pausa, numa frase, de palavras iniciadas com letra minúscula e, de seguida, iniciadas com letra maiúscula

“da minha cidade lá de cima, **Vi** passar o boingue em que ias” (ANTUNES, 2004: 91) (Sublinhados nossos);

“o enfermeiro sempre a repetir **Caralho** caralho caralho” (ANTUNES, 2004: 63) (Sublinhados nossos);

- a falta de uma barreira física linguística que separe os diferentes níveis discursivos – o real e o pensamento, o direto e o indireto, ou se se preferir a marca de “letra maiúscula” a sinalizar uma fala ou um pensamento e a funcionar, portanto, como aspas (“”) e/ou travessão (-)

“o caseiro tirou o chapéu e explicou respeitosamente a coçar a cabeça O que a gente precisa é que venha alguém tomar conta de nós o menino não acha?, e se vier alguém (...)” (ANTUNES, 2004: 65);

- e a falta de pontuação, de pausas breves, que tornam as frases extensas, e que, por um lado, aceleram a leitura, tornam a escrita e o pensamento frenético, porém, por outro lado, tornam-no confuso

“Sofia, que sorrias no escuro o calado e misterioso riso das mulheres quando os homens se tornam de súbito menino e se lhes entregam como filhos desprotegido e frágeis (...)” (ANTUNES, 2004: 154).

Para além do nível linguístico, quase sempre relacionado com o universo feminino, encontramos também nesta obra aspetos simbólicos que se interligam com as questões do feminino, destacando-se motivos ligados à terra, à natureza, numa relação simbólica com a mulher, em particular os pássaros, porque “(...) valorizados em beleza e em dignidade, são por vezes relegados a um estado de truncagem, dilação ou impotência” (SEIXO, 2002: 61):

“Sofia (...), precisava de ti, do cheiro de fruta do teu ventre, do teu púbis tatuado, do colar de missanga que te apertava a cintura, dos pés duros e longos de pássaro dos rios, circulando de seixo em seixo numa nervosa majestade” (ANTUNES, 2004: 151).

No entanto, um dos motivos literários mais fortes relaciona-se com os espelhos, pois eles representam, em toda a sua essência e numa “cruza implacável dos espelhos”, um olhar sobre o próprio indivíduo, a consciência de um reflexo oco, vazio, que não é mais do que a sua própria voz, o seu “eu” que se dirige a si próprio, numa espécie de constatação dolorosa da sua existência, da sua fragmentação e, ainda, do tempo:

“eu era só essas pupilas espantadas que fitavam e que hoje reencontro, mais velhas e descoloridas, no espelho do quarto de banho, (...) vociferando para o próprio reflexo um apelo mudo sem resposta” (ANTUNES, 2004: 114),

“Às quatro da manhã os espelhos são ainda suficientemente misericordiosos ou opacos para nos não devolverem o rosto amarrotado e encolhido das noites sem sono” (ANTUNES, 2004: 83).

Os espelhos reiteram, ainda, e metaforicamente, esta técnica do monólogo interior dando, porém, a sensação de um diálogo que, no fundo, não existe, pois o narrador-protagonista tece-se numa espécie de ciclo em que se volta para si próprio, mesmo quando nos dá a ilusão de um diálogo com Sofia, quando, na verdade, se revela um diálogo consigo próprio, isto é, um monólogo, em que se perde a palavra do “outro”:

“Sofia, (...) sentei-me na sanita, diante do espelho onde todas as manhãs me barbeio, para falar contigo” (ANTUNES, 2004: 147), “como se sentar-me aqui, noite após noite, diante do espelho, a observar no vidro os vincos amarelos das olheiras e as rugas que em torno da boca se multiplicam numa fina teia misteriosa, (...) me assegurasse que ao fim de tantos anos de deixar-te permaneço vivo, durando, Sofia, (...) peixe morto à tona, de órbitas apodrecidas a boiarem” (ANTUNES, 2004: 148), e onde “continuo a escutar, sentado na sanita, olhando no espelho o meu rosto que irremediavelmente envelheceu, (...) as rugas, Sofia, que me vincam a testa do mole cansaço dos que em definitivo desistiram” (ANTUNES, 2004: 153).

Em suma, António Lobo Antunes constrói, nesta obra, o feminino como meio para alcançar consolo, o conforto, a companhia ideal para ouvi-lo, para solucionar as suas fraquezas e para “tapar”, no fracasso de uma noite de amor, as feridas que a solidão causou. Esta mulher, porém, deve ser desconhecida e a relação sem compromisso, um meio para atingir determinado fim, um objeto de satisfação, refletindo assim o seu fracasso com o universo feminino.

Esta narrativa tece-se em constante dualidade de espaços – Lisboa e África -, de tempos – o presente e o passado; a infância e a juventude -, e de sentimentos, ou melhor, estados de alma – o amor e a solidão,

“quase sempre numa ordem de intercalação binária, embora alternando em combinatórias complexificadas e em irradiações recíprocas de fulgor ou pesadelo” (SEIXO, 2002: 39),

sendo os intervenientes apenas dois e, também eles, tecendo-se num contraste dialógico, ainda que apenas o narrador se aproprie do texto. A voz feminina surge aqui como mera ouvinte, que suscita memórias, que conduz o discurso do narrador, que o induz a revisitar os lugares e os tempos do passado que, através da mulher, se repercutem no presente. O feminino, isto é, a sua representação que se compraz nesta mulher-espectadora, surge nesta obra como o eco de um tempo caótico, que causa no narrador sensações desagradáveis, sentimentos de terror e amargura, bem como representa as relações frustradas e superficiais do homem e da mulher, vivendo o narrador, quase sempre, amores ocasionais, que só momentaneamente apaziguam a solidão ou, na maior parte dos casos, a sublinham. Tal como a mulher do bar, Sofia não tem voz, são figuras repletas de subjetividade que permitem a reciprocidade comunicativa mas que não intervêm na ação, construindo na sua passividade a (des)afetividade das relações humanas e dando conta da fragilidade da existência humana. Sofia e a mulher do bar nunca falam, as suas intervenções são sempre indiretas. O narrador-personagem veta à mulher o acesso à fala, representando esta negação da palavra ao outro a solidão física e psicológica do narrador, que, na sua eloquência, se confina a “um corpo sem expressão, uma voz sem fala, um encontro sem incidência (...) e perde-se pelas terras por demais conhecidas e calcinadas do seu próprio e obsidiante monólogo, que diz interminavelmente a dor, a perda e a morte” (SEIXO, 2002: 64-65).

Metaforiza-se neste romance e consubstancia-se na mulher a esperança de um regresso, de um retorno, através de um voo não tão doloroso como as vivências do narrador, a uma existência não tão vazia e sofrida como África, e, conseqüentemente, a guerra, lhe provocou. Em tom agónico, o conflito interior e exterior da personagem-narrador põe em causa a questão da sua identidade e da sua existência, existência essa que, submersa num sentimento pós-colonialista, caminha, em direção à morte, em pânico e com violência. Violência essa que é, também, metaforicamente

“entendida como a violência na própria linguagem, numa espécie de extremo da manipulação do discurso, posto que pela “fúria do corpo” das personagens vivenciada em diversas situações cotidianas marginais, até mesmo o sexo se revela como única saída para o vazio existencial. É justamente por esse trabalho com a escrita, a seco, que as violências e sofrimentos são adivinhados. (...) o personagem desajustado tem seu mundo interior exacerbado nas ações violentas, sexuais, como única forma de comunicação” (MELLO, OLIVEIRA, 2013: 179).

No entanto, neste jogo de dualidades entre universo ficcional antuniano e universo feminino, o que mais se destaca e evidencia entre os pólos narrador-personagem, homem-mulher, masculino-feminino, é a já retratada negação da palavra ao outro

“por parte do lugar europeu onde pertence o narrador, que, em reversão aniquiladora, deixa o sujeito narrador confinado, na volta, a um corpo sem expressão, uma voz sem fala, um encontro sem fala” (SEIXO, 2002: 64),

que surge sob a forma de uma

“atitude de circularidade contínua, ensimesmado ou voltado para os espelhos, perde deste modo a palavra do parceiro, o acontecimento do diálogo, a trama da comunicação viva, perde-se / pelas terras por demais conhecidas e calcinadas do seu próprio e obsidiante monólogo, que diz interminavelmente a dor, a perda e a morte” (SEIXO, 2002: 64-65).

6.2.2. A Ordem Natural das Coisas

Publicada pela primeira vez em 1992, o autor apresenta nesta obra polifônica um mundo caótico, desconcertante, repleto de monólogos interiores que chegam a constituir capítulos inteiros e que apelam ao realismo surpreendente do que é narrado –

existências desfiguradas, uma realidade atual marcada pelos fantasmas do passado - um passado que surge sempre aliado ao presente apesar do esforço de tentar esquecê-lo. Logo no início da obra são-nos dados a conhecer, através de uma reminiscência do passado, alguns aspetos desse passado fantasmagórico que desalenta uma das personagens – um homem de 50 anos que se apaixona por Iolanda, uma jovem de 18, que o rejeita física e afetivamente, e a quem interpela nos seus monólogos, numa solidão e tristeza de rejeição, através de uma linguagem de efeito idílico e bucólico, que o afasta do prosaísmo antuniano a que estávamos habituados em *Os Cus de Judas*:

“Até aos seis anos, Iolanda, não conheci a família da minha mãe, nem os odores dos castanheiros que o vento de Setembro trazia da Buraca, com as ovelhas e os chibos que galgavam a Calçada na direção do cemitério abandonado, tangido por um velho de bóina e pelas vozes dos mortos. Ainda hoje meu amor, estendido na cama à espera do efeito do valium, me sucedde como nas tardes de verão em que me deitava, à procura do fresco, num bairro de jazigos destroçados (...), oiço as ervas das campas no lençol (...); uma mulher de chapéu plantava couves e nabos nas raízes dos ciprestes; os badalos dos cabritos tilintavam na capela sem imagens (...)” (ANTUNES, 1992: 11),

inconformando-se com o desinteresse da mulher pela sua infância, consubstanciado no próprio desinteresse da mulher por ele:

“Não entendo porque motivo,
Querida, nunca te interessaste pela minha infância: sempre que falo de mim encolhes os ombros, a boca torce-se, as pálpebras prolongam-se de desdém, rugas escarninhas surgem por detrás da franja do cabelo loiro, de modo que acabo por me calar, envergonhado” (ANTUNES, 1992: 12),

acentuando-se este fosso de relações sem amor e desafeto, pelos constantes vocativos de ternura que a personagem utiliza para se referir à sua mulher – “querida”, “meu amor”, obtendo desta, como resposta, uma infinita indiferença.

Ainda no que respeita ao início da obra, importa referir algumas questões que suportam a escrita antuniana e que já, em *Os Cus de Judas*, mencionámos,

nomeadamente a temática incidente da família e da infância concretizada através da memória, das reminiscências, e aliada aos motivos da terra, que auxiliam a memória sensorial e incitam ao campo semântico da natureza, nomeadamente as árvores (“castanheiros”) e os animais, sobretudo os pássaros, como veremos adiante. O autor inaugura uma linguagem marcadamente sensorial, mas que se compraz em constantes contradições, tal como sensorial e contraditório é o título que inicia a primeira parte da obra – “Doces odores, doces mortos”, pelo que nos propomos a olhar aqui para esta obra, do ponto de vista do seu conjunto e, não tanto, dos acontecimentos singulares. Assim sendo, atrevemo-nos, desde já, a afirmar que este início de obra conduz-nos, simbolicamente, para o sentido total da obra – seres fragilizados, marcados pelo desafeto, o desalento, que recordam um passado não menos solitário e desafetuoso, vozes de personagens que não são menos que as “vozes dos mortos”. Uma obra que tem como cenário a escuridão, a solidão, o sofrimento, a ausência e o afastamento e que, também, a par de *O Esplendor de Portugal* e de *Os Cus de Judas*, esta é uma narrativa que o autor, “sob a perspetiva do horror e da miséria humana, reescreve e questiona algumas circunstâncias históricas como a ditadura salazarista, a Revolução dos Cravos e, mais uma vez, a descolonização de Angola” (SANTOS et al., 2010: 6). A história,

“segundo um sentido lato do termo, compõe-se dos discursos das personagens e das relações que entre elas se estabelecem. Ela corresponde à revelação de dez existências de dez locutores que, seguindo um encadeamento procissional, vêm a cena mediante a gestão de uma voz narrativa oculta que as conjuga, como se de uma reportagem da alma se tratasse” (MARTINS et al., 1998: 114).

Entre a PIDE, protagonistas da prostituição, moribundos, a cobardia e a enfermidade, a decadência e a putrefação, um homem de meia-idade desprezado por uma rapariga de 18 anos por ele sustentada, António Lobo Antunes retrata nesta obra a catástrofe psicológica veiculada pela própria condição humana, o miserabilismo e a morbidez que desencadeiam esta “desordem” afetiva das personagens, o sofrimento em silêncio, a morte, a escuridão. Na voz da autora Ana Paula Arnaut,

“A Ordem Natural das Coisas dá corpo, por um lado, a um relato que prolonga a temática do (des)amor, da ruína da casa ou da violência nas suas

várias máscaras. (...) todo ele parece (des)organizar-se em torno de Julieta” (ARNAUT, 2012: 57).

Esta opinião é, de resto, corroborada por uma das principais investigadoras da obra antuniana, Maria Alzira Seixo, ao afirmar

“de facto, um livro de mortos e de noite, de crimes e de ausência, de afastamento e escuridão, este nono romance de António Lobo Antunes (...), mas (...) é também um livro de amor e da vibração do corpo, da natureza a projectar-se sobre a destruição social e cultural, da relevância do sonho sobre a inanição de projectos impossibilitados pela crueldade e pela devastação” (SEIXO, 2002: 224).

A obra desenrola-se em cinco partes, cada uma delas constituída por vários capítulos, que variam entre cinco e sete, e em cada parte apresentam-se duas personagens narradoras que alternam e que depositam no texto a sua individualidade, a sua visão do mundo, a sua sensibilidade, estando em constante colisão os planos da narração e o tempo, pela desigualdade das recordações de cada personagem. O tema central e onde culmina toda a obra é a morte, já prenunciada pelo título da primeira parte “doces mortos”, veiculada pela morte de um amor – o de Julieta -, o que transporta para o texto uma intencionalidade duplamente penitente e devastante. Trata-se, portanto, de um drama familiar (mais uma vez está presente na obra antuniana o seio familiar desequilibrado, fragmentado) em que ressalta uma personagem feminina - Julieta, a irmã bastarda, “a irmã *diferente* de Jorge, Fernando, Maria Teresa e Anita” (ARNAUT, 2012: 57), diferença essa que ela própria sentia

“Mesmo nisso julgo ser diferente das minhas irmãs, do mesmo modo que nunca me aconteceu sentir nenhuma casa como sombria e estranha, o que cuido ser sinal de não haver tido infância da maneira que elas tiveram” (ANTUNES, 1992: 274),

a voz última de toda a obra, e que vamos reconhecendo, ao longo da história, como a mãe do miúdo que é agora o quinquagenário que vive com a rapariga diabética, penunciando, no seu primeiro monólogo, o pormenor de que não conheceu a mãe:

“ATÉ aos seis anos, Iolanda

Não conheci a família da minha mãe nem o odor dos castanheiros que o vento de Setembro trazia da Buraca” (ANTUNES, 1992: 11).

Julieta surge representada nesta obra como o expoente da miserabilidade humana que, envolta num ambiente de tortura, medo, morte, angústia, dor e doença, está condenada a viver solitariamente, num mundo à margem da sociedade, confinada a um sótão, fruto de um erro cometido pela mãe – o adultério:

“A miúda vê-se logo que não é minha filha, não insistas, berrou o meu pai no escritório, eu devia dar cabo dela e de ti, e soluços, e bofetadas, e mais gritos (...). (...) A pequena não sai daqui, exijo que não saia daqui, exijo que ninguém a veja, que ninguém sonhe, que ninguém fale” (ANTUNES, 1992: 297).

No Livro quinto, Julieta dá-nos a conhecer, pela sua própria voz, a sua história, ressaltando a “diferença” em relação aos irmãos de que ela própria tem consciência pelo simples facto de ter crescido num sítio diferente (em Benfica) de onde nasceram e foram criados os irmãos (Queluz):

“as minhas lembranças mais antigas principiam aqui, na Calcçada do Tojal, e não em Queluz onde os meus irmãos nasceram num rés-do-chão perto de um parque com faias e bancos de ripas e a relva dos canteiros suja de papéis e de pontas de cigarros. (...) As minhas lembranças começam em Benfica” (ANTUNES, 1992: 273-274),

revela-nos que nem sempre viveu confinada à clausura do sótão:

“As minhas lembranças começam em Benfica, não aqui no sótão mas lá em baixo, no pátio da cozinha, do lado oposto à palmeira dos Correios” (ANTUNES, 1992: 274)

e onde conhece o filho da costureira, com quem costumava brincar, mas que lhe surge anos mais tarde no sótão, pressagiando Julieta a tragicidade que iria decorrer desse encontro

“o filho da costureira encarava-me no umbral na expressão humilde com que brincava comigo no pátio da cozinha, sujeitando-se aos meus caprichos numa submissão medrosa (...) quis ordenar-lhe Vai-te embora (...). (...) Sentia que com a sua chegada havia um ciclo que terminava em mim e que, como sucedera ao meu pai, não me restava mais do que deitar-me, esquecer Monsanto e morrer” (ANTUNES, 1992: 296).

Tal como em *Os Cus de Judas*, a imagem do feminino, protagonizada nesta obra por Julieta, é a de mulher-objeto, mas com uma diferença considerável – se na primeira a condição da mulher era voluntária, aqui é forçada sendo “como um mero corpo que serve à saciedade dos desejos sexuais de um rapaz, (...) que na ausência de seus pais e de seus irmãos pulava sua janela para molestá-la” (SANTOS *et al.*, 2010: 7). Ora, estes encontros acabam por ter uma consequência – Julieta engravida de Romeu e acaba por ser obrigada a ter a criança noutra cidade,

“Querido jorje já sei como é o
mar já sei como é tavira é um búcio que trago nabarriga e que cegreda e e
me aomenta e que me fala” (ANTUNES, 1992: 298)

“Querido jorje por causa do
mar por causa deste búcio no meu corpo vão levar-me para a guarda eu não
quero” (ANTUNES, 1992: 299)

separando-se dela à nascença e retornando ao sótão, representando esta gravidez mais uma angústia no meio de todas as suas outras

“levaram-me para a Guarda e roubaram-me o mar, roubaram-me as ondas
logo que o mar saiu chorando do meu ventre” (ANTUNES, 1992: 316),

como castigo, e a resolução de todos os problemas:

“e pariu em segredo na Guarda (...), e regressou tranquila e obediente e afável, sem acordar durante a noite, sem trotar pelos quartos” (ANTUNES, 1992: 151).

Julieta representa, por assim dizer, o expoente máximo da temática da morte, já que, ela própria, surge numa espécie de morta-viva, confinada ao sótão da casa, a submissão feminina a um sistema patriarcal instituído, um ser visto como um objeto condenado à fome (como um bicho, como a raposa, intensificando-se aqui a analogia do animal-bicho com a mulher-bicho), ao sofrimento, à dor, à violação, um ser inferior que nada pode fazer para inverter esta sua condição miserável por não dispor de recursos para isso, por ter sido sempre uma sombra, “uma ausência perpétua, um nada desde o início irrevogável” (ANTUNES, 1992: 312).

Para além de Julieta, e que nos importa mencionar para decifrar a conjuntura ficcional feminina, conhecemos Conceição, personagem feminina que, a par da outra, ainda que noutras circunstâncias, ilustra também a subserviência e a dependência, quase escravizada, face ao homem, desta feita na sua condição de mulher-amante-criada, muito patente, ainda, na forma de tratamento “senhor”, que nem do marido consegue dissociar (“senhor Valadas”):

“e o Senhor Esteves no automóvel, a espalmar-te a mão no joelho, Preciso de alguém para me cuidar da casa, nunca saíste de Beja, Conceição, (...)

e tu a encolher a coxa Não senhor,

e nessa noite o Senhor Esteves foi ao teu quarto sem acender a luz, cochichando Não tenhas medo, garota, não tenhas medo, ganapa, tira a camisa que não te faço mal, e estendeu-se sobre mim a tossir e apertou-me o peito e alarguei os braços em cruz e doeu-me e apertei os dentes para não chorar mas não me apetecia chorar apetecia-me voltar para Beja” (ANTUNES, 1992: 205).

Voltando a Julieta, esta reflete na sua dor e no seu destino miserável uma sociedade contemporânea em que filhos bastardos são marginalizados, desprezados, e o

facto de ser mulher não reverte essa situação, antes pelo contrário. Julieta reconstrói o retrato de um país, de uma sociedade e de uma família disfuncional e é uma das personagens femininas mais fascinantes da obra antuniana, onde a antítese masculino-feminino se agrava e o fosso sublinha a condição inferior da mulher. Julieta reproduz a sua condição de excluída, desprezada, através de uma narrativa plena de sensibilidade, que provoca no leitor sentimentos de piedade e compaixão para com a personagem. À partida condenada por uma relação incestuosa, um amor que jamais poderia ser consentido, não fosse ela mulher, essa condição que desde a nascença está condenada, Julieta engravida do filho da costura, este que só lhe mostrou o mar porque lhe fez um filho e, por sua vez, este que lhe foi tirado à nascença, na Guarda, para onde a levaram às escondidas, retornando ao sótão, de onde se ouve apenas o eco dos seus passos e da sua iniquitação, que ressoam ao longo das cinco partes, ganhando voz apenas na última, onde em simultâneo aparece e desaparece. Quanto ao filho de Julieta, a personagem introdutória da obra, é-nos dado a conhecer que vive em casa dos tios daquela que vai ser a sua futura mulher – Iolanda

“um badameco como aquele a morar num prediozito da Rua Oito, minado pelos vapores do rio, e pelo odor dos esgotos que espreita dos buracos das paredes como um animal sem destino. Um palheiro da Rua Oito, (...) uma choça de reformados [os tios de Iolanda] e criadas de servir com o reboco em petição de miséria, (...) para que te serve tanto lixo, rapaz, tens a certeza que os teus miolos funcionam (...)” (ANTUNES, 1992: 54-55).

“o meu sobrinho informou-me a sorrir A tia há-de durar eternamente, e eu concordei para não o perturbar, meti-lhe um chapéu de tirolês no cocuruto, pu-lo na Quinta do Jacinto, em Alcântara, casado com a filha da modista dos meus pais, uma diabética (...) a apodrecer por dentro, como eu” (ANTUNES, 1992: 289).

A Ordem Natural das Coisas dá conta de temáticas antunianas muito características, como é exemplo o (des)amor, a ruína da casa e da família e a violência, sob diversas formas, sendo a mulher a sua maior vítima, e a tão conhecida sujeição da mulher ao homem que, ao contrário do que inicialmente se poderia prever, nem com a jovem de 18 anos, Iolanda, se subverte. Esta deixa-se sustentar por um homem

extremamente mais velho, provindos de meios sociais distintos, pela sua doença – a diabetes -, que a torna um ser frágil, precipitado para a morte

“Do mesmo modo que hoje
“a tua doença, Iolanda, me surpreende, com as suas tremuras, os seus desmaios, os seus suores, os seus cheiros de pétalas pisadas e a sua subterrânea e intensa comunicação com a morte” (ANTUNES, 1992: 45),

e que por isso se deixa sujeitar, pois na condição de mulher, fraca, débil, procura um alento sem, no entanto, conseguir esconder o efeito que essa sujeição lhe concede – a repulsa ao marido, mais forte que as suas aspirações de mulher, que os seus desejos joviais que a levam a trair o marido, facto que, para além do repúdio, também ele consente:

“Mas desde o verão que me ignoras, apaixonada por um colega de turma de acne aceso e barba a despontar, que nos visita a pretexto de dúvidas de Geografia ou Matemática” (ANTUNES, 1992: 13).

E tal como a mulher, a sua indiferença, a sua doença,

“também na época da minha infância, na Ericeira primeiro e na Calçada do Tojal depois, os meus pais constituíam um absoluto mistério para mim” (ANTUNES, 1992: 45),

sublinhando a interligação da questão do feminino com a questão da infância, baseada numa construção idílica, porém, e ao mesmo tempo, soturna, em que numa e noutra se vai “medindo a densidade das trevas” (ANTUNES, 1992: 13). É assim que esta personagem recorda a infância, a mulher, a si próprio e à vida, tudo numa comunhão de estranhamento envolto numa orquestração onírica:

“tudo se me afigurava imenso numa densidade estranha, próxima da surpresa e do sonho. Pelo menos, meu amor, é assim que recordo a minha vida quarenta anos depois” (ANTUNES, 1992: 42),

que não é mais do que a desagregação de um eu com o mundo, o sentimento de não-pertença, uma solidão eterna, um eu estranho num mundo estranho, que ele estranha.

Julieta é uma personagem muito peculiar que tem uma presença ativa na obra, no entanto só no final lhe é dada voz. Estabelece-se, ainda, aqui, um paralelismo entre Julieta e Sofia de *Os Cus de Judas*, pela sua fugaz presença ao longo da obra, surgindo efetivamente Julieta na última parte, tal como Sofia surgiu apenas num capítulo (capítulo S), representando, no entanto, fortes presenças do universo feminino antuniano, cruciais para a construção e o desdobramento da imagem e do papel da mulher – como coletivo - no texto antuniano. A presença de Julieta suscita no leitor curiosidade e expectativas que se vão confirmando ao longo da obra, sem nunca se desviar desta a atenção do autor e do leitor, como se tudo se organizasse numa (des)ordem em torno de Julieta, constituindo o a última parte do livro um retrato de uma existência infeliz, sofredora, onde ela toma consciência do “nada” que foi e onde ela descobre e resume, afinal, a razão que a condenou a isso – o pai biológico:

“(...) foi nesse momento que dei pelo velhote ruivo, da idade da minha mãe e do meu pai (...)” (ANTUNES, 1992: 313),

“eu a comparar as suas mãos com as minhas, a sua face com a minha face, o seu cabelo como meu, e adivinhando-o com vontade de partir e sem energia para tal (...) e eu, descobrindo de súbito a razão do meu passado e da minha existência inteira, os anos no sótão, a amargura do meu pai, a ansiedade dos meus irmãos, a desistência de ser feliz da nossa mãe (...) Foi por sua causa que me prenderam aqui, foi por sua causa que não queriam que me vissem, foi por sua causa que me mandaram para a Guarda e não me ensinaram a ler nem a escrever e me proibiram de sair, foi por sua causa que me obrigaram a apodrecer na Calçada do Tojal, foi por sua causa que fiquei sozinha, sem água nem luz, à espera de morrer de fome, como a raposa, nestas ruínas de casa, porque o meu pai não é meu pai e você me fez” (ANTUNES, 1992: 316-317).

Através da linguagem, enunciada por Julieta, antevê-se a imagem de um ser fraco, consumido pela dor, pelo sofrimento, com recurso a inúmeras interrogações,

reticências e outras marcas de pontuação que sugerem inquietações, frustrações por não poder reverter a sua situação, indignação, quebras no discurso pelo inconformismo do seu destino, mas, ao mesmo tempo, pela sua impotência. O feminino atinge aqui a sua expressão máxima de horror, de negativismo, de miserabilidade, sendo privado de condições básicas de existência em dois níveis distintos – a comida e a interação social. Julieta faz lembrar um animal preso, fora do seu habitat natural, um bicho em vez de um ser humano - uma autêntica brutalidade da condição humana:

“e nessa tarde, ao sentir fome, procurei de comer na dispensa e na cozinha sem encontrar mais do que latas de conserva vazias e boiões de compota a que se agarravam crostas de açúcar que o garfo não lograva de separar do vidro, (...) e coloquei um copo de baixo de uma torneira e rodei o manípulo para abri-la, (...) um viscozinho tombou uma lágrima no ralo e calou-se, e eu pensei Cortaram a água, cortaram a luz, cortaram o gás, devem ter-se esquecido que existo se é que o chegam a saber” (ANTUNES, 1992: 312).

A intenção da obra, composta por cinco partes, em cada uma das quais alternam duas vezes capítulo a capítulo, é ser o mais verosímil possível, porém essa tarefa é dificultada pelo recurso frequente a recordações, ao relato dos medos, da melancolia, à construção fantástica de realidades absurdas que se mesclam num discurso contínuo. As personagens são dez e todas elas, solitárias, esforçam-se por dar sentido à sua vida e encontrar na sua existência algo mais que a fragmentação de si próprios, ou, como na maior parte das personagens – a morte.

Contamina toda a obra diversos elementos simbólicos dos quais nos ocuparemos mais demoradamente, por representarem todo o universo ficcional e das personagens desta obra, bem como lhe conferem o seu sentido e, acima de tudo, por estarem relacionados com o universo feminino na produção romanesca antuniana, destacando-se

- A raposa

(ver ponto 6.1.)

- Elementos da natureza

A natureza é um dos elementos marcantes desta obra, não só por estar incluído no título da obra “natural”, mas por ter forte incidência nas personagens, nos espaços, nos

tempos, nas paisagens e nas memórias criadas. Já em *Os Cus de Judas* tínhamos decifrado o valor da terra na composição narrativa antuniana, sempre em conformidade com as personagens femininas, assumindo, nesta obra, um simbolismo maior, com maior frequência e que se estende a diversos níveis, decorrendo quase sempre de lembranças, da imaginação e de sonhos, dando-se particular destaque à alusão às árvores, aos pássaros e ao mar em que, muitas vezes, surgem em comunhão.

Quanto aos pássaros, estes surgem associados a uma perspectiva de morte, pelos adjetivos e que a eles se associam

“e chibataram-me os rins, e tombei de borco no chão (...) e o mar corria ao longo do meu corpo para se perder na praia onde os pés jaziam, brancos e nus como os dos **pombos defuntos**” (ANTUNES, 1992: 195) (Sublinhado nosso);

a personagens com conotação negativa

“e então compreendi que ele se aliara aos outros, compreendi que ele era um pássaro também, um desses pássaros que não recorro o nome” (ANTUNES, 1992: 194);

e à mulher

“logo que adormeces e uma brancura de olmo com pássaros nos atravessa o quarto” (ANTUNES, 1992: 12)

“com uma pequena simpática, uma gordinha como eu gosto, que se deu ao trabalho de me fazer esquecer as amarguras (...), e isto (...) com pelo menos meia dúzia de rolas no peitoril da janela, a cantarem enquanto me viam estrebuchar (...) na confusão dos lençóis” (ANTUNES, 1992: 49),

ou como apelos a fragmentos de memorações passadas

“e recorro-me dos pássaros chiando na espuma dos rochedos” (ANTUNES, 1992: 278) (a propósito do nascimento do filho de Julieta).

As árvores são também outro elemento simbólico a que o autor recorre, estando sempre em conciliação com as temáticas antunianas e, acima de tudo, ligados ao universo feminino, de como é exemplo:

O amor

“e amei-te por permitires viver contigo no milagre de um poente ou de uma aurora em que as árvores se despenteavam de limos” (ANTUNES, 1992: 59);

A vida

“Recordo-me de estar estendida na cama [após o nascimento do filho] e de os pinheiros se ergueram a seguir à casa da minha avó” (ANTUNES, 1992: 278);

A morte

“entrei no quarto e aproximei-me do seu corpo sem espessura (...) e foi a primeira vez, antes da sua morte, que me senti órfã, (...) abri a janela (...) e pus-me a observar as árvores longíquas, diversas das árvores menos distantes da mata que ecoavam o brado dos pavões” (ANTUNES, 1992: 274-275).

Estes elementos associam-se ainda a um outro – **o mar**. O mar é o elemento mais simbólico da obra, uma vez que é na voz da personagem feminina principal – Julieta - que ele ganha maior densidade e relevo, conotando-se por uma ânsia de libertação, pela serenidade que as ondas provocam, pela calma de suas águas. É no mar, ou melhor, no desejo de o conhecer, que Julieta se expressa num lirismo passionante, fazendo do capítulo 3 da quinta parte da obra intitulada “A Representação Alucinatória do Desejo”, o mais melódico e deleitante capítulo de toda a obra (ANTUNES, 1992: 293-300). É, ainda, nestas páginas pelas quais deriva o lado prazeroso da escrita antuniana que se pode, simbolicamente, interpretar o título da última parte da obra como esse “desejo”, a vontade de Julieta em conhecer o mar, consubstanciando-se nesta

“alucinação” o discurso que a personagem tece sobre o mar, construindo ficticiamente a sua própria imagem dele, a lembrança daquilo que nunca viu:

“NUNCA vi o mar a não ser nas fotografias e nos quadros (...). De modo que imagino o mar como um prado com senhoras de chapéu sorrindo ao vento” (ANTUNES, 1992: 293).

É o filho da costureira quem lhe conta como é o mar, pois ninguém a leva até ele, já que estava proibida de sair do sótão. A dor de não poder ver o mar, de lho negarem, leva-a a revoltar-se, pois o doce vislumbre de um dia poder conhecer o mar traz-lhe a alegria que, porém, não vai alcançar. Julieta pede ao filho da costureira que lhe desenhe o mar, mas não o faz, guardando o ressentimento de nunca lho ter desenhado:

“Vai-te embora, não me desenhaste o mar (...) Por que motivo não me desenhaste o mar?” (ANTUNES, 1992: 296),

acusando-o de que

“Não me desenhaste o mar porque o mar não existe, que mentira o mar, escondeste as ondas com os dedos e fizeste alpendres e girassóis e borboletas” (ANTUNES, 1992: 297).

O mar é o símbolo dos afetos que Julieta nutre por três personagens marcantes da narrativa – o irmão Jorge, que é levado para Tavira; o filho da costureira que lhe “desenha” o mar, e o fruto da relação de ambos, que Julieta refere como o “búσιο no meu corpo”, pelo que Julieta define o mar assim:

“Querido jorje já sei como é o mar já sei como é tavira é um búσιο que trago na barriga” (ANTUNES, 1992: 298).

Afetos esses, condenados, num mundo de desafetos, à dor e ao sofrimento, pois Julieta é mulher e a ela lhe roubaram o mar.

Atravessam a obra, ainda, outros motivos relacionados com a terra, que também ganham simbolismo no texto, nomeadamente as “estevas” (ligado ao campo semântico do “campo”), e que têm incidência particular nas questões do feminino, já são as testemunhas das cenas de sexo entre um homem e Orquídea,

“e a minha irmã deitava-se nas estevas sobranceiras à água, eram estevas, sim, eram estevas, estevas estevas estevas, e ela de coxas ao léu (...) como se o do cigarro, de joelhos nas raízes e nas folhas, desabotoasse as calças para ela medir, com os seus próprios dedos, o meu desejo de ti, meu amor, faz-me crescer na tua mão, faz-me crescer contra o teu peito, o teu pescoço, o teu queixo, os teus olhos, não me abandones neste estado, querida, ajuda-me, faz-me sentir homem (...) estevas” (ANTUNES, 1992: 116-117),

personagem feminina que, depois de ser usada por este homem, é abandonada, reiterando-se aqui a mulher como objeto do homem:

“estevas estevas estevas estevas
Estevas estevas estevas, o sumo das coxas, o sangue das coxas nas estevas (...) e eu, que não lhe conheci o nome, que nunca tive a coragem de lho perguntar” (ANTUNES, 1992: 131-132)

Também esta personagem se enquadra nesta apologia da terra, pois o seu nome remete para o nome de uma flor, requintada, que a par da constante “contradição” em que se tece esta obra, também esse nome simboliza a contradição entre o requinte da flor e o episódio que marca a personagem Orquídea, em que perde a virgindade de forma rústica, sem classe nem conforto.

- O voo

Toda a obra parece condensar-se num voo eterno, em que todas as personagens (sobre)voam a alma de si próprias, evadindo-se do quotidiano, pactuando o simbolismo do voo com a eterna impossibilidade de uma realização pessoal e a precipitação para o

irreversível absurdo da morte. O voo surge na obra consubstanciado pelo voo aéreo e pelo voo subterrâneo:

“HÁ os que voam pelo ar e os que voam debaixo da terra sem estarem mortos ainda e eu pertença a estes últimos (...), de modo que voava a trezents metros de profundidade (...), nos túneis da mina de Joanesburgo” (ANTUNES, 1992: 91),

representando o voo o símbolo da imaginação, da hipnose, da doença, do sofrimento causado pela guerra, do tempo e da morte, em que:

“cada um voa como pode, rapariga, cada um voa realmente como pode, eu debaixo da terra, EM Joanesburgo, a empurrar vagões de mina pelas galerias, a tua mãe no asilo dos malucos, verrumando os muros com os olhos para alcançar as traineiras, tu na nuvem de goivos da tua doença, e o palerma que mora connosco, nas traseiras do quintal, a desarrumar as couves com a biqueira e a farejar a noite com o sorriso idiota do costume” (ANTUNES, 1992: 94).

- A casa e o sótão

A ação que decorre das memórias centra-se, sobretudo, na casa de Benfica (também designada Calçada do Tojal), espaço predominante da ação, e é a expressão máxima do negativismo, por se relacionar com a deteriorização da ideia de casa sob o ponto de vista de diversas personagens, com o lugar da morte dos pais, e, sobretudo, por representar o espaço de clausura de Julieta

“As minhas lembranças começam em Benfica, não aqui no sótão (...)” (ANTUNES, 1992: 274),

o único espaço que Julieta conheceu pela sua situação de reclusa na sua própria casa:

“e (...) quando ouvia falar de locais conhecidos delas onde eu nunca estivera, assaltava-me a impressão de entrar numa sala de cinema em que o filme se desenrolava já, obrigando-me a perguntar o que sucedera antes da

minha chegada a fim de tentar entender a intriga as personagens que pareciam representar apenas para os outros” (ANTUNES, 1992: 274),

já que da outra casa – a de Queluz – onde os irmãos tinham nascido, podia ver-se o mar e Julieta nunca chegou a ver o mar a não ser através do “búzio” que carregava consigo.

A casa remete ainda para outro espaço – o sótão, que simboliza toda a vivência sofrida de Julieta, a clausura da agonia, o desdém e o afastamento à vida, a interdição às suas necessidades primárias, o espaço da morte de onde se soltam apenas os ecos dos seus passos:

“cegos
Escutei pela primeir vez fazendo vibrar os cálices, as folhas das plantas e o
arbusto do meu sangue,
cegos
um ruído de passos no andar de cima” (ANTUNES, 1992: 47).

Ao nível do registo linguístico, encontramos aqui um lado mais poético do autor, que ao envolver a narrativa numa atmosfera onírica, confere ao texto uma componente lírica, em que a linguagem é mais suave, mais poética e plena de evocações, sobretudo patente no discurso de Julieta, como já analisámos. É de realçar ainda outros aspetos da linguagem antuniana, no que respeita ao seu estilo e forma, que, *grosso modo*, compõem esta obra e lhe conferem esta magistralidade linguística que apela à fantasia, à alucinação, ao total sentimento de perda das personagens, face a si próprios e ao mundo, à musicalidade, nomeadamente:

um caricato episódio que ocorre numa espécie de “vaivém” linguístico entre a personagem que narra e um polícia:

“E eu, a desenvolver garrafas (...)
e o polícia, esquecido (...)
e e, com menos dores,
e o polícia, a fitar-me

e eu a erguer-me (...)
(...)” (ANTUNES, 1992: 120-122);

a sonoridade e a entoação das frases, que sugerem a poesia, e conferem melodia ao texto, mesmo quando o campo semântico apela à sombridade, ao mórbido;

uma espécie de “apóstrofe prosaica” em que os inícios de parágrafos sugerem o recurso estilístico da apóstrofe característico do género lírico

“**quando** as vozes do passado,
as vozes das minhas irmãs(...)

quando apenas existem estes
telhados que anoitecem(...)” (ANTUNES, 1992: 177) (Sublinhados nossos);

a suspensão, que suspende o sentido de uma palavra e prolonga a duração da ação

“e ele abriu as portadas e o vento da praia empurrou-me os cabelos
vermelhos
verdes
as arvéolas empoleiraram-se nas loiças (...),
e quando elas chegaram da missa eu estava parada no vestíbulo (...)
verdes
ao abraço do mar” (ANTUNES, 1992: 300);

a abertura do parágrafo a meio da página (separação das personagens e dos discursos)

“O médico devolveu-me as análises sem entusiasmo, a abanar a cabeça,
Por azar os seus rins estão melhores, Dona Orquídea, o esquerdo funciona e a pedra do moinho começou a dissolver-se,
e eu, desejosa de lhe agradar (...)” (ANTUNES, 1992: 123);

os parêntesis, sinal gráfico que aqui assume um tom de secretismo, revelando os pensamentos e os desejos das personagens que elas próprias se sentem reticentes em dizê-los a si próprias, e, ainda, sugerindo a técnica do “aparte” inserida na própria fluência do texto

“ela, que nunca saía de casa, engravidou do meu sobrinho,

(e mandámos as criadas embora para as impedir de partilhar a nossa vergonha, o nosso desgosto, o nosso ódio)

“Quando a barriga se lhe tornou tão grande que ela uivava de susto a noite inteira” (ANTUNES, 1992: 151);

nenhum sinal gráfico que sinalize pausas, interrogações e limite os níveis do discurso presente e do pensamento, apenas a letra maiúscula em sua substituição

“e o meu avô Que raio de bichos, Domingos” (ANTUNES, 1992: 254),

“e eu a pensar Quero voltar para Lisboa” (ANTUNES, 1992: 254);

as aliterações, sobretudo as presentes no capítulo 6 da última parte, compondo este capítulo um pequeno texto (transcrito em baixo na íntegra) e que, pelo recurso a essa figura de estilo, suscita um poema em prosa, pelo seu ritmo, a sua musicalidade, a sua poeticidade (patente, sobretudo, na aliteração em “c”), no qual se poderia resumir toda a obra pelo seu tom de “execução final”, ditando o destino de todas as personagens desta obra – a morte:

“COMO caem as árvores eu
caio e caindo caio como as folhas e as sombras caem devagar e leves e oiço-
os chorar e falar comigo e não posso responder enquanto caio porque se
respondesse que diria senão que me abato como se abateram outrora o meu
pai a minha mãe o meu marido de repente calados e imóveis e assim brancos
como a luz nesta casa tão branca sobre os móveis brancos os espelhos
devolvem o silêncio e as lágrimas deles e amanhã subirão comigo lá acima e

sem palavras para além das do padre voltarão o meu rosto na direção do sol”
(ANTUNES, 1992: 321).

a técnica discursiva das personagens, cheia de sequências e entrecruzamentos, e de tom evocativo, que chama particularmente a atenção, pois faz referência em simultâneo a um espaço e a um tempo presentes e ausentes, mesclando-se ambas as realidades – fictícias?, reais?, memórias?, sonhos? -, sobretudo presente no discurso de Julieta

“TUDO isto se passou há muito tempo porque tudo se passou há muito tempo mesmo o que acaba de acontecer agora e que foi ter dado corda à grafonola para ouvir uma ária da Bohème e achar-me sentada na cadeira de baloiço com o morro de Monsanto em frente” (antunes, 1992: 273),

“Mas isso, como o resto, também se passou há muito tempo, ou então tudo se passou ao mesmo tempo num ano ou num mês ou num minuto da minha vida que não consigo determinar ao certo, onde o antes e o depois possuem uma idêntica textura que me exclui” (ANTUNES, 1992: 275).

Em suma, é frequente recorrer-se nesta obra ao sonho e à efabulação dos pensamentos como um escape a essa “ordem” desordenada, a imaginação e o voo são acompanhados de um lirismo reconfortante, tal como as mortes que são os marcos deste romance: a de Jorge, a do funcionário e a de Julieta. Efémeras são, assim, as existências destas personagens, que surgem como seres suspensos: suspensos em si próprios, na ideia de si e do outro, na sua identidade, na sua vivência, tal como suspensa é a escrita deste romance antuniano (palavras isoladas numa linha, frases que são quebradas e completadas na linha seguinte), em que o amor, a natureza, a morte e o sonho

“corporizam a relação durativa (...) numa experiência narrada do tempo, porque o passado, também ele suspenso, é neste caso algumas vezes arrancado à imobilidade profunda do esconso e do secreto pela palavra, pelo eco, pela sufocação soterrada que expelle, na mina ou no sótão, as vagas de um novo acontecer” (SEIXO, 2002: 252).

É, sem dúvida,

“a prostração crua e real de existências sem sentido, incoerentes, monótonas que fazem d’A *Ordem Natural das Coisas* não a ordem de vida que os personagens idealizariam, emoldurariam numa existência consequente, mas a ordem que é imposta pela própria natureza e condição humanas. Porque a vida é assim mesmo. Tal qual” (MARTINS et al., 1998: 114).

6.2.3. O Esplendor de Portugal

Esta obra foi publicada em 1997 e tem como núcleo a história dos três filhos de Isilda que abandonam o seu país na altura em que a guerra civil eclode em Angola e rumam a Lisboa, na esperança de “esquecer” o inesquecível. A figura feminina, Isilda, protagonista da obra, recusa-se a abandonar o país, o que a afasta das outras figuras femininas que foram analisadas nas outras obras, contudo a história baseia-se numa família portuguesa desmembrada, na sequência da descolonização, evidenciando aqui o carácter fragmentário e desestruturante que tanto simboliza a obra antuniana.

Esta é uma narrativa bastante complexa, enunciada por sujeitos, vozes múltiplas, e dividida em dois pólos temporais – o passado e o presente -, articulados pelas recordações dos protagonistas, e diluídos em temáticas que fazem deste romance

“uma história de separação e desencontro, de radical solidão e remissão a raízes que não são as próprias, e que surgem desenterradas (e desterradas) devido a uma apropriação indevida mas politicamente legitimada da terra, que se repercute na identidade dos indivíduos” (SEIXO, 2002: 328).

O passado é essencialmente narrado por Isilda, a mãe, e completado por alguns factos nunca esquecidos pelos filhos. A obra está dividida em três partes, subdividindo-se estas em capítulos que remetem para a localização temporal, e é através da voz de Isilda que damos conta de um tempo que se situa entre 24 de julho de 1978 e o tempo da enunciação – 24 de dezembro de 1995. Isilda, mãe de Carlos, Rui e Clarisse, dá-nos a conhecer um passado pessoal no seio familiar, em concomitância com um passado

histórico, em relação ao país que o próprio título da obra introduz. A memória, as recordações do passado são protagonizadas por todas as personagens, mas é Isilda a responsável por enquadrar no tempo essas reminiscências do passado, que a razão de (sobre)viver das personagens no presente, “é, assim, uma obra sobre o vazio e a perda... Para estes personagens o passado (inexistente) é o seu presente” (SANTOS, 2005: 21).

Nesta obra polifónica destacam-se quatro vozes (personagens-narradores) que permitem que a ação se desenrole, sendo estas as que determinam as três partes em que é composta a obra: a primeira parte corresponde ao discurso de Carlos, a segunda de Rui e, a última parte, ao de Clarisse. A voz de Isilda está presente em todas as partes, funcionando como um elo entre os elementos da família e como intermediária dos discursos. Assim, o romance ocupa-se da fragmentação de uma casa de família colonial angolada, na Baixa do Cassanje, que se deve à partida dos filhos para Lisboa (por causa da guerra civil), e vem dar conta, por um lado, da existência quotidiano dos filhos em Lisboa (primeiro num apartamento da Ajuda onde se mantêm juntos alguns anos, passados os quais Carlos decide internar Rui na Damaia e expulsar Clarisse pela sua leviandade) e, por outro lado, da existência da mãe, Isilda, em Angola, de onde se recusa a sair. O discurso dos filhos situa-se, sobretudo, no tempo presente – Dezembro de 1995, e o de Isilda no passado, em 1978, após a saída dos filhos de Angola em 1977, havendo, no entanto, através das memórias da infância, uma constante atualização do passado e uma envolvência de Isilda com os filhos, uma vez que o seu discurso atravessa toda a obra e se mescla com as outras três vozes.

O romance inaugura-se na voz de Carlos, com a referência ao tempo presente através do título “24 de Dezembro de 1995”, pois é Carlos, marido de Lena, quem convida os irmãos para a ceia de Natal, quinze anos após os ter expulso de lá

“Quando disse que tinha convidado os meus irmãos para passarem a noite de Natal connosco (...)

A Lena encheu-me o prato de fumo, desapareceu no fumo e enquanto desaparecia a voz embaciou os vidros antes de sumir também

- Já não vês os teus irmãos há quinze anos” (ANTUNES, 2007: 13),

dando-se conta do tempo da separação da família, que se situa precisamente desde o regresso de Angola até a esta noite, e consciencializando-se da falta de contacto com a mãe, Isilda

“de forma que de repente me dei conta do tempo que passara desde que chegámos de África, das cartas da minha mãe da fazenda primeiro e de Marimba depois, quatro cubatas numa encosta de mangueiras (...) os envelopes que guardavanuma gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e selos” (ANTUNES, 2007: 13-14),

pelo que depreendemos que a voz desta é fruto de um percurso imaginado, enfatizando Carlos o desencontro da família, a quebra dos laços familiares e a recusa do seu passado, onde nunca se sentiu integrado e que abomina

“falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela, o empregado dos Correios entregava-mos mo patamar e uma extensão de girassóis murmurava campos fora, girassóis, algodão, tabaco, não me interessa Angola cheia de pretos na fortaleza (...) refastelados ao sol a julgarem-se nós, fechava a porta com a carta segura por dois dedos como quem transporta um bicho pela cauda
cartas iguais a bichos malcheirosos, mortos
a baía de Luanda, esquecida de coqueiros (...)” (ANTUNES, 2007: 14),

talvez pela sua condição de filho bastardo, resultante de uma relação do pai com com uma empregada (preta) na empresa onde trabalhava, sendo desprezado ou, pelo menos, tido como “diferente” no seio desta família, sublinhado pela sua mestiçagem

“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, mal aparecíamos na varanda cheia de senhoras sentadas a tomarem chá, (...) a minha mãe levantava-se logo abrindo as mangas a esconder-me” (ANTUNES, 2007: 130),

culpando a própria mãe pela separação

“o problema é que ninguém nos queria, quem tinha vontade de um inválido de pés para a cova e três garotos sem préstimo nenhum, tal como aposto

se sentiu feliz por nos embarcar há dezoito anos no navio de Lisboa com a desculpa da guerra civil, (...) e voltou para o Cassanje a mandar na plantação sem a gente nem a Lena a estorvá-la“ (ANTUNES, 2007: 22).

A segunda parte da obra surge na voz de Rui, o filho a quem foi diagnosticada Epilepsia, que de certa forma se regozija com isso por lhe ser dada atenção

“- O Rui está doente e vai morrer senhor Guerreiro, não vai?

sentia-me importante por estar doente e ir morrer, por o enfermeiro que endireitava braços e cosia feridas vir de propósito de Marimba tratar de mim, sentia-me orgulhoso do médico” (ANTUNES, 2007: 150),

encetando temáticas antunianas como a doença e o instinto sexual,

“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” (ANTUNES, 2007: 249),

e conduzindo-nos nos seus pensamentos, retratando as relações superficiais, a decadência física e psicológica, a (des)afetividade, consubstanciadas na traição da mãe com um comandante da polícia e, em consequência disso, o pai refugiar-se no álcool

“o meu pai à procura da garrafa na mesinha de cabeceira enquanto a minha mãe e o comandante da polícia discutiam no escritório como se lutassem visto que a secretária chocava e chocava contra a porta

- Porque é que a mãe e o comandante da polícia estão a discutir pai porque é que estão a lutar?

o uísque caminhava ao longo da garganta e alastrava no pijama” (ANTUNES, 2007: 261),

e na vivência da irmã com um homem muito mais velho

“o apartamento da Clarisse era a seguir ao Casino num beco inacabado, sem alcatrão nem luz, onde (...) me oferecia Coca Cola, pinhões, amêndoas, rebuçados, me entregava o comando, me instalava diante da televisão a aumentar o som (...), esquecido que a Clarisse discutia e lutava no quarto com um senhor da idade do meu pai que me olhava do sofá, desesperado (...) com o charuto da sua derrota aceso, suado, escarlate, furibundo, a desejar-me a morte” (ANTUNES, 2007: 267).

Clarisse ocupa a terceira parte da obra, e dá-nos a conhecer o carinho que o pai nutria por ela, havendo um jogo de cumplicidade entre eles, que não se conhecia dos restantes

*“a palma do meu pai subia-me e descia-me devagarinho nas costas, o mundo desfocava-se e nisto sem transição alguma estava no primeiro andar e era dia (...), o meu pai conversava com o tractorista, não era pai do Carlos nem do Rui, era meu pai
- Não é pai do Carlos nem do Rui pois não pai?”* (ANTUNES, 2007: 280),

reconhecendo esta relação como a única verdadeira e afetuosa, fruto de um sentimento puro

“com o meu pai bastava sentar-me na borda da cama para a cara dele mudar e ser feliz, não tocava na garrafa da mesinha de cabeceira, fingia não beber, as pálpebras quase não tremiam, abotoava o pijama como outrora abotoava o casaco, cerimonioso, antes de se dirigir a uma senhora” (ANTUNES, 2007: 284).

Clarisse revela-nos a sua perspectiva do regresso a Portugal, sempre em contraponto com a sua vivência em África

“não senti pena de me ir embora de Angola por não gostar da fazenda nem da casa, (...) não conheci um só homem para amostra que não me tratasse por bichana e usasse uma dúzia de pulseiras, mesmo os oficiais, mesmo o governador” (ANTUNES, 2007: 283)

“respirei de alívio ao chegar a Lisboa onde as travessas e as avenidas tinham razão de ser, um princípio, um fim, a morte passeava longe de nós, noutras ruas, noutros bairros, suspensa de pescoços e focinhos” (ANTUNES, 2007: 308),

e num ato de vingança aceita o convite de Carlos, por quem já em África sentia desprezo

“Quando telefonou para a consoada claro que respondi sim pelo prazer de o imaginar a noite inteira à espera na Ajuda onde me fez a vida negra durante três anos” (ANTUNES, 2007: 301),

uma vez que teimava controlar todos os seus passos

“o mestiço do Carlos sem ninguém a persegui-lo na Ajuda, decidido a ser meu dono à minha espera no sofá, ligando o comutador quando eu chegava e a surgir de mãozinha no ar, onde foste, onde estiveste, não me mintas, o que fizeram, com quem” (ANTUNES, 2007: 303).

É, pois, na interseção de lugares – Angola e Portugal -, nas vivências paralelas entre os filhos e a mãe (e paralelas porque nenhum dos filhos tem contacto com a mãe, como se consubstancia nas cartas não lidas), no encontro dos tempos – passado e presente – que se consagra nesta noite de Natal, que se evidencia o incontornável desencontro dos afetos, das relações humanas e familiares, a constante busca de uma identidade perdida, e a frustrante declinação do ser humano que se espelha:

na morte de Isilda e na ilusão de uma felicidade infantil

“mas não tinha medo por ser dia, os tropas, mesmo o dos botins de verniz, não iam roubar-me nem levar-me com eles nem fazer-me mal, não havia um só quarto às escuras na casa de Malanje, erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direcção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam de mim” (ANTUNES, 2007: 414);

na fuga do filho doente Rui, que se mete num Comboio, sem destino

“a empregada comprou-me o bilhete e deixou-me no comboio de Cascais, não no meio dos passageiros da estação mas no interior de uma carruagem vazia, um lugar à janela de onde se avistava o Tejo” (ANTUNES, 2007: 261);

na solidão de Carlos, pelo abandono da mulher, no apartamento da Ajuda

“Carlos
sozinho na noite de Natal no apartamento da Ajuda que embora sem roupa nos armários nem máscaras da Lunda nem a ausência da mulher não aumentava um centímetro que fosse, o meu filho Carlos a desprezar-me, a desprezar Angola, a desprezar África, a cor e a espessura do seu próprio sangue” (ANTUNES, 2007: 134);

e na solidão e na depressão de Clarisse, sem um homem que a amasse, no apartamento do Estoril

“e acordei no sofá da sala diante da manhã do Estoril com o ramo de flores espalhado, o vestido e a pulseira no tapete como se uma mulhr que não conheço se tivesse desembaraçado deles para se deitar na minha cama, havia alturas em que chegava a casa com tanto sono que principiava a despir-me na entrada, (...) a ginástica de braços para o fecho éclair da nuca, não tinha um homem que me ajudasse a puxá-lo, o casamento é um homem que a

gente se vira de costas a afastar o cabelo, nos sobe o fecho éclair, aperta o colchete e se afasta a pensar noutra coisa” (ANTUNES, 2007: 392).

A voz de Isilda simboliza a busca incessante de uma ordem e do conhecimento de si própria, do *outro* e do mundo, que culminasse no retorno, dos três filhos, a Angola. Aliás, a data que inaugura esta obra representa a noite do reencontro, organizado por Carlos, de cada um dos membros da família. Ficamos, porém, a saber que a espera que Carlos protagoniza nessa noite denuncia a desagregação desta família, um desencontro encetado por todos, que se iniciou no passado e se perpetua no presente. Esta composição antuniana destaca-se pelos recursos do autor no que respeita à descrição das personagens. Estas são dadas a conhecer ao leitor pelo entrecruzamento de vozes narrativas, a imagem de cada um é facultada pelo outro, ou melhor, pelos outros. Assim, a polifonia desta obra remete-nos para determinado acontecimento que é exposto sob diversos pontos de vista e para cada personagem que é “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” (CABRAL *et al.*, 2003: 175).

Numa multiplicidade de vozes – a sua própria, a do outro, a do narrador e, sobretudo, a voz da memória – vão-se erguendo e avaliando as personagens, conhecendo-se factos passados e a evocação dos mesmos ao presente, numa tentativa comum de se compreender o outro, mas num resultado, também ele comum, de acentuação da incomunicabilidade entre os elementos desta família. É por intermédio destas vozes múltiplas que se prolongam temáticas como a solidão, o insucesso nas relações afetivas, o sentimento de inadaptação, a fragmentação do eu, o estranhamento face a si próprio, ao mundo e ao *outro*, e que

“vai fazer deste romance (que é, como todos os romances do autor, um texto sobre a infância e sobre a casa, marcado pela solidão e pela morte) uma narrativa específica de um curso do tempo que não altera em termos de construção as marcas que o passado imprimiu ao lugar matricial da experiência e da recordação, cuja morte se prossegue aqui também” (SEIXO, 2002: 324).

Nestas vozes múltiplas, sobretudo patente na voz de Isilda, veicula-se outro aspeto fundamental da ficção antuniana – o silêncio. O silêncio, muitas vezes ligado ao campo

semântico da noite, da escuridão, que na voz de Isilda é o abandono dos filhos, a ausência de contacto entre a família, é as cartas que nunca foram lidas, a privação de afetos que acentuam a carência e o vazio, a desafetividade, a desfragmentação de todos os “eus” deste romance, a solidão

“Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro (...), e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã” (ANTUNES, 2007: 25).

É assim que o título deste romance configura uma ironia, anunciando-se um Portugal nada esplendoroso de colonizadores e colonizados, levando a guerra ao retorno à terra Natal e à fragmentação de uma família que, algures na Guerra Colonial perdeu a identidade, ou melhor, não chegou a construí-la. Este universo familiar traduz a consciência de uma memória individual, que constantemente remonta aos tempos da guerra em Angola, no caso dos filhos e, no caso de Isilda, à sua infância. A colonização portuguesa é assim retratada como uma dilaceração de um passado virtuoso, em que pretos e mulheres brancas em território africano não são mais que escravos, servos fiéis do colonizador.

O título desconstrói, assim, a glória em que assentava o império colonial e que é um prolongamento da crise identitária que cada elemento desta família protagoniza: Carlos, fruto de uma relação adúltera com uma empregada negra, vê na sua cor – negra – a marca de uma identidade que, tal como ser-se mulher está, desde a nascença condenada. Mesmo tendo nascido numa família de colonizadores, nem no seio desta nem da dos colonizados Carlos encontra o seu lugar, pois a sua condição, a sua identidade surge por si só fragmentada pela imagem que o outro tem de si e que ele próprio questiona:

“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, da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava e 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 estrangeiro, 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”(ANTUNES, 2007: 134),

vivendo, assim, uma existência onde é impossível uma relação afetiva, já que nenhuma mulher quererá colocar no mundo o filho de um mestiço, um ser por si só impuro e condenado, traduzindo-se nisto uma vida inútil, sem sentido, estéril.

Clarisse, branca, mulher, também ela incapaz de manter uma relação afetiva digna, recusando o seu passado em África e desprezando o irmão por ser mestiço. No entanto, a sua identidade não surge menos fragmentada que a de Carlos:

“Alguém disse o meu nome (...) ou então fui eu que adormeci sem dar conta, a minha boca gritou
- Clarisse
E acordei com medo do meu nome no sofá da sala” (ANTUNES, 2007: 387),

pois ela própria se contradiz ao considerar-se “amante de sanzala”, incapaz de amar e tornando-se uma escrava sexual, tal como as mulheres negras

“sou a tua puta não não sou podés confessar que não me zango a tua amante de sanzala”(ANTUNES, 2007: 358).

Esta mestiçagem na identidade de Clarisse torna-se incompatível, pois despreza a outra raça mas o seu comportamento tem as suas profundas raízes na colonização de África, sendo ela o exemplo do colonizado, ou seja, o objeto, tal como a mulher negra, do colonizador.

A questão da identidade torna-se mais complexa quando se fala em Isilda que, ao contrário dos filhos, permaneceu em Angola a pedido do pai. Isilda revela-se, também ao contrário de seus filhos, uma mulher corajosa, lutadora em que o retorno a Portugal

representa um ato de fraqueza, de recusa de uma identidade que, uma vez “hibridizada”, não tem lugar em nenhum dos pólos – o colonizado ou colonizador

“habitando no meio dos pretos e quase como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejectos para formarmos uma raça detestável e híbrida (...)

acabámos por gostar de África na paixão do doente pela doença que o esquarteja ou do mendigo pelo asilo que o humilha, acabámos por gostar de ser os pretos dos outros e possuir pretos que sejam os pretos de nós” (ANTUNES, 2007: 264).

Isilda representa a consciência de uma identidade para sempre desajustada, pois o retorno a um país do qual nunca se fez parte evidencia-se numa solução mais trágica, como evidencia o percurso dos seus filhos. Para além disso, é através de Isilda e de situações que a envolvem que,

“de forma mais clara e violenta, se ilustra um duplamente chocante jogo de olhares raciais: porque resultam na inferiorização e na coisificação do outro, porque se vão instalando e impondo a partir da perspectiva de uma personagem, de uma mulher, a quem também reconhecemos as polaridades positivas da força, da coragem e da lucidez com que comenta as mais variadas situações, principalmente as que respeitam aos tempos pós-coloniais” (ARNAUT, 2012: 97),

mas é, também, através dela, que se atenuam essas mesmas questões de “diferença racial”:

“de não se preocupar que me doía e eu entre mulheres para a empregada do refeitório, não entre uma branca e uma preta, entre mulheres que até uma preta conhece o que nenhum homem preto ou branco sabe” (ANTUNES, 2007: 96).

Surgem também, nesta obra, elementos simbólicos característicos da narrativa antuniana, como é exemplo **a casa** que representa a instabilidade do lar e o sentimento de não-pertença

“não senti pena de me ir embora de Angola por não gostar da fazenda nem da casa” (ANTUNES, 2007: 283);

a natureza - simbologia retomada de *A Ordem Natural das Coisas* – os pássaros, as árvores, o mar, as flores, que contaminam toda a obra, evocando aspetos ligados à terra (Angola)

“uma extensão de girassóis murmurava campo fora” (ANTUNES, 2007: 14),

ou que surgem em evocações agradáveis, ligadas à infância, numa espécie de felicidade alegórica e ilusória

“o voo dos pássaros, asas de feltro, gritos, o mar lá em baizo, o Mussulo, os coqueiros, descíamos à praia, os meus pais e eu, o meu pai de fato de creme a minha mãe de sombinha aberta cor-de-rosa, eu com um chapéu de palha” (ANTUNES, 2007: 413-414),

ou, especificamente no que ao mar diz respeito, como prolongamento do feminino, da voz da mulher, de Isilda – uma voz solitária, sem interlocutor, sem correspondência comunicativa, que ecoa no vazio que, tal como na sociedade, ainda não é suficientemente audível

“a minha mãe (...) convencida que os mortos lhe respondiam, que mais alguma coisa poderia conversar com ela para além do mar que (...) não conversava com ninguém, sempre me indignou o egoísmo do mar e o seu monossílabo incessante

- Eu

em cada onda, cada friso de espuma, cada escama da noite, cada búzio com um ecozinho lá dentro” (ANTUNES, 2007: 166-167).

Ainda ligado à natureza, sobretudo no que respeita ao elemento pássaros, surge um outro elemento, por vezes tecendo-se em sintonia – o voo, como símbolo de uma libertação e felicidade interiores, ainda que inatingíveis

“acácias, lembrei-me agora das acácias, o pó no cabelo, nos dedos, no tampo dos tremós, acordar de manhã com centenas e centenas de pontinhos amarelos no quarto, lembro-me do cheiro de verbena na época das chuvas, (...) em miúda arrancava uma haste, esfregava-a nas costas no lugar onde devia ter asas e sentia-me (...) capaz de dar um pulinho e voar como os flamingos e os tucanos”
(ANTUNES, 2007: 165);

consubstanciando-se ainda, nesse “voo dos pássaros” uma intertextualidade com *A Ordem Natural das Coisas*, patente na imagem do voo subterrâneo:

“a casa uma caverna onde os reposteiros acenavam grandes asas”
(ANTUNES, 2007: 410) (Sublinhados nossos);

os espelhos, tal como analisámos em *Os Cus de Judas*, revelam a oscilação do tempo e as suas marcas, uma forma de estranheza, recusa e anulação da imagem (da personagem) que transmite fixando essa passagem do tempo no objeto em si

“o meu pai a dirigir-se comigo para a casa da fazenda, na época em que a fazenda e a casa e os espelhos e eu éramos novos” (ANTUNES, 2007: 90);

“lembro-me das acácias (...) e do espelho partido do rio devolvendo a minha cara em fragmentos desajustados reunidos numa ordem arbitrária, irónica” (ANTUNES, 2007: 165);

“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? (...) e o que se nota no espelho é uma tremura de ausência, um eco de nada” (ANTUNES, 2007: 55-56).

Nesta obra, ainda que protagonizando o que nas outras obras já se evidenciou – a condição miserável da mulher -, a figura feminina surge também sob outra perspectiva, desafiando o sistema tradicional de submissão da mulher: a mulher-mãe, a figura de autoridade, “o pai de família”, sendo Isilda quem assume os comandos da família (o marido era um “bêbedo de pijama”), da casa e dos negócios (após a demissão o seu pai da direção da fazenda), repondo a ordem familiar. É esta oscilação entre dois papéis – o de mãe e de mulher – que Isilda assume ao longo de toda a obra e que incomoda aos filhos, sobretudo a Rui, que nos dá a conhecê-la:

“quando virávamos na picada o hálito das plantas atravessava a janela, o hálito do rio, a aldeia, o armazém, o celeiro, a candeia do pátio, o meu pai, os meus irmãos e a minha avó à nossa espera na sala, o mundo inteiro novamente em ordem, a minha mãe que bom já não mulher, só mãe, diferente das mulheres dos fazendeiros, a subir as escadas comigo” (ANTUNES, 2007: 254);

“a minha mãe na fazenda era só mãe, não mulher, apenas com o cheiro do perfume dela, apenas com as descomposturas e as ordens, à noite os pombos não voam” (ANTUNES, 2007: 258).

O papel da mulher-objeto surge aqui, porém, mais uma vez evidenciado, dado que Isilda prostitui-se à vista de todos para obter favores e fugir à ilusão que é o seu casamento, representando ainda a mulher sedutora, mas ao mesmo tempo desprezada por ser mãe de um mestiço (Carlos, filho bastardo). Surge aqui mais uma vez, em concomitância com *A Ordem Natural das Coisas*, o desprezo face à mulher, por um lado fruto de uma relação extraconjugal (Julieta era a filha bastarda e, portanto, castigada, desprezada por isso); e por outro lado causadora dessa condição – ter um filho bastardo, acentuando o seu papel de ser inferior. Esta personagem vive em constante sofrimento e numa luta com as memórias que testemunham a separação de uma família que a descolonização obrigou, sendo-lhe impossível ser feliz.

Isilda é a voz das imagens de violência e degradação que a guerra causou, da desumanização que, tal como em *A Ordem Natural das Coisas*, conduz à animalização do ser humano, fazendo de todos os intervenientes da guerra escravos do mal, do horror, da violência. São estas imagens e a constante “revisita” a esses momentos de horror que causam em Isilda um sentimento irreversível de impotência, incapaz de encontrar paz interior. Assim sendo, também Isilda, apesar do seu papel autoritário no seio familiar, não escapa à construção da imagem feminina como mulher-objeto, condenada à sua miséria material, afetiva e humana, vê-se emaranhada nas teias da prostituição para atingir os seus fins.

Nesta oscilação de vozes, na urdidura romanesca antuniana, floresce um registo polifónico marcadamente dialógico, em que as personagens, a ação, o tempo e as memórias parece que dialogam entre si, como que para se mesclar o passado e o presente ou, pelo menos, encontrar um sentido entre um e outro. São diversos os relatos que compõem esta obra, por vezes expostos por várias vozes, corroborando aqui a complexidade da escrita de António Lobo Antunes pelas inevitáveis contradições, pela carga subjetiva e pelo carácter perturbador e pouco convencional do seu registo, como são exemplo os seguintes artifícios linguísticos:

- o registo enumerativo, onde habilmente concilia recursos expressivos como a elipse e o anacoluto

“cavalheiros de smoking fumavam charuto, as luzes apagadas para a sobremesa, atritos de linho, atritos de pulseiras, saquitos de vidrilhos, saltos que bicavam o soalho numa prensa de cristal, pernas cruzadas nos sofás, uma mesa de bridge, o meu pai distribuindo conhaques e licores com aquela expressão que não era um sorriso mas parecia um sorriso, beijos que me deixavam atordoada de essências, os carros a partirem um a um ascendendo o girassol, o algodão, as árvores ao longe e as cubatas, os ombros das senhoras nas escadas, cobertos por uma transparência de xailes como se houvesse frio no interior do calor” (ANTUNES, 2007: 31);

- a técnica do aparte (comentários, interpelações, pensamentos...) através da translineação e do parêntesis, que sugerem essa separação dos indivíduos e da terra, a solidão, a incapacidade de relação afetiva e de união

“Quando disse que tinha convidado os meus irmãos para passarem a noite de Natal connosco

(estávamos a almoçar na cozinha e viam-se os guindastes e os barcos a seguir aos últimos telhados da Ajuda)

a Lena encheu-me o prato de fumo, desapareceu no fumo e enquanto desaparecia a voz embaciou os vidros antes de se sumir também”
(ANTUNES, 2007: 13);

“não por senhora nem por patroa, por tu

juro

por camarada e por tu como se o tivesse convidado na época em que tínhamos de comer servidos pelas luvas e o fato de cerimónia do Damião”
(ANTUNES, 2007: 119) (Sublinhado nosso);

- a translineação (separação de frases), marcando diálogos ou invocações, com dispensa dos sinais gráficos

“quantas vezes acordei a meio da noite com a minha filha em camisa, descalça no escuro puxando-me o lençol persistente como um remorso

- Mãe

um bichinho puxando e puxando o lençol (...), ela atravessava o corredor sem luz, a sala, contornava o colchão até surgir de repente à minha beira

- Mãe” (ANTUNES, 2007: 244);

- a intercalação entre redondo e itálico, sugerindo a separação de tempo – presente do passado e/ou presente do futuro, e funcionando, ainda, como aparte

“- Chamem o Rui coitado não vá ele cair-se e magoar-se por causa daqueles parvos

o Rui

- *Como é que te foste lembrar deles se não vês os teus irmãos há quinze anos?*

que adorava disparar grãos na colheita do girassol, o enfermeiro de óculos colados a adesivo (...)” (ANTUNES, 2007: 21);

“Carlos

o meu filho Carlos

Carlos” (ANTUNES, 2007: 134);

- elipses lexicais e gráficas (palavras inacabada ou frases “cortadas” a meio), que sugerem a fragmentação discursiva, tal como fragmentária e lacunar é a identidade, a vida e o mundo

“alforrecas na praia alforrecas

e agora cãezitos Ming, um bar niquelado, a parvoíce do espelho no tecto que o Luís Filipe adora

alforrecas na praia

quando os repórteres do magazine fotografaram o quarto não havia espelhos no tecto nem reposteiros vaporosos nem quadros de ninfas nenhuma (...)

na praia alfo

a tirar-lhe as fantasias líricas da ideia, não acredito que a fazenda lá esteja nem a árvore (...)

na pra” (ANTUNES, 2007: 337) (Sublinhados nossos).

Em contraponto, e em concomitância com a obra *Os Cus de Judas*, o autor utiliza também nesta obra uma linguagem menos poética, melódica que, ao invés, apela constantemente à brutalidade, ao horror, pela sua ligação à temática da guerra. Nesse registo, em que se explicita a decadência humana da guerra, a sua escrita cruza-se constantemente com as imagens violentas da guerra, fazendo uso de uma linguagem sem pudor, fortemente imagética, causando impressionismo no leitor e, por vezes, sendo de difícil leitura pela brutalidade das palavras:

“Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de braços na desordem da cozinha,

muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o copo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nas traseiras (...) misturando as tripas com as tripas do cão” (ANTUNES, 2007: 209).

Na maior parte dos romances antunianos, a fragmentação do *eu* está associada às vivências pessoais e afetivas das personagens e, de um modo particular, consubstancia-se na própria existência do autor enquanto protagonista de um passado comum a todos nós portugueses. Não é raro encontrar na sua obra as consequências irreversíveis do nosso passado histórico, sendo frequentemente chamado ao texto a imagem de Angola e da Guerra Colonial, um espaço e um tempo em que intertextualizam os títulos *Os Cus de Judas* e *O Esplendor de Portugal*: por um lado em *Os Cus de Judas*, um espaço físico longínquo (Angola), mas tão próximo da nossa História, tão presente na nossa memória; por outro lado, em *O Esplendor de Portugal* que encerra em si um episódio da História de Portugal, que em todo o seu “esplendor” metafórico, evoca a memória do passado e da vivência dos portugueses em Angola.

Em *Os Cus de Judas* a personagem feminina, anónima e sem voz no texto, é quem interpela o narrador a retoma a história da Guerra Colonial e as experiências do narrador no seio desta. Note-se como a mulher aqui é o ponto de partida para as divagações do narrador, é através dela e a partir dela que se volta constantemente aos aspetos negativos da vida do narrador. Este evoca os efeitos físicos e psicológicos negativos da guerra pela intermediação desta mulher que pressentimos sentir um gosto particular em ouvir o narrador falar de Angola e da sua vivência por lá. Para o narrador, este encontro noturno com esta mulher é um monólogo em tom de desabafo com recurso à memória, em que o autor põe em contraponto dois aspetos da sua vida: um não tão penoso e grotesco que remete para a memória da infância, das vivências em Lisboa, no seio familiar; e outro que se reporta à experiência em Angola na Guerra Colonial, como médico do Exército. Ainda que Lisboa e Angola sejam retomados no seu discurso, é Angola quem ganha na trama textual, é essa Angola que o narrador revisita para elucidar sobre a miséria humana, o fracasso das relações afetivas e pessoais, a desumanização da guerra, um espaço: Angola, uma memória: Angola.

Sempre Angola, como espaço de aspetos marcantes e definitivos na (des)construção do ser humano, menos humano, mais bicho.

Em contraponto está *O Esplendor de Portugal*, na medida em que se na anterior a guerra obrigou a deslocação até Angola, neste a guerra leva a que uma família portuguesa que vive em Angola se desmembre e regresse a Lisboa (à exceção da mãe), preconizando esta obra a constante busca de identidades, fragmentadas pela guerra e pelo pós-colonialismo. Ambos os romances deixam de estar em contraponto quando Angola é constantemente reapropriada na memória das diversas vozes e, conseqüentemente, das distintas vivências, sendo no fundo este passado em Angola a única memória de um espaço e de um tempo comuns, um espaço e um tempo marcados por uma dualidade de sentimentos – o prazer de algumas memórias e a dor pela perda de si e de outros que lhe eram queridos.

Poder-se-á dizer que as personagens antunianas se situam entre dois espaços da sua existência sofrida: Angola e Portugal (ou melhor, Lisboa), os lugares-comuns intermediários das vivências, das experiências, das memórias, dos sentimentos, das emoções, onde as personagens experimentam a dor, a agonia, a infelicidade, o absurdo, a solidão, a miséria, a promiscuidade, a revolta. Trata-se, portanto, de um mundo que se compreende entre dois continentes, molestado pela memória, violentado por sonhos e desejos, descolonizado por emoções e vivências: um mundo à maneira de António Lobo Antunes.

É neste sentido que, o título da obra *O Esplendor de Portugal*, encerra em si um cunho histórico e marcadamente irónico; por um lado esta obra retrata o período colonial e o pós-colonialismo de Angola que conduziu à separação de uma família e, por outro lado, o título ironiza o tom em que a história é narrada e o contexto que retrata - nada “esplendorosos”. O título sugere, ainda, um verso do hino nacional português que eleva a história do povo português a um registo demasiadamente otimista, pelo que esta obra parece querer

“contrapor esse registo tão otimista e amnésico em relação à história colonial portuguesa, com um outro registo mais pós-colonial, de lembrar o passado, de questionar e reescrever a história, por forma a que esta não continue a silenciar e esquecer as outras histórias secularmente ignoradas” (SANTOS, 2005: 5).

Em suma, nestas três obras de ficção mencionadas, António Lobo Antunes representa a mulher como a expressão máxima da miséria humana, encerrando em si tudo o que de mau no passado aconteceu impossibilitando a vida pacífica no presente. A mulher representa a submissão, a dependência face ao homem, um ser desprezível e merecedor da sua condição miserável que, de uma maneira ou de outra não tem outro fim a não ser o de um objeto ao serviço dos homens. Independentemente da identidade que assuma (Isilda ou Julieta) ou da falta dela (a prostituta não nomeada), as mulheres antunianas estão condenadas ao seu papel de mulher-objeto, construído em torno delas um universo extremamente negativo, chegando mesmo a ser brutal.

Através de uma escrita irreverente, adornada de monólogos interiores e palavras que chegam a ferir a sensibilidade do leitor, pelas imagens de horror que suscitam, as personagens femininas parecem representar uma só voz coletiva – a da denúncia de uma condição que nem a modernidade parece querer alterar. Não será errado dizer que o universo feminino antuniano representa o estereótipo da mulher como ser social inferior, dependente e submissa ao homem, impotente face à sua condição natural de mulher que, à partida, já nasce condenada à solidão, ao sofrimento e ao desprezo.

António Lobo Antunes, na qualidade de autor contemporâneo, denuncia na voz feminina e na sua escrita contemporânea não um passado violento, mas antes um presente que parece não se "desprender" de séculos de tradição em que a mulher era o alvo dos canhões da desumanização, o expoente máximo da miséria material, humana, emocional e afetiva, numa constelação de

“vozes variadas, múltiplas, dissonantes, demonstrando claramente que se vive um momento de diversidade (...). Dentre essa pluralidade de discursos encontram-se narrativas lacunares, vazias, céticas, que fazem do silêncio, do entredito e da incerteza as linhas mestras de seus discursos” (MELLO & OLIVEIRA, 2013: 179).

6.3. A personagem feminina e o discurso sobre o feminino na ficção antuniana

Nos três romances selecionados damos conta de mulheres jovens que, através do seu protagonismo no texto, ou intermediários deste, nomeadamente do protagonismo de

um tempo marcado pelo pós-Guerra e pelo pós-25 de Abril, refletem sobre a sua condição e/ou denunciam o lugar e o papel que tem ocupado em diversas vertentes da vida. Na família, no amor, na sociedade ou no trabalho, a mulher é marioneta do homem, nasce sujeitada a viver sem vontade própria e vive deveras uma submissão irreversível, seja mãe, mulher, amante, doméstica ou prostituta... basta apenas ser mulher.

A mulher assistia em primeira fila à corrupção dos maridos, à fraude que era o Estado e seus governantes, à guerra que atacava só os mais fracos, ao exercício violento do poder, à ausência de valores morais e éticos, porém, “geralmente confinadas a espaços exíguos – pequenos quartos, salas (...), banheiras, camas e casas de banho –, somente lhes era permitido empreender uma viagem interior e descortinar os bastidores da guerra” (FARIA, 2005: 3), através do recurso a memórias, pensamentos, pois qualquer outra forma de expressão era-lhes vetada. Ainda assim, em António Lobo Antunes a voz silenciada do feminino assume-se como sujeito da escrita, assinalando através da linguagem fragmentada, alienada, violenta, a angústia e a inquietação da personagem feminina em relação à sua própria identidade – um “eu” impotente, um sujeito assujeitado, incapaz de inverter a sua condição.

Nestes romances a história individual de cada protagonista feminina mescla-se com a história coletiva da sociedade, quer seja envolta no cenário da guerra ou simbolicamente em qualquer outra forma de (o)pressão, representando o fracasso das relações humanas (note-se sobretudo o fracasso sexual em *Os Cus de Judas*) a decadência e a degradação de uma sociedade e uma política fundadas nos ideais fascistas. Em António Lobo Antunes o cenário histórico-temporal (a Guerra Colonial, a Revolução dos Cravos) passa a ser o tema principal do texto, que, por seu turno, desencadeia o aprofundamento de outros temas, não menos importantes: a escrita, o feminino e a sua relação com o outro (sobretudo um sujeito masculino), a submissão ao poder patriarcal e ao regime vigente, a necessidade de libertação face a um passado traumático (marcado pela guerra, pelo fracasso familiar, pelo desamor), o desejo de fuga da mulher para um espaço idealizado, de resistência à opressão, que não fosse o sufocante claustro familiar sob forma de quarto ou sótão, ainda que não passasse disso mesmo – um sonho, um desejo fugaz.

Os três romances, quer pela mão do(s) narrador(es), quer pela memória sofrida do feminino, denunciam a guerra colonial, a sociedade e a política que vigorava e que, apesar do 25 de Abril, teimava em perpetuar os seus valores e modelos. O autor critica

astuciosamente os atos de barbárie protagonizados pelos colonizadores e pelos governantes, os ideais fascistas, o comportamento do homem face à mulher, o papel da mulher alimentado pelas ideologias machistas, o desapego à moral e à boa conduta, o sofrimento causado pela guerra, o fracasso de toda uma existência, seja em que campo for (emocional, profissional, das relações humanas, sexual, entre outros). São sobretudo as vozes femininas que convidam à reflexão sobre o que é exposto, é nelas que está camuflada a história e os modelos que a consagram, é através do feminino que estereótipos dão-se a conhecer, que hábitos se encenam, que costumes se impõem - é a mulher, o seu papel e sua imagem que, no texto, o enredo se tece e a ação acontece.

A coesão temática dos romances antunianos está fortemente ligada à imagem e ao papel que a mulher assume na ficção e, concomitantemente, na vida real. O feminino traça, assim, um percurso em que o indivíduo “mulher” está em constante frustração a nível pessoal e sentimental, movendo-se entre registos de uma vivência miserável e de tentativas de se desclausurar desse drama individual.

Ainda que o universo ficcional antuniano aponte para um feminino hostilizado pela sua essência, sendo negativo tudo o que o rodeia ou o que representa, as três obras *Os Cus de Judas*, *A Ordem Natural das Coisas* e *O Esplendor de Portugal* foram simbolicamente escolhidas, pois representam uma evolução desse feminino que não se situa apenas na sua posição inferior ao homem mas que, aos poucos, se vai libertando, também no texto, da sua incapacidade de agir.

As obras analisadas ilustram, de um modo geral, a visão que a sociedade e o próprio indivíduo, homem ou mulher, tem da mulher enquanto ser social, cultural e humano. É sabido que a tonalidade grotesca com que se desenha o feminino na ficção antuniana denuncia um passado histórico e social ligado à ditadura que (des)formou o homem como ser superior em relação à mulher. A desconstrução deste estereótipo acompanha a evolução que a voz feminina protagoniza na ficção antuniana e, se por um lado, temos um feminino que se assume inferiorizado, grotesco, humilhado, por outro lado, temos um feminino que, não só no texto como também na sociedade, vai gradualmente ganhando voz.

Em *Os Cus de Judas* o estatuto da personagem feminina era meramente de ouvinte, sendo apenas uma intermediária entre as reminiscências e as divagações do narrador-personagem e a satisfação sexual deste. A mulher surge aqui como a mulher-objeto, não tem voz nem ação, o narrador serve-se dela para libertar as suas frustrações físicas e psicológicas, requisitando-a por uma noite inteira de insucessos. Neste romance

a mulher não é denominada, não tem voz, interpela apenas o narrador para que volte à memória da guerra, não age, não sente, não pensa, não “fala”. Aqui ressalta a importância dada às personagens masculinas, muito influenciada pelo próprio carácter autobiográfico dos primeiros romances de Lobo Antunes e a sua projeção no feminino, sempre ligado a papéis sociais que traduziam a miséria e a podridão humanas (note-se que em *Os Cus de Judas* a mulher anónima era uma prostituta), sublinhando o universo negativo em que se inseria a mulher e a sua imagem.

Ao abandonarmos este romance e avançarmos na produção romanesca antuniana encontramos *A Ordem Natural das Coisas*, evoluindo neste sentido a preocupação com a personagem feminina. Se numa primeira fase temos um feminino sem voz e sem nome, aqui ele passa a ser designado e, ainda que não tenha uma voz ativa, individualizada no texto, sabemos os seus sentimentos, os seus desejos, os seus anseios. A aura negativa mantém-se, no entanto, a personagem feminina é várias vezes chamada ao texto, as mulheres surgem identificadas e com uma perspetiva das coisas e do outro, porém ressalva-se a sua impotência e incapacidade de agir. Embora a personagem feminina sofra uma evolução, esta nunca se apropria do texto para narra factos ou acontecimentos, ela é meramente objeto de reflexão de um homem, sendo este quem problematiza as questões chamadas no texto, é ainda o masculino o responsável pelo tratamento da temática das relações pessoais, dos sentimentos, das angústias, do amor e dos desamores, da vida.

A evolução da mulher no texto que tem merecido a nossa reflexão, aqui, culmina com *O Esplendor de Portugal* em que se subverte a não intromissão da personagem feminina na ação da narrativa e a perspetiva masculina, ou seja, deparamo-nos agora com uma progressão que consiste no resgate da mulher e da sua importância na própria estrutura e ação narrativas. Quer isto dizer que a mulher não é apenas denominada e mera personagem, ela passa a ter voz própria e desempenha, também, a função de narradora. Note-se Isilda que, ao contrário da prostituta de *Os Cus de Judas* ou até Julieta de *A Ordem Natural das Coisas* é personagem-narradora, tendo voz e participação ativa no texto, sendo que esta dimensão da voz enunciativa feminina ganha relevo quando, por exemplo, outras personagens femininas secundárias, como Clarisse (filha de Isilda), têm também uma voz própria e ativa no texto. Estamos perante uma nova conceção da personagem feminina e, conseqüentemente, do feminino, que se liberta da sua passividade para possuir um carácter mais ativo ao nível do texto,

passando da “ouvinte” da primeira obra aqui mencionada, a objeto de reflexão da segunda obra para, nesta terceira obra ser responsável pelo discurso.

É a este nível – o do discurso – que vamos encontrar a aproximação de todas as mulheres, enquanto feminino, marcando esse discurso uma subjetividade e incoerência que decorrem da própria vivência sofrida da mulher. A mulher passa assim a fazer a ligação entre passado e presente, a problematizar as relações pessoais, a testemunhar a complexidade do mundo, a denunciar a sua existência e condição miseráveis; a mulher dá voz à sua própria imagem, ficando o leitor a conhecer anos de tradição não apenas através da autoria masculina e de personagens masculinas, mas também pela mulher e pela sua voz, cada vez mais audível.

António Lobo Antunes aprimora, neste sentido, a sua escrita ao conceder este estatuto à personagem feminina. A sua linguagem solta-se do absurdo e do grotesco das primeiras obras para, nesta e noutras que se lhe seguem, adquirir mais expressividade, mais musicalidade, aproximando-se da poesia, não só pela falta de pontuação, pela carga simbólica, pela repetição de estruturas, pela duplicidade de sentidos das suas expressões, pela sentimentalidade, pela emoção e sensibilidade do discurso das personagens femininas, mas porque através de uma linguagem e de uma escrita irreverentes, o autor constrói na voz do feminino um discurso sem lógica, caótico que, no entanto, é uma representação exímia de uma realidade passada e atual que ensombra os estereótipos sob os quais se construiu a sociedade e a ideia (ideal ao homem?) desta.

A escrita antuniana regista tendências inevitáveis, de como é exemplo o frequente cariz pessoal, autobiográfico, chegando mesmo o tom a ser confessional, descortinando-se diversos registos plenos de subjetividade na relação com o mundo e com os outros. É neste registo que são frequentemente chamadas à memória e, conseqüentemente, tematizadas, a infância, a aprendizagem, as vivências e as experiências da família, das relações humanas/pessoais e profissionais. Muito frequente na sua escrita é ainda a consciência de um tempo histórico que vai influenciar e ditar muitos dos comportamentos (des)humanos e de uma sociedade que se move e atua sob o regime ditatorial ou sob a herança deste.

No entanto, o que mais impressiona em António Lobo Antunes é a tomada de consciência da vida social através da escrita, servindo-se do género ficcional como lugar de representação privilegiado para a representação da sociedade. Ainda assim, o autor recusa-se através da sua escrita a conceber o romance como género canónico fixo, apontando, inclusive, a sua prática discursiva para uma desconstrução do género. Há,

portanto, na sua escrita uma subversão dos códigos pelos quais se rege a concepção de género romance.

É, deste modo, frequente encontrar no manancial ficcional de António Lobo Antunes uma contaminação genológica, em que a sua composição narrativa se serve do romance como pilar para depois se mesclar com outros subgéneros (o romance oitocentista de aprendizagem, a romance histórico, autobiográfico, etc.), outros géneros (a crónica), outras marcas discursivas a que apelam muitas vezes os títulos dos seus romances (o tratado, o auto, o manual, o fado), e até outros modos (lírico e dramático) dentro do próprio modo narrativo tornando a sua escrita uma escrita híbrida e *pluri* – pluridimensional, pluriestratificada, plurivocal -,

“de onde pode contemplar-se um mundo em mutação tao brusca como dramática e não raro grotesca (...) esse mundo feito das experiencias do escritor e também das nossas vidas, mundo que transporta no seu curso a nossa História colectiva (...)” (CABRAL, *et al.*, 2003: 32).

A escrita antuniana traça um universo quase sempre desfigurado, ou melhor, fraturado, que chega a ferir a sensibilidade do leitor. Não encontramos na ficção antuniana uma leitura serena, que flui tranquilamente, a essência poetica e o intenso lirismo que acompanha os seus romances seduzem o leitor, mas este chega a contorcer-se na leitura pela violência da linguagem e das imagens criadas. Quase toda a ficção antuniana é povoada por personagens emocionalmente caóticas, dissecadas pela perda de algo, de alguém e de si, estilhaçadas pelo passado e pelo presente, hostilizadas pelo olhar do *outro*, angustiadas pelo sentimento de não pertença a um mundo por si só desencantado, agonizadas por um destino marcado pela mágoa e o desalento. Em cada destino das personagens, simples e banal, em cada visão, abstrata e difusa, em cada vivência, atormentada e sofredora, está implícita a consciência de uma realidade social apocalíptica, a interrogação e a incompreensão face ao mistério da vida, o entrecruzamento de uma memória individual ficcional que, inevitavelmente, se torna uma memória coletiva real, consubstanciada num tempo e em espaços históricos comuns, familiares à personagem e ao leitor.

A leitura destas obras ficcionais que cotejámos faz-se em sobressalto, a vida real e o imaginário difundem-se em evocações da memória, a subjetividade das emoções e a superficialidade das relações apaziguam-se na convocação da morte, o prazer da leitura

está no desprazer deleitoso de uma escrita que se tece em intrigas e desordens, uma escrita desassossegada,

“uma escrita que se suspende, se interrompe e se retoma, “cruzada de falas distintas”, vindas de dentro e de fora do texto, que se entrelaçam num xadrez de alusões, variações e repetições, como se tudo e todos falassem ao mesmo tempo, enredando o mundo na vertigem obsessiva das palavras com que o desvendam ou o escondem” (CABRAL, *et al.*, 2003: 125).

Estes romances antunianos tecem-se em considerações grotescas e absurdas, pondo em destaque as relações entre masculino e feminino sob o ponto de vista das personagens, que traduzem a realidade social e humana. A *palavra* antuniana espelha a imagem da mulher, que através de diversos recursos e processos linguísticos intensificam o lado negativo e desumano que lhe é atribuído. Veremos, portanto, de que modo o autor masculino se serve de uma linguagem, plural, para retratar um feminino coisificado, objeto do homem, antevendo-se uma visão do mundo despojada de afetos entre o homem e a mulher; e o modo como o universo negativo com que o masculino – enquanto homem e, ainda, como autoria – constrói a imagem do feminino, está intimamente ligado à experiência e vivência do autor António Lobo Antunes, sendo esta marca maioritariamente evidente nos seus primeiros romances, sobretudo em *Os Cus de Judas*.

Em toda a obra antuniana é frequente o recurso à zoomorfização, identificando-se o homem com os animais, o homem-bicho que resulta dos efeitos avassaladores da Guerra Colonial que desumanizam o ser humano:

“sapos coxos fabricados pela estupidez do Estado Novo (...), pombos doentes pousados nos bancos do jardim da Estrela” (ANTUNES, 2004: 86);

ou das relações (não menos desumanas) entre casal – homem/mulher – que surgem frequentemente comparadas ao reino animal:

“Se fôssemos, por exemplo, papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro este ângulo de bar, talvez que eu me acomodasse melhora o seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus

olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo, talvez que nos pudéssemos entender numa cumplicidade de trombas inquietas farejando a meias no cimento saudades de insectos que não há, talvez que nos uníssemos, a coberto do escuro, em coitos tão tristes como as noites de Lisboa, quando os neptunos dos lagos se despem (...). Talvez que, palpando-me, me descubra de repente unicórnio, e abrace, e você agite os braços espantados de borboleta” (ANTUNES, 2004: 13);

ou da comparação do corpo humano a características animais:

“Sempre imaginei que os pêlos dos seus púbis fossem de estola de raposa, e que das vaginas lhe escorressem , quando excitadas, gotas de Ma Griffe e baba de caniche, que abandonavam rastros luzidios de caracol na muchidão das coxas” (ANTUNES, 2004: 21).

A verbalização dos sentimentos forma-se numa visual violência que, fracos ou fortes, dominados ou dominadores, são todos protagonistas de desafetos. O facto de se recorrer à zoomorfização torna a linguagem mais violenta, que chega a ferir o leitor, os episódios relacionados com as relações (des)afetivas e sexuais chegam a causar horror e a ferir a sensibilidade humana. A desumanização no tratamento do corpo da mulher sublinha a sua imagem numa sociedade falocêntrica, em que o homem exercia o seu poder físico e psicológico, desdobrado em fúrias e impaciências, sobre o ser (animal?) mais fraco.

A conotação com o animalesco sublinha a violência física e psicológica presente nas relações íntimas, sendo a mulher – a “cadela”

“você gemeu mesmo, uma ou duas vezes, latidos de cadelinha contente”
(ANTUNES, 2004: 180)

– a maior vítima das investidas do macho, quer verbais, quer físicas, pois tal como dita a tradição, a mulher deve obediência ao homem. Pinta-se assim um quadro, absurdo, grotesco, violento, mas real da mulher-objeto-animal, que pela sua condição de mulher deve estar grata por ter marido e um lar, que possa cuidar e ser devota, caso contrário seria (na mesma) *cadela* sem comida nem teto, morrendo não da clausura ou de desgosto, mas de fome.

No que respeita aos afetos, a falta destes está carimbado no facto de se nascer mulher, e disso não se morre, pois faz parte da essência do feminino:

“(…) é que, apesar de todos sofrerem e agonizarem, apesar de quase todas as personagens tocarem as fronteiras do grotesco, o feminino sofre e agoniza sempre mais do que o masculino, que, no domínio da ficção de António Lobo Antunes, assume a tradicional supremacia” (ARNAUT, 2012: 224).

Em suma, compraz-se nas páginas destas obras de ficção uma relação lógica e conivente entre a mulher e a escrita de autoria masculina, tema este que se estende por toda a obra, pois se é explícito que o homem se serve da escrita para falar da mulher, é implícito ainda que mulher e escrita estão irremediavelmente conectadas pela força e a necessidade da palavra em se denunciar uma realidade petrificada pelo tempo e que, à partida, condena a mulher. Que outra forma, senão esta, seria mais plausível?

Através de uma linguagem metafórica, repleta de simbolismos e duplos sentidos, a escrita sobre o feminino faz uso de uma série de estratégias que tornam a linguagem do texto fragmentada, agressiva, frenética. O autor recorre frequentemente à associação de vocábulos e ideias, a jogos de sentido, ao jogo das palavras, ao entrecruzamento de sentidos, ao discurso analítico, ao discurso erótico, aos parêntesis que apelam à memória e ao inconsciente, a aliteraões, a suspensões, a repetições de palavras e ideias, a interrogações, tornando o texto um êxtase de palavras, emoções, ideias que se pretendem consumadas, uma linguagem dita “masculina” pela ousadia dos termos, pela imagem que as palavras incitam, ora eróticas, ora violentas, ora apaixonantes.

O seu discurso é fruto do seu próprio “eu” e de vários outros, denunciando todo o seu pesar, os seus sofrimentos e ódios, as suas alegrias e tristezas, angústias e agonias, amores e desamores, paixões e desejos, sem que a culpa lhe assombre a alma, ou o “despropositado” lhe sobressalte o espírito, insinuando-se no próprio discurso sobre o feminino a reivindicação de uma outra condição da mulher e até da escrita, servindo-se uma da outra para, através da palavra, se revoltar, revolta essa

“(…) sem armas, essa explosão possível de tudo o que sempre fora tido por conveniente, por correto, por assepticamente puro” (BARRENO, *et al.*, 2010: XXVII),

uma revolta através da escrita que

“counterpoints the importance of the word, appropriates it, and transforms it in a new discourse model to liberate the act of writing and to empower women to re-create new *identities*” (ARAÚJO-GRÖCHENIG, 2010: 57).

No plano formal e do conteúdo, António Lobo Antunes serve-se de técnicas sofisticadas e muito características que tornam a sua composição romanesca inusitada, quebrando os laços com os modelos narrativos que outrora se praticavam, levando a redimensionar a conceção de género na atualidade pelo seu carácter extremamente fragmentário.

A prosa contemporânea antuniana apresenta traços caracterizadores da modernidade, representando mudanças nos estados subjetivos (públicos e privados), dos quais se destacam, entre os mais recorrentes que temos vindo a mencionar, a sexualidade e a exploração da mesma e do corpo, a exploração do corpo ligada à violência, o consumismo e suas consequências nas relações sociais, o desafio nas relações humanas, a desadequação ao mundo, a problematização das diferenças sociais e raciais – com repercussões na fome, miséria, violação, violência, atentado à integridade física e humana; com o intuito de provar que no mundo ficcional, bem como na vida real existe o mundo dos adaptados e dos não adaptados.

Estes traços temáticos são frequentes no romance moderno, levando o autor a recorrer a diversas técnicas narrativas, no que respeita à forma e ao conteúdo, com o intuito de levar o leitor a repensar e a refletir sobre a condição humana e as ideologias e crenças que proliferam nesta era moderna. O tempo e o espaço do texto, reinventados pelos autores, convertem-se no tempo e no espaço do próprio sujeito, em que o conceito deste é também ele questionado, em que este se emancipa e toma consciência, ainda que subjetiva, de si e do mundo. É a isto que os autores contemporâneos apelam

“Na época pós-moderna cabe ao leitor, inserido numa sociedade capitalista, pós-industrial, localizar-se historicamente e formular sua subjetividade, ainda que num ambiente coletivo, via discurso e, ao final, realizar o prazer justamente de interpretá-lo, explorando a noção de subjetividade e da procura da identidade mais profunda dos seres, representada pelos

personagens em meio aos vazios da narrativa” (MELLO & OLIVEIRA, 2013:178),

e a que António Lobo Antunes se propõe, em romances que podem ser lidos intertextualmente, pelas suas características, inéditas,

“do livro-rizoma e não do livro-raiz. Isto é, de um livro subterraneamente ramificado, um caule de várias raízes que tantas vezes se entrelaçam e se confundem de modo quase inextricável, como sucede nos manguezais, e não de um livro com uma só raiz, o “livro clássico, como bela interioridade orgânica, significante e subjectiva”.” (ARNAUT, 2012: 35-36).

7. Considerações finais

A ficção portuguesa antuniana protagoniza a emergência de uma nova forma de estar e de ser, de um novo estado de espírito, uma nova alma, uma voz que urge fazer ouvir-se, uma escrita que necessita de ser lida. A mulher e sua imagem na sociedade, em geral, tem provocado reações junto de todos aqueles que procuram modificar e até revolucionar o que está tão entranhado nas mentalidades de outrora e que ainda deixam herança, recorrendo ao texto como expressão máxima das convicções da sociedade em que emergem.

O feminino, enquanto sujeito do texto, tem sofrido atualizações ao longo dos tempos, repercutindo-se, sobretudo, na literatura. Ora, a atualidade é palco de uma explosão de sujeitos (e personagens) femininos ativos, que se querem livres, mas que denunciam no texto a passividade a que se sujeitaram pela tradição imposta e transmitida; por outro lado, a contemporaneidade continua a dar a conhecer os papéis que a mulher tem desempenhado, sempre de sujeito subjugado, contudo na voz de sujeitos masculinos que, de alguma forma, perpetuam esta imagem que se quer controlada e domada. Nos romances de António Lobo Antunes, as protagonistas femininas são meros sujeitos submissos, que espelham as ideologias pré-estabelecidas e os modelos vigentes na sociedade, não indo o seu papel para além da reprodução do discurso masculino. O feminino representa na literatura essa mediação entre sujeito livre e sujeito subjugado, convertendo a sua própria história num texto inovador e exclusivo que se reflete na construção da identidade da mulher, do tempo e da própria narrativa, tornando a escrita sobre o feminino genuína e pouco convencional.

A mulher na perspetiva ficcional antuniana é a mulher-objeto, que não tem a capacidade de alterar o curso do texto nem de subverter as ideologias que vigoravam, participa no texto como tema, e a escrita é descontínua, surgindo sob a forma de romance. Ao carácter subversivo da escrita sobre o feminino acresce igualmente outra característica, que diz respeito à polifonia, e que se consubstancia nas inúmeras vozes do texto que dão corpo e, acima de tudo, alma a este feminino; e na capacidade de tratar o tempo a partir da realidade “ficcionalizada”.

Em suma, a presente investigação teve como intuito dar a conhecer a visão do feminino, ao longo dos tempos, no panorama literário, cultural, social, político e humano português. É pela mão de um homem e pela mesma voz de várias personagens, masculinas e femininas, fictícias e/ou reais, que o texto se confundirá com a necessidade

da palavra, e mesclar-se-ão de significados e sentidos todas as referências ao universo feminino, quer seja em assunto ou voz, originando uma nova forma, revolucionária e, por isso, subversiva, de escrita – ou seja, de texto.

A consciência da mulher como ser inferior, como marioneta do poder masculino proporciona-lhe a revolta interior necessária à transformação, à necessidade urgente de mudança, o que conduz à frustração incomensurável pelo físico não corresponder ao psicológico, ou melhor, ser capaz de sentir, mas não de agir. Esta mulher pretende-se livre da opressão masculina, desenraizada das mentalidades do passado e valorizada humana e socialmente, sendo a sua luta sobretudo interior e não física. Da mulher não nomeada a Isilda, a mudança dá-se na própria mulher, na sua personalidade e na conscientização da sua identidade individual, revoltando-se não contra a política ou o regime, mas contra o que põe em causa e torna vulnerável a sua identidade, reinventando-se uma nova era - social, histórica, política, humana, literária – revolucionária.

É através de um discurso ousado, liberto de pudor, muitas vezes agressivo, que se descortina o estatuto das mulheres ao longo dos tempos, umas exploradas, outras enclausuradas, ou maltratadas, dando voz a um ciclo alimentado de geração em geração, sendo qualquer personagem feminina antuniana, na sua pluralidade, o símbolo coletivo de todas as mulheres que, de alguma forma, viveram e vivem o poder patriarcal como clausura. Vítimas da paixão ou da violência, marginalizadas, domesticadas, a condição da mulher era sempre a de um ser social inferior, inferiorizado na sua essência de mulher, o feminino tece-se, assim, na ficção antuniana, emaranhada numa história assolada pela dominação masculina, sendo o discurso muitas vezes fatalista, tal como fatal é ser-se mulher.

É no recurso a elementos temáticos tradicionais, como o amor, a morte, a paixão, frisando o seu lado mais obscuro, negativo, que a escrita antuniana se sublima e se exponencia, ainda, e sobretudo, pela forma como, sem pudor, um autor masculino fala grotescamente do feminino, ferindo a sensibilidade do leitor, sublinhando aspetos, quase sempre melindrosos da escrita, como o corpo, o sexo, a violência e o degredo físicos e psicológicos. A apropriação de uma linguagem erótica, por vezes agressiva, torna-se necessária, representando uma forma de escrita irreverente, que é ativada pelo feminino. A convergência das diferentes temáticas – o amor, a paixão, a sexualidade, o casamento, o adultério, a guerra, a antítese homem-mulher -, diferentes personagens, diferentes espaços, refletem na sua diferença uma mesma condição - a de “clausura”. Clausura

essa social, cultural e até do próprio ser humano (enquanto ser social e sujeito com identidade), familiar, a que o casamento e a maternidade obrigam à mulher, representando assim o casamento, a gaiola, a portinhola que o homem não deixava abrir para que a mulher não deixasse de ser subordinada, evidenciando mais uma vez a condição da mulher na sociedade, condenada logo à nascerça: “que desgraça o se nascer mulher! Frágeis, inaptas por obrigação, por casta, obedientes por lei a seus donos (...)” (BARRENO, *et al.*, 2010: 134).

A escrita antuniana é subversiva pela pluralidade das vozes femininas que dão corpo a um coletivo menosprezado pelo universo masculino, em que a submissão feminina, a sexualidade reprimida, violentada pela dominação masculina e o estatuto menor da mulher, se tece através do texto e da mão masculina. A escrita sobre feminino desempenha um papel essencial no panorama literário e cultural, na medida em que representa uma visão da história, da política e da sociedade, um sujeito passivo da sociedade: a mulher não ia para a guerra, mas limpava os destroços, não exercia a política, mas era oprimida por esta, não tinha importância social, mas servia a sociedade; a mulher assistia na retaguarda à história que o homem ditava e vem, hoje, inscrever-se no processo social como agente ativo, para que a história seja recapitulada e reescrita, sob um olhar sofrido, irónico, pleno de revolta e ávido de luta. A personagem feminina desmonta um quadro penoso, mas real, de uma sociedade baseada no proveito do homem, ansiando que a porta da gaiola se abra e possa, finalmente, “voar”, (des)construir-se na sua individualidade e na sua intimidade.

Para além das temáticas e das questões já mencionadas, o feminino em António Lobo Antunes introspectiva sobre a educação da mulher, onde séculos de tradição a conduziram à submissão face ao homem, dividindo em tarefas domésticas os “direitos” do homem e os “deveres” da mulher; sobre as relações familiares, nomeadamente no que concerne a ter filhas mulheres, que menos préstimo tinham que os homens, resultando apenas em relações; sobre as relações humanas, carentes de afeto e de respeito, onde a austeridade masculina, hipócrita, esconde a desordem dos sentidos e o adultério consentido. Nestas obras de ficção, tal como em muitos textos sobre o feminino, perpassa a crítica à família nuclear tradicional, destacando-se a hierarquia formada no seio familiar e as relações que se estabelecem entre os membros da família, quase sempre de desafeto, abandono, angústia, responsáveis pela reprodução de papéis sexuais e sociais estereotipados, muitas vezes preconizados pela própria figura materna. O feminino e a escrita sobre este representam também a necessidade de se reformular o

conceito de “família” e maternidade, rejeitando-se o baseado nos moldes tradicionais de opressão e desafeto, pretendendo-se a revolta contra as relações familiares enquanto redes de poder, a recusa dos modelos tradicionais em que se baseia a instituição “família” e a construção da família com base no consentimento mútuo e em relações afetuosas.

As personagens femininas resgatam, através do seu discurso, do seu silêncio, da sua memória, da sua voz, o peso da tradição, as suas dores e sofrimentos que, embora em moldes diferentes (umas encarceradas, outras traídas, outras mal-amadas, outras maltratadas, ou violentadas), assentam na mesma base – o poder patriarcal. O discurso feminino nasce das questões do próprio feminino da e sua condição, há como que um retrato de cada mulher retirado da vida de cada personagem, mas que é transmitido, através do texto, como o espelho de uma única (id)entidade – a mulher. Deste modo, essas personagens dão voz e corpo a diversas temáticas que atingem na obra uma dimensão “feminina”, uma vez que os temas estão relacionados com a própria condição da mulher, originando sentimentos de frustração, cólera, tristeza, inconformidade, inadaptação e desprezo pela própria existência.

Trata-se, portanto, na ficção antuniana, de um feminino que ainda não se consegue libertar da “gaiola”, e mesmo que surja essa oportunidade, mesmo que as portas estivessem abertas, é de tal ordem a castração dos seus movimentos, que se sublinha nesse “abrir de portas” a resignação, e a impossibilidade de fuga à manipulação masculina. Um feminino que nasce e morre subserviente, acatando na sua passividade as imposições de uma educação baseada na obediência ao homem-marido-amante-pai, ou qualquer outro parentesco que implique o homem – o masculino acima da mulher, tornado a sua imagem, por isso, ainda mais grotesca, mas, por outro lado, chamando à escrita, ao discurso sobre o feminino a responsabilidade do sucesso do texto.

É através da escrita que a concepção de que a mulher e a sua identidade é construída na e pela sociedade, intertextualiza com a necessidade de delegar à palavra, à escrita, a função de disseminar as motivações ideológicas, de produzir as diferenças sexuais; representando esta escrita sobre a mulher uma nova forma de ser e de estar, que se quer mais livre e liberta do poder, da autoridade masculina que até então radicava. Não importa a mão, o rosto ou o corpo que escreve, em toda a escrita a personagem, o texto, o tema, a autoria é a mulher, que escreve por si, para si e para os outros.

8. Referências Bibliográficas

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes: types et prototypes – récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Armand Colin, 2008 [1992].

ALMEIDA, Maria Elisete, MAILLARD, Michel, *O Feminino nas Línguas, Culturas e Literaturas*, Funchal: Centro Metagram - Universidade da Madeira, 2000.

ARAÚJO-GRÖCHENIG, Maria-Leonilde, “Shattering Women’s Images and Rewriting Women’s Self in *Novas Cartas Portuguesas*”, in *Crisolenguas*, vol. 2, n. 2, outubro de 2010, pp. 50-59. Disponível em <http://crisolenguas.uprrp.edu/ArticlesV2N2/Shattering%20Women's%20Images%20in%20Novas%20cartas%20potuguesas.pdf>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

ARISTÓTELES, *Poética*, Trad. Eudoro de Souza, Porto Alegre: Globo, 1996.

ARNAUT, Ana Paula, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, Alfragide: Texto, 2012.

ARNAUT, Ana Paula, *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007 Confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.

BAKHTIN, Mikhail, “*Epos* e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”, In *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Trad. BERNADINI, Aurora et al, São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428, Disponível em http://minhateca.com.br/atilamunizpa/Documentos/BAKHTIN*2c+Mikhail.+Epos+e+Romance+in+Quest*c3*b5es+de+literatura+e+de+est*c3*a9tica++a+teoria+do+romance,2877975.pdf, [Acedido em 10 de abril de 2014].

BAKHTIN, Mikhail, *Os gêneros do discurso*, In *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 261-306.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, DA COSTA, Maria Velho, *Novas Cartas Portuguesas*, Pref. de Maria de Lourdes Pintasilgo, Edição anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BARRENTO, João, “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal”, in *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, n. 3, novembro de 2009.

BERNARDO, Fernanda, “*Femininografia's: Pensar-Habitar-Escrever o mundo no feminino*» in MAGALHÃES, Maria José, TAVARES, Manuela, COELHO, Salomé, GÓIS, Manuela, SEIXAS, Elisa (coord.), *Quem tem medo dos feminismos?*, Congresso feminista 2008 – Actas, Vol. II, Funchal: Nova Delphi, 2010, pp. 213-229.

BEZERRA, Antony Cardoso, “Do Discurso Memorialístico ao Discurso Ficcional: *A Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis”, in *Revista Philologus*, Ano 17, N° 49, Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr. 2011, pp. 83-102.

BLANCO, Maria Luísa, *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002.

CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F., ZURBACH, Christine (org.), *A escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003.

CARDOSO, Fabiano, COQUEIRO, Wilma dos Santos, LOURENÇO, Daiane da Silva, MATIA, Kátia Caroline de, “As complexas relações de gênero na narrativa de autoria feminina contemporânea”, VI EPCT - Encontro de produção Científica e Tecnológica, 24 a 28 de outubro de 2011, Disponível em http://www.fecilcam.br/nupem/anais_vi_epct/PDF/linguistica_letras_artes/05.pdf, [Acedido em 12 de novembro de 2012].

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de, *O avesso do mundo em O Esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes, dissertação de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas

Gerais, 2008, Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7FZFRA/mariaelviramalaquiasdecarvalho.pdf?sequence=1>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

CHAGAS, Pedro Dolabela, “Leis que mudam e evoluem no tempo: Forma, Ficcionalidade e Função do Romance”, in *Anais do SILEL*, vol. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013, pp. 1-6, Disponível em http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_378.pdf, [Acedido em 10 de abril de 2014].

CHAVES, Aline Saddi, *Gêneros do discurso entre tradição e modernidade*, Universidade de São Paulo, Brasil, 2007, pp.1-12, Disponível em http://jornalismo.ufma.br/thaisa/files/2013/09/texto01_hist%C3%B3ria-dos-generos.pdf, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

COELHO, Nelly Novaes, “O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa”, in *Via Atlântica*, n.2, julho de 1999, pp. 120-128, Disponível em <file:///C:/Users/Nunes/Downloads/48738-59491-1-SM.pdf>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

COHEN, Ralph, “History and Genre”, in *New Literary History*, Vol. 17, n. 2, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, pp. 203-218, Disponível em <http://emc.english.ucsb.edu/emc-courses/genre-colloquium-2013-2014/articles/HistoryandGenre.pdf>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

CORDEIRO, Cristina Robalo, “António Lobo Antunes”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 2001, pp. 342-343.

COUTINHO, Maria Antónia, “As mulheres no pensamento de Maria de Lourdes Pintasilgo”, *Faces de Eva 27* (org. de Regina Tavares da Silva), 2012, pp. 9-25.

COUTINHO, Maria Antónia, *Texto(s) e competência textual*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação da Ciência e Tecnologia, Capítulos 2 e 3, respetivamente "Tipologias Textuais e Discursivas" e "A problemática dos Géneros", 2003, pp. 57-115.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes, "Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina", in *Revista Criação & Crítica*, nº 8, pp. 1-11, abril de 2012.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho, "A Libertação de corpos sitiados: o Feminino e a Guerra Colonial", Brasil: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005, Disponível em <http://www.lettas.ufrj.br/posverna/docentes/64543-2.pdf>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

FERNANDES, Evelyn Blaut, "Resenha da obra *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*: (in)variantes do feminino, de Ana Paula Arnaut", in *Ciências & Letras*, Porto Alegre, nº 53, pp. 147-150.

FERREIRA, Carlos Aparecido, *A Mulher na Literatura Portuguesa: sua Imagem e seus Questionamentos através do Gênero Epistolar*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, 2002.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima, "A nova mulher e a transformação do romance português: revoluções sociais e literárias", in *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 18, nº 1, 2013, pp. 97-122, Disponível em [file:///C:/Users/Nunes/Downloads/3653-14703-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Nunes/Downloads/3653-14703-1-PB%20(1).pdf), [Acedido em 10 de abril de 2014].

GOMES, Carlos Magno, "O Deslocamento Feminino no Romance Contemporâneo", in *Revista Criação & Crítica*, nº 8, pp. 12-19, abril de 2012.

JENNY, Laurent, *Les genres littéraires*, Université de Genève: Dpt de Français moderne, 2003, Disponível em <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html#gl023000>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

LOPES, Ana Macário, FONSECA, Fernanda Irene, “Protótipos Textuais”, in *Dicionário de Terminologia Linguística*.

MACHADO, A. Irene, “A teoria do romance e a análise estéticocultural de M-Bakhtin”, in *Revista USP*, março/abril e maio de 1990, pp. 135-142.

MARCUSCHI, Luiz Antônio, “Gêneros textuais: definição e funcionalidade”, in DIONÍSIO, Ângela P., MACHADO, Anna Rachel, BEZERRA, M. (Org.), *Gêneros textuais e ensino*, Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, disponível em www.proead.unit.br/porofessor/linguaportuguesa/arquivos/textos/Generos_textuais_definicoes_funcionalidade.rtf, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

MARI, Hugo; SILVEIRA, José Carlos, *Sobre a importância dos gêneros discursivos*, In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (org.), *Gêneros e análise do discurso*, Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, pp. 59-74.

MARIANO, David, “Quando o lobo uiva. *Terceiro Livro de Crônicas* de António Lobo Antunes”, *recensão crítica ao livro de Crônicas publicada em Público*, 1 de abril de 2006, p.7.

MARTINS, Ana Cristina Sousa, *O Tempo e o Sujeito em A Ordem Natural das Coisas de António Lobo Antunes*, Dissertação de Mestrado em Linguística Portuguesa, Faculdade de Letras: Universidade do Porto, 1998, disponível em <http://pt.scribd.com/doc/8911976/O-Tempo-e-o-Sujeito-em-A-Ordem-Natural-das-Coisas-de-Antonio-Lobo-Antunes>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

MARTINS, Willian Mendes, “A Modernidade e a Teoria do Romance de G. Lukács”, in *Revista de Iniciação Científica da FFC*, v. 8, n.3, p. 263-273 , 2008.

MELLO, Cláudio José de Almeida, OLIVEIRA, Vanderléia da Silva, “Romance: Género Problemático ou Ambivalente?”, in *Todas as Letras*, São Paulo, vol. 15, n. 1, 2013, pp. 172-181, Disponível em [file:///C:/Users/Nunes/Downloads/4348-23266-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Nunes/Downloads/4348-23266-1-PB%20(1).pdf), [Acedido em 10 de abril de 2014].

MERLINO, Mário, “La ternura del mundo”, in *El Pais*, Madrid, 19 de maio de 2001.

NOGUEIRA, Rosângela Carvalho, *O Esplendor de Portugal: o estilhaçar das identidades dos sujeitos e da nação*, Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), Rio de Janeiro: Faculdade de letras: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006, Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/NogueiraRC.pdf>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

PINHEIRO, Najara Ferrari, *A noção de gênero para análise de textos midiáticos*, In: MEURER, J. L., MOTTA-ROTH (org.), *Gêneros textuais e prática discursiva: subsídios para o ensino da linguagem*, Bauru, São Paulo: EDUSC, cap.12, 2002, pp. 259-290, Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/85383537/PINHEIRO-A-nocao-de-genero-para-analise-de-textos-midiaticos>, [Acedido em 12 de novembro de 2012].

PONTES, Maria Cristina Alves de, *O Perfil Feminino na Literatura*, CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – UFPB, VIII Conhecimento em Debate, 2008.

QUINTELA, Paulo, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1976.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

RILKE, Rainer Maria, *L'amour de Madeleine / Die Liebe der Magdalena*, Arfuyen, Orbey, 2000.

RODRIGUES, Rosângela Hammes, “Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin”, In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (Orgs.), *Gêneros: teorias, métodos, debates*, São Paulo: Parábola, 2005, pp. 152-183.

SANTOS, Carina Faustino, *A escrita feminina e a guerra colonial*. Lisboa: Veja Editora, 2003.

SANTOS, Carolina Barbosa e Lima, SANTOS, Rosa Cristina Zanelatto, “A representação do feminino nas obras de António Lobo Antunes”, texto apresentado na conferência “Diásporas, Diversidades, Deslocamentos”, 23 a 26 de agosto de 2010, Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277933367_ARQUIVO_representacaofemininaemLoboAntunes-fazendogenero9.pdf, [Acedido em 12 de novembro de 2012].

SANTOS, Hélia, *O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes. Um Romance Pós-Colonial? Identidade, “Raça”, (Des)Território*, O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC, nº1, 2005, Disponível em http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/498_200611_esplendor_de_portugal_lobo_antunes.pdf, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

SANTOS, João Bôsko Cabral, O gênero textual como manifestação discursiva, In: MACHADO, I.L., MELLO, R. (org.), *Gêneros: Categorias de Análise do Discurso*, Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, pp. 327-338, Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Genero%20Reflex%F5es%20em%20%20An%Elise%20do%20Discurso.pdf>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos, “António Lobo Antunes”, *Dicionário de Literatura Portuguesa* (organização e direção de Álvaro Manuel Machado), Lisboa, Editorial presença, 1996, pp. 38-40.

SCHMIDT, Simone Pereira, *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*, Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Memória das Letras, 4, 2000, Disponível em http://books.google.pt/books?id=BQxuBTzfIucC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=SCHMIDT,+Simone+Pereira,+G%C3%AAnero+e+hist%C3%B3ria+no+romance+portugu%C3%AAs:+novos+sujeitos+na+cena+contempor%C3%A2nea&source=bl&ots=j-I6EHvyB1&sig=CJi4_Qt1leEjnaPNwtlcnuQNd9M&hl=pt-

[PT&sa=X&ei=18FcU62nAvOZ0AXGkoGICg&ved=0CDMQ6AEwAg#v=onepage&q=SCHMIDT%2C%20Simone%20Pereira%2C%20G%C3%AAnero%20e%20hist%C3%B3ria%20no%20romance%20portugu%C3%AAs%3A%20novos%20sujeitos%20na%20cena%20contempor%C3%A2nea&f=false](#), [Acedido em 12 de novembro de 2012].

SCHWANTES, Cíntia, *Espelho de Vênus: Questões da Representação do Feminino*, in: GT A mulher na literatura / ANPOLL, Santa Catarina, UFSC, 2002, Disponível em http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_cintia.htm, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

SEIXO, Maria Alzira, “Alteridade e Auto-referencialidade no Romance Português Hoje”, in *A Palavra do Romance*, Lisboa: Livros Horizontes, 1986.

SEIXO, Maria Alzira, *Os romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002.

SILVA, Paulo Nunes, in *O Tempo no texto*, Lisboa, Universidade Aberta, 2005, pp. 295-299.

SILVA, Paulo Nunes, *Técnicas de Expressão e Comunicação II*, Tema 5 - A Comunicação na literatura, Lisboa, Universidade Aberta, 2008, pp. 85-101.

SILVA, Rodrigues da, “António Lobo Antunes: a confissão exuberante”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13 a 26 de abril de 1994, n. 613, pp 16-19.

SILVA, Rodrigues da, “Escrever ara vencer a morte”, in *Jornal de Letras*, 9 a 22 de novembro de 2005, pp. 14-15.

SIMÕES, Alex Caldas, “Por uma problematização do conceito de gênero textual: reflexões e debates necessários”, II Encontro Memorial: *Nossas Letras na História da Educação*, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Ouro Preto: Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil, 2009, pp. 1-9, Disponível em <http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/1441.pdf>, [Acedido em 24 de outubro de 2012].

ŠPÁNKOVÁ, Silvie, “Os Rumos da Prosa Antuniana”, in *Études romanes de Brno*, Brno, 2008, pp. 15-23, Disponível em http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113518/1_EtudesRomanesDeBrno_38-2008-1_4.pdf, [Acedido em 10 de abril de 2014].

VALADARES, Lídia Maria Caiado Batista, *Sôbolos rios que vão, de António Lobo Antunes*, Dissertação de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012.

VIEIRA, Josênia Antunes, “A identidade da mulher na modernidade”, in *Delta: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, vol. 21, São Paulo, Brasil, 2005, pp. 207-238.

WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Publicações Europa-América, 1949.

9. Corpus literário de análise

ANTUNES, António Lobo, *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

ANTUNES, António Lobo, *O Esplendor de Portugal*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo, *Os Cus de Judas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.