

Guerra civil e (im)possibilidade de representação em *O esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes

Camila Stefanello¹

Raquel Trentin Oliveira²

RESUMO: Este artigo analisa, em *O esplendor de Portugal* (1997), de António Lobo Antunes, como se dá a representação da guerra civil em Angola, contexto sobre qual se desenvolve tal romance, a partir das lembranças de uma família de colonos portugueses que se desintegra devido aos conflitos instaurados em solo angolano. O objetivo desta análise é compreender o papel da memória, na perspectiva das personagens marcadas pelo trauma, como testemunho da catástrofe da guerra civil.

Palavras-chave: Guerra civil; Testemunho; Representação; Memória; Trauma.

ABSTRACT: This paper analyzes, in *The splendor of Portugal* (1997), by António Lobo Antunes, how is the representation of civil war in Angola, context on which is developed this novel, from the memories of a family of Portuguese settlers that disintegrates itself due to the conflicts brought in Angolan land. The aim of this analysis is to comprehend the role of memory, in the perspective of the characters marked by the trauma, as testimony of the catastrophe of civil war.

Keywords: Civil war; Testimony; Representation; Memory; Trauma.

Introdução

O esplendor de Portugal, publicado pelo escritor português António Lobo Antunes em 1997, é um romance que se desenrola sobre o contexto histórico da guerra civil em Angola. Uma família de colonos portugueses residentes na Baixa do Cassanje, a mãe Isilda e seus três filhos, Carlos, Rui e Clarisse, vê-se dissolvida, pois os filhos são enviados a Portugal para que escapem dos horrores decorrentes da guerrilha instaurada em solo angolano, enquanto a mãe decide permanecer na fazenda de algodão e girassol junto a poucos empregados.

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM)

² Doutora em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). No ano de 2014, cumpriu estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra. Desde 2009 é professor Adjunto do Curso de Letras da UFSM.

Estruturalmente, o romance divide-se em três partes, nas quais se revelam as perspectivas dos quatro integrantes dessa família, alocando os filhos em Lisboa, em 24 de dezembro de 1995, dezoito anos após a partida da ex-colônia, e acompanhando Isilda desde 24 de julho de 1978 até o trágico Natal de 1995, no qual essa personagem é capturada e executada em Angola. Na primeira parte, a voz e a perspectiva são de Carlos; na segunda parte, de Rui; e na terceira, de Clarisse. A narração de Isilda é a única presente em todas as partes da estrutura romanesca e a sua voz intercala-se às vozes dos filhos. Acerca da narrativa construída por Isilda, pode-se entendê-la como constituída das cartas que escrevia aos filhos e endereçava a Lisboa, mas que nunca foram lidas: “os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e de selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela” (ANTUNES, 1997, p. 9).

Através do processo de rememoração das três personagens que abandonaram a ex-colônia portuguesa, são revelados episódios referentes à sua vivência em Lisboa, como a convivência conflituosa entre os irmãos por três anos; a internação de Rui em uma clínica, na Damaia, “onde recebiam criaturas que estorvavam a família como era o caso” (ANTUNES, 1997, p. 39); e a expulsão de Clarisse do apartamento da Ajuda “por não admitir poucas-vergonhas em casa” (ANTUNES, 1997, p. 66). A esses episódios somam-se o relato dos problemas particulares pelos quais passaram cada um dos irmãos, como a relação problemática de Carlos com a esposa “mussequeira”, a doença de Rui, epilepsia, e seu cotidiano no lar, e também a relação problemática entre Clarisse e Luís Filipe, do qual ela era amante. Além disso, as personagens também relembram o período vivido em Angola: os conflitos de Carlos com a mãe e a avó, decorrentes de sua mestiçagem, e também uma problemática em relação à própria identidade, pois ao ser resultado de um envolvimento do marido de Isilda com uma negra da colônia, Carlos consegue relacionar-se muito mais com os negros colonizados do que com família colonizadora; a proximidade entre os irmãos Rui e Clarisse, visto que em uma situação extrema, como a realização de um aborto, é ele, por exemplo, quem acompanha a irmã até uma clínica; as idas de Rui ao médico em Malanje, acompanhado da mãe; a relação difícil estabelecida entre Clarisse e Isilda, e o ambíguo relacionamento da menina com o pai. Tais memórias também se entrecruzam às lembranças

do dia da fuga em meio aos conflitos civis e aos acontecimentos experienciados pelos irmãos antes da partida.

Isilda, que esteve presente em Angola desde criança e permanece na fazenda da família mesmo com o desenvolvimento dos conflitos civis, relata o seu crescimento junto aos pais e também a morte deles; os jantares com os componentes do Governo e com os outros fazendeiros; a relação, primeiramente de amizade e depois de subjugação para com Maria da Boa Morte, uma angolana que atuava como empregada da fazenda; a relação com o marido, marcada por traições e alcoolismo; o seu envolvimento amoroso com o comandante da polícia de Malanje – o qual ela entrega à morte –; a sua convivência com a guerrilha, e, conseqüentemente, as cenas de violência e de destruição que presencia, como quando lhe tomam a própria fazenda, e os assassinatos. Apresentam-se, assim, sob a perspectiva dessa personagem, os diferentes momentos da colonização portuguesa em solo angolano, como o auge da exploração da colônia e da força de trabalho dos colonos, o processo de descolonização e a luta estabelecida entre os diferentes partidos políticos que antes buscavam a libertação do país e que passam a disputar entre si e contra os portugueses que ali permaneceram o poder de Angola.

António Costa Pinto (s. d.) ressalta que Angola era considerada uma das mais expressivas colônias portuguesas. Nos anos 60, foi um dos expoentes em termos econômicos e possuía o maior número de colonos brancos. E foi sobre o solo angolano que se desenrolou um dos mais violentos processos de descolonização. Os rebeldes coloniais eram perseguidos de modo tão incisivo pelo exército português que, somente ali, milhares de pessoas foram mortas. Além disso, os movimentos de libertação que ali se organizaram eram relativamente fracos e divergentes entre si. Existiam os partidos compostos pelos colonos brancos, as cisões africanas e os reconhecidos movimentos históricos FNLA³, UNITA⁴ e MPLA⁵. Tais movimentos recebiam financiamento e apoio de nações estrangeiras e apresentavam pretensões políticas e ideológicas muito distintas. Assim, passaram uns a atacar aos outros, e a guerra pela libertação de Angola tomou o caminho de um conflito que já “não era sobre a

³ Frente Nacional de Libertação de Angola

⁴ União Nacional para a Independência Total de Angola

⁵ Movimento pela Libertação de Angola

libertação, mas sobre quem iria herdar o bolo de uma colônia que se tinha tornado rica e de sucesso” (BIRMINGHAM, 1995 *apud* COSTA PINTO).

1. A literatura portuguesa “pós 74” e o testemunho

A guerra travada entre Portugal e as colônias de Angola, Guiné e Moçambique, por um período de treze anos, além de marcar o imaginário nacional, tornou-se referente temático para alguns escritores portugueses contemporâneos. “A guerra moldou, pois a paisagem social, política e econômica de Portugal contemporâneo e veio a ser representada por uma geração literária da guerra colonial, capaz de assumir uma nova atitude moral, testemunhal e estética” (FARIA, 2002, p. 37).

Considerando a natureza testemunhal da produção literária portuguesa “pós 74”, Vecchi (2010) postula que o espectro testemunhal compreendido pela literatura da guerra colonial é muito amplo: estende-se tanto às testemunhas que atuaram em campos de batalha, assistiram e participaram nos massacres, em razão de uma ideologia que eles mesmos contestavam ou consideravam-na como obsoleta ou insuficiente, como àquelas testemunhas que, por habitar nas proximidades das cidades ou da metrópole em que se desenrolava um conflito, tinham-no presente em seu cotidiano. Trata-se “de textos freudianamente melancólicos, que tentam elaborar uma perda, uma falta, de um objeto, de um tempo, de alguém, ou da impossibilidade de comunicar a experiência.” (VECCHI, 2010, p. 96).

António Lobo Antunes é um dos escritores pertencentes a essa geração. Esteve mobilizado em Angola, entre 1970 e 1973, servindo como tenente e clínico de um batalhão operacional. O escritor desponta na literatura com a publicação de *Memória de Elefante* e *Os cus de Judas*, ambos em 1979. Os dois romances versam sobre a Guerra Colonial, pondo em vista as perspectivas dos anônimos combatentes e trazendo à luz as fraquezas da política colonialista.

Em *O esplendor de Portugal*, a condição testemunhal dos quatro narradores não desvela a vivência na guerra colonial, mas um momento posterior da História, o da guerra civil, após a saída de Portugal do território africano – no entanto, alguns momentos da guerra colonial ainda retornam à memória das personagens, principalmente à da matriarca. Nesse

sentido, a elaboração das perdas e a impossibilidade de comunicação ficam muito evidentes na perspectiva das personagens d'*O esplendor de Portugal*, sobretudo na de Isilda: com o falecimento da mãe, do pai e do marido e com a partida dos filhos a Portugal, ela é a única componente da família que resta na colônia. Sua narrativa é um constructo constante de perdas, pois além de lidar com as ausências particulares – como a dissolução familiar; a execução dos empregados, Fernando e Maria da Boa Morte, e a morte de Josélia, atacada por cachorros do mato, o assassinato do comandante da polícia de Malanje, com quem tivera um envolvimento amoroso, e o qual ela mesma entrega à morte; o massacre aos fazendeiros vizinhos; e a perda da fazenda, da qual fora expulsa pelos movimentos de libertação – a personagem também vivencia o processo de descolonização, a perda da colônia.

A impossibilidade de comunicar a totalidade da experiência pode ser percebida na própria estrutura da narrativa: o romance conta com quatro vozes narrativas que não estabelecem nenhum diálogo entre si, ao contrário, o processo de rememoração dá-se por meio de um doloroso e conflituoso monólogo. A narração de Carlos parte da sua espera, por ocasião de Natal, pelos irmãos para um jantar, sem os ver e sem falar com eles há quinze anos, como é mencionado por Lena, que também o abandona ao final da primeira parte do romance. A situação revela, e também as perspectivas de Rui e de Clarisse confirmam, a esfera de incomunicabilidade criada entre os irmãos. Além disso, entre mãe e filhos também não há qualquer tipo de comunicação; sabe-se que ela os envia cartas, que são endereçadas ao apartamento de Carlos, mas também há o conhecimento de que essas correspondências nunca foram lidas: “o Carlos [...] não responde as minhas cartas, não as lê, esqueceu-me como os defuntos do cemitério” (ANTUNES, 1997, p. 97). Apresenta-se, assim, mais um traço da incomunicabilidade da experiência da guerra, visto que os filhos ficam alheios à degradação sofrida pela mãe em solo angolano e a tudo o que ela vê e sente nesse período, e também à sua morte. Tal alienação em relação às notícias da mãe, provocada pela não leitura das cartas, pode ser entendida como uma forma de Carlos evitar a dor ligada ao passado traumático.

Em relação à forma romanesca, a literatura da guerra colonial se constrói a partir de uma estética do fragmento.

Através de um discurso que tenta recompor o corpo estilhaçado da experiência, através do monólogo com um narrador hipertrofiado, que coagula tempos, espaços,

figuras e traumas [...] Este discurso pode também ocorrer através da colagem de fragmentos de várias temporalidades, desordenadamente remontados, que, porém, pela recomposição, fornecem uma representação paradoxalmente mais coerente do que efectivamente ocorreu (VECCHI, 2010, p. 96).

À luz desse paradigma pode ser analisado *O esplendor de Portugal*. As personagens, no processo de rememoração, misturam tempos e espaços diferentes: os filhos entrecruzam os espaços de África e de Portugal, e, desse modo, também os tempos, e a mãe relembra fatos da infância na colônia, quando a situação ali era bem outra.

A lembrança do retorno de Isilda de Luanda até a fazenda, após os filhos terem partido para Lisboa, descreve um cenário de violência decorrente da guerra civil: “rajadas de metralhadoras nas esquinas, piquetes de soldados maltrapilhos [...] degolando-se uns aos outros, belgas loiros de camuflado a aparafusarem morteiros nas varandas, cadáveres nus [...] uma sede da FNLA a arder” (ANTUNES, 1999, p. 25-26). Tal memória desencadeia uma mais antiga, em que a situação da família era bem outra: o pai barbeando-se e vestindo “terno e gravata para jantar na fazenda sob as centenas de lâmpadas do lustre refletidas nos talheres e nos pratos” (ANTUNES, 1999, p. 26), a mãe chiquíssima e ela de laço à cintura também preparadas para o jantar; “lá fora [...] o restolho do algodão”, e “o cheiro da terra” a entrar “pelas janelas abertas de vento a palpitar nas cortinas” (ANTUNES, 1999, p. 26). Enquanto o primeiro cenário apresentado aponta para a brutalidade a que eram submetidos os habitantes da Baixa do Cassanje em decorrência dos conflitos, o segundo mostra um pouco da intimidade pregressa da família de Isilda, apresentando seus pomposos jantares, também oferecidos a outros fazendeiros da região. As centenas de lâmpadas do lustre sob as quais estão os componentes do jantar, recordadas pela personagem, contrapõem-se às rajadas de metralhadoras em meio as quais estão os habitantes.

O espaço de morte, criado através da enumeração de elementos bélicos, opõe-se ao ar bucólico explicitado pela descrição do campo de algodão e da tranquilidade expressa por meio do vento que calmamente balança as cortinas. Além disso, esse “ar bucólico” descrito na sequência do cenário de guerra explicita as transformações sociais e acentua a violência da primeira cena. Em relação a isso, o “cheiro da terra”, lembrado por Isilda, contrasta com a atmosfera criada pelos cadáveres expostos nas ruas e pela sede da FNLA que arde. É importante perceber a relação existente entre os dois momentos da história portuguesa e a

trajetória da personagem: durante o período que corresponde à supremacia da colonização portuguesa, Isilda viveria o auge da produção econômica da fazenda, visto que os elementos descritos apontam a riqueza e a prosperidade da família; ao passo que, na narração que compreende o período de guerra civil, a personagem encontra-se em um cenário que lhe é extremamente hostil.

2. Memória, guerra civil e representação

Walter Benjamin (1933), em “Experiência e Pobreza”, atenta para o silêncio herdado da geração que, entre 1914 e 1918, protagonizou o que se pode entender como uma das mais terríveis experiências da história. Mais pobres em experiências comunicáveis, silenciosos mantiveram-se tanto os retornados dos campos de guerra como os livros que, nos dez anos seguintes, passaram a compor o cenário literário. A explicação dada por Benjamin (1933) a tal fenômeno volta-se ao fato de a experiência estratégica pela guerra de trincheiras ser uma das mais radicalmente desmoralizadas que já houve. Nesse sentido, Vechi (2010) elabora a Grande Guerra como a primeira catástrofe, o primeiro grande simulacro bélico do moderno, a partir do qual, do ponto de vista do sujeito, a perda de controle da totalidade dos eventos, vividos ou sentidos, provoca uma ferida incicatrizável, uma queda vertiginosa do sentido da experiência.

Em *O esplendor de Portugal*, Carlos, Rui e Clarisse são três entre os muitos portugueses que retornam, ou simplesmente fogem, para Portugal, após a descolonização de África. Decorridos dezoito anos da partida de Angola, ainda é possível detectar, nessas personagens, que a ferida além de não haver cicatrizado, continua a doer, pois as lembranças dos conflitos que lá vivenciaram ainda são muito presentes nas personagens. Ao lembrar o dia da partida, Carlos descreve o cenário da terra, composta de “girassóis murchos, arroz murcho, algodão murcho, o trator sem rodas numa vala” (ANTUNES, 1997, p. 12), e o comportamento dos militantes da Unita frente aos, então, ex-colonos encontrados no caminho que os leva até o cais de Luanda para que pudessem embarcar no navio:

uma patrulha da Unita pulou à nossa frente a mandar parar o jipe acenando as espingardas, soldados descalços de uniforme em tiras nos revolviam a bagagem à

procura de moedas e de comida, de qualquer coisa que nos pudessem roubar [...] abrindo-nos a bagagem, rasgando-nos as algibeiras, tirando-me o fio, o sargento da cobra, a rodar o escovilhão, ligou um rádio de pilhas como se fosse feriado e estivesse com os cupinchas na cantina, a música saltou de um charco de crepitações e ensurdeceu-nos, a minha mãe empurrou um dos soldados com a carteira – Oferece-lhes os brincos para nos deixarem em paz Clarisse oferece-lhes o que eles quiserem
foi então que reparei num corpo deitado junto à cobra, um tropa a quem faltava metade da cabeça coberto de varejeiras (ANTUNES, 1997, p. 12-13).

A violência a que eram expostos os colonos portugueses sob o poder dos rebeldes coloniais – eles a invadir-lhes o carro, a remexerem nas roupas; a música ensurdecidora a perturbar-lhes os sentidos; a condição de desumanização a que os próprios rebeldes eram submetidos, pois um de seus comandantes está a assar uma cobra para refeição, e o cenário de horror, um corpo em meio a tudo isso, coberto de moscas, ao qual faltava um pedaço da cabeça – são revividos pela personagem muitos anos depois desse acontecimento. Na sequência do relato, Clarisse entrega os brincos, o anel, enquanto “o alcatrão de Malanje estalado pelos morteiros vibrava no calor e nisto um ruído de avião, os soldados escondidos no capim, o sargento a cortar a cobra aos pedaços” (ANTUNES, 1997, p. 13). É possível perceber que os danos decorrentes desse encontro ainda são muito fortes em Carlos, visto que a personagem compõe a atmosfera com todas as suas percepções: a sensação despertada pelo alcatrão a vibrar pelo calor, os ruídos tanto do rádio como do avião a compor o ambiente, a excitação provocada pelos soldados posicionados em meio ao capim, a repulsa em relação à cobra como alimento e ao alimento junto ao corpo em decomposição pelas moscas.

Todas as percepções acerca daqueles momentos de caos, de horror e de medo transformam-se em insegurança acerca do próprio destino. “A caminho do cais parou o motor na estrada de Salazar enquanto os caminhões explodiam à direita e à esquerda” (ANTUNES, 1997, p. 115), colocando a família em meio a “canhões, metralhadoras, gases desfolhantes, napalm levantando chamas de fósforo” (ANTUNES, 1997, p. 115), e provocando a sensação de medo de forma muito intensa, como revela Carlos:

a gente a descoberto no alcatrão a imaginar
– Vamos morrer aqui
a imaginar
– Cai-nos um morteiro em cima pum e morremos aqui
palhoças a arder, os rastros de labaredas de um avião [...]

nós sujeitos a uma mina, aos caprichos da Unita, a um tiro perdido (ANTUNES, 1997, p. 115).

Na descrição do cenário, pode-se perceber como todos os elementos apresentados sugerem perigo e a narração da personagem demonstra sua impotência diante de tantas ameaças. O medo experienciado durante a viagem, há dezoito anos, parece ser transportado ao momento presente, como se o relato, então, rompesse com as fronteiras do tempo transcorrido e encerrado, criando um efeito de maior aproximação com o momento da enunciação.

Clarisse, ao lembrar-se dos assassinatos em Angola, consegue descrever com detalhes o comportamento cruel dos mercenários ao escolher suas vítimas, apostando quem seria o primeiro a acertar o “alvo”:

os mercenários escolhiam um garoto a cem metros, pilhando uma loja incendiada, depositavam o dinheiro da aposta no boné, encostavam a coronha ao ombro, apoiavam o cotovelo num tampo de mesa, as botas afastavam-se, o indicador desfazia a folga no gatilho, o cano deslocava-se um tudo nada à procura, nem se dava pelo som e o garoto de joelhos, os colegas rodeando-o, a metade de trás da cabeça numa pasta esbranquiçada, não vermelha, não escura, esbranquiçada, a loja deserta num instante, de novo o ombro, a bochecha, as botas afastadas, o indicador, um segundo garoto a coxear, a palpar a calça, a verificar a palma coxeando mais depressa, a arrastar a anca mole na direção de uma trincheira, o mercenário troçado pelo sargento a estalar a culatra, a corrigir a mira, a apoiar melhor o cotovelo na mesa, o mesmo silêncio estranho, o garoto que coxeava, empurrado para diante, a quebrar pela cintura, a tentar um ou dois passos, a amontoar-se em pregas sucessivas como um sobretudo que errou o bengaleiro (ANTUNES, 1997, p. 264).

Contudo, mesmo que se apresente no relato de Clarisse certo detalhamento das ações, a cena não é rememorada a partir de um distanciamento capaz de organizar e de hierarquizar as informações. Desse modo, os dados aparecem na sua enumeração caótica, sugerindo o descontrole das emoções da personagem. A partir da sua narração também é possível perceber como se confundem à sua perspectiva as perspectivas do atirador e também da segunda vítima. A perspectiva de Clarisse é facilmente identificável, pois é ela quem observa a cena, descreve-a e a contamina por suas impressões acerca do ocorrido: “os mercenários escolhiam um garoto a cem metros, pilhando uma loja incendiada, depositavam o dinheiro da aposta no boné, encostavam a coronha ao ombro”, “pasta esbranquiçada, não vermelha, não escura, esbranquiçada”, “nem se dava pelo som e o garoto de joelhos” e “o mesmo silêncio estranho”, são alguns exemplos a respeito do que a personagem vê e sente. É por meio da sua narração

que o leitor é também transportado para a cena, ao ponto de, em algumas passagens, ser colocado diante da perspectiva dos outros componentes da ação. Em “o indicador desfazia a folga no gatilho, o cano deslocava-se um tudo nada à procura”, tanto Clarisse como o leitor parecem assumir a mesma perspectiva do atirador caçando sua vítima, o dedo a contrair o gatilho, os sentimentos de expectativa e de tensão no momento do disparo. E, em “a palpar a calça, a verificar a palma coxeando mais depressa”, é sugerida uma adesão sensível, por parte de Clarisse, à vivência do outro, o que sofre o disparo, visto que a narração parece remeter ao momento do impacto, à dor sentida, e a constatação do ferimento pela palma ensanguentada.

Ademais, a ação descrita carrega forte efeito dramático: os mercenários disputam quem será o primeiro a acertar o alvo que, nesse caso, trata-se de uma criança, e, além disso, o sargento zomba do homem que não alcançara o objetivo por meio do primeiro tiro enquanto o segundo garoto tenta fugir do segundo disparo indo em direção a uma trincheira. Para Clarisse, o menino atingido amontoa-se ao chão “em pregas sucessivas como um sobretudo que errou o bengaleiro”, quer dizer, uma imagem comum e até mesmo trivial para substituir a imagem brutal e, assim, atenuar seu próprio impacto emocional ao ver uma criança tombando ao chão após ser atingida por um tiro que quebra a sua cintura.

Além de relembrar tais momentos, Clarisse também transfere os sentimentos decorrentes dos acontecimentos da guerra civil em Angola às outras experiências que tem em Lisboa. É o que acontece, por exemplo, quando se refere à mulher de Luís Felipe, uma mulher com a idade de sua mãe, mas que teve a sorte de não ter vivido os conflitos civis na Baixa do Cassanje, de não ter de fugir da Unita e da tropa do Governo e “de nunca ter ido procurar amigos no meio dos braços, das pernas e das cabeças esmagadas que se amontoavam na geladeira avariada do hospital de Malanje” (ANTUNES, 1997, p. 313), os quais eram reconhecidos “por um anel, uma madeixa, uma cicatriz que a bomba poupou, metade de uma cara contra metade de uma segunda cara e o cheiro e as moscas” (ANTUNES, 1997, p. 313). Nesse sentido, não se trata apenas da impossibilidade de esquecer o passado, mas da sua capacidade de agir sobre o presente.

Rui relembra os ataques da Unita e o silêncio e o cheiro de morte decorrentes deles: “os soldados da Unita pegaram fogo às cubatas, víamos as chamas e nem um grito só flocos de cinzas que tempos no ar, cheiro de madeira queimada” (ANTUNES, 1997, p. 147, grifo

do autor). Acerca da morte, essa personagem atenta para a capacidade de tornar iguais mesmo os seres mais diferentes entre si: “a Lady morreu, a minha avó morreu, imensos pretos morreram, a minha avó no quarto e a Lady e os pretos no chão, lembro-me que ficavam todos parecidos com as mesmas moscas verdes no nariz e nas orelhas” (ANTUNES, 1997, p. 209). Em outras palavras, animais, colonizadores e colonizados são atacados indistintamente e têm o mesmo destino “debaixo da terra juntamente com um saco de cal [...] no cemitério da fazenda com seus musgos que ninguém limpava” (ANTUNES, 1997, p. 209).

A respeito do desenvolvimento do trabalho com a memória no fim da Segunda Guerra Mundial, considera-se que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (GAGNEBIN, 2006, p. 98). Para Jeanne Marie Gagnebin (1998), os sobreviventes, nem se muito o desejassem, conseguiriam esquecer-se do passado. Os seus esforços em elaborar o indizível consistiam apenas em tentativas de arranjos simbólicos do trauma que lhes permitisse continuar vivendo, assumindo, desse modo, uma postura de testemunha de algo que não poderia, nem deveria ser apagado da memória e/ou da consciência da humanidade. Na ficção de Lobo Antunes, o mesmo se dá, pois os irmãos não conseguem desvencilhar-se das experiências em Angola, apesar de datar tanto tempo da fuga da ex-colônia.

Isilda, nessa narrativa, é testemunha fundamental do que não pode, nem deve ser apagado. A ferida incicatrizável da experiência de guerra torna-se algo exposta e como que machucada constantemente. Como permanece em Angola, presencia e sofre de maneira muito intensa os conflitos civis. A personagem, por exemplo, é espectadora na execução de seus empregados, Fernando e Maria da Boa Morte. Fernando é apanhado na picada da Chiquita e transportado até a fazenda para a execução, com soldados “apertando-lhe os tornozelos com nós de cipó” (ANTUNES, 1997, p. 105), e a sua figura apresenta-se já modificada em consequência da violência que sofre: “de maldades transformados em chagas azuis, uma pasta confusa no lugar da boca, as calças rasgadas até o osso da perna” (ANTUNES, 1997, p. 105). A narração de sua morte é realizada por Isilda de modo que não somente evidencia os efeitos dos disparos no corpo do homem, mas também explora as reações dos elementos que compõem o cenário a sua volta:

Fernando de joelhos no terraço golpeado pelas botas da tropa, as coronhadas na cara, as fivelas de cinturão nos rins, o primeiro tiro e uma estremeção, o segundo tiro e um bando de morcegos gritando o seu terror nos campos incapazes de sementes, tordos a embaterem nas tábuas do armazém em cujas trevas ratos do tamanho de perdizes iam soprando de fúria [...]

o militar com divisas de cabo [...] introduziu uma fita na metralhadora, manobrou a culatra, o Fernando desajeitado e elástico principiou a saltar e a saltar e a saltar, com círculos encarnados nos sovacos, na barriga, no peito, e continuou saltando no terraço à medida que os vasos se partiam sozinhos e pedaços do corpo tombavam em silêncio até que o militar largou a metralhadora no rebordo do tanque, o Fernando finalmente em paz se chegava à terra como se a beijasse, os setters o observavam a meio caminho do medo e da fome, os abutres só maçã-de-adão e unhas caminhavam num andar cansado de perus espanejando o ar com o lodo das asas, os tropas reentravam na casa sem janelas nem portas, de muros desfeitos pelas bazucas (ANTUNES, 1997, p. 105-106).

Primeiramente, a personagem expõe os golpes sofridos pelo empregado e, em seguida, quando descreve os tiros e os seus efeitos sobre o corpo de Fernando coaduna-os à reação dos animais perante a cena. Essa fusão entre os efeitos dos tiros e a reação dos animais provoca um aparente desfoque na perspectiva, a partir do qual Isilda parece não reagir ao que vê: são os morcegos que manifestam terror, os tordos (pássaros) que se chocam violentamente contra as tábuas, as perdizes que demonstram sua fúria e os setters que se confundem entre medo e fome. A desfocagem, nesse sentido, parece atuar como uma tentativa por parte da espectadora em tentar enfrentar, ou mesmo de abordar no ato da narração, a brutalidade da cena presenciada. O mesmo pode ser compreendido em relação à configuração da casa após o assassinato. Isilda transfere a ação dos tropas aos objetos que compõem o espaço e não a Fernando, o verdadeiro alvo, visto que são os vasos e os muros que se partem como resultado dos tiros (mas são os pedaços do corpo do homem que caem ao chão) e é a casa que se apresenta desmembrada, sem janelas, nem portas. Ao mesmo tempo, o corpo de Fernando cai “pacificamente” à terra como se a estivesse beijando. Assim, é possível perceber como Isilda, de modo a enfrentar o próprio horror, toda a violência sofrida por Fernando aos demais elementos da cena, tentando conceder, no ato da narração, ao empregado um desfecho “pacífico” (um beijo à terra, como um gesto de carinho) muito diferente do trágico e real que lhe fora dado pelos tropas.

Quando se dá o assassinato de Maria da Boa Morte, a senhora e a empregada encontram-se em Luanda, agora transmutada em “cidade dos defuntos” (ANTUNES, 1997, p. 316), cidade que Isilda não reconhece mais: “não pode ser Luanda porque nunca estive aqui

[...] não pode ser Luanda porque não encontro, sei lá, Alvalade, encontro destroços sem janelas nem portas, veredas de sobejos, jipes coxos da polícia” (ANTUNES, 1997, p. 342-343). Além de não reconhecer a cidade, que se encontra completamente destruída, as duas transitam por um cenário tão intensamente aterrador que parece irreal aos seus olhos: “atores que mascaram de cadáveres, trapos que mascaram de crianças, [...] cães que mascaram à pressa de cães, ensinados a farejarem nódoas de tinta e almofadas velhas para julgarmos que farejam vísceras e sangue, a arrancarem os intestinos postiços dos atores” (ANTUNES, 1997, p. 343). E é entre “cadáveres de carnaval, trapos que mascaram de crianças, repuxos de esferovite que mascaram de árvores, uma desordem de bastidores tombando num barulhinho oco [...] a metralhadora de brinquedo a emitir estalinhos de brinquedo” (ANTUNES, 1997, p. 344), ou seja, em um cenário que sugere os bastidores de um teatro que transcorrerá o trágico desfecho de Maria da Boa Morte. Nesse sentido, a teatralização que se apresenta na narração de Isilda sugere mais uma forma de narrar o terror experienciado:

a Maria da Boa Morte num papel igual aos atores que representam cadáveres, de bruços no chão a esvaziar-se, a alongar uma mancha que não era sangue [...] um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se raspar com um pedaço de pau ou com as unhas as feições a sério aparecem por baixo [...] de tinta na barriga, no peito, na cara, tentar falar, calar-se, uma mancha que não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, ao comprido da perna, um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se raspar as feições a sério aparecem por baixo, os soldados de metralhadoras de plástico surpreendidos com os meus aplausos (ANTUNES, 1997, p. 345-347).

Na infância, Isilda e Maria da Boa Morte mantinham uma relação de muita proximidade, apesar de ambas pertencerem a esferas sociais muito diferentes, uma, a filha dos donos da fazenda e, a outra, uma negra da colônia. No entanto, com o tempo a relação de amizade desfez-se, dando lugar ao estabelecimento da hierarquia social. O discurso de Isilda sobre o assassinato da empregada acaba por produzir uma cena irreal, desnaturalizada devido à complexidade da experiência traumática que não permite a elaboração de uma narração mais realista. A atmosfera descrita gira em torno da exposição do incrível espaço em que se dá o assassinato, os cadáveres espalhados pelo chão, o sangue a abandonar os corpos formando poças de sangue. Tal atmosfera sugere a crueldade com que Maria da Boa Morte é executada, os fragmentos do nariz, do crânio, a carne sobre o olho, as suas tentativas de falar e a

impossibilidade de realizar tal ação, e aponta para o estado de loucura em que se encontra Isilda, que aplaude a morte da companheira.

Isilda tivera, no passado, um relacionamento com o comandante da polícia de Malanje. Após as investidas fracassadas do policial em fugir para Portugal, como muitos o fizeram, e compreendendo “por fim que não lograria salvar-se de Angola” (ANTUNES, 1997, p. 108), a personagem acaba por regressar à Baixa do Cassanje “de rolo de louvores e estojo de medalhas” (ANTUNES, 1997, p. 108), para morrer, como revela a perspectiva de Isilda: “não para estar comigo, nem para matar nem perseguir ninguém, para morrer e pedir que o ajudassem a morrer consoante em cada noite o entendia e o entendi por completo” (ANTUNES, 1997, p. 108). Isilda diz entendê-lo, na verdade, porque as suas trajetórias são semelhantes: outrora na posição de colonizadores e chefe de polícia, ambos detinham o poder sobre os angolanos, no entanto, nesse momento, eles encontram-se em uma posição de completa vulnerabilidade frente aos movimentos de libertação que disputam o poder. Por esse motivo, Isilda o compreende; já não há para ele como retornar ao país de origem e seu rolo de louvores e medalhas de nada lhe servem agora na Baixa do Cassanje.

Dessa situação de impotência, que se estende às duas personagens, resulta o desejo pela morte como a única saída, como a fuga tão desejada do sofrimento em que se encontram. E, assim, por entender e compartilhar do mesmo sentimento com o ex-amante, é que Isilda, por misericórdia, guia o tropa até onde se encontra o comandante da polícia.

O caminho, ao longo do cacimbo, percorrido por Isilda e pelo tropa é minuciosamente descrito e revela um cenário completamente devastado, que parece aludir ao que seria o princípio dos conflitos civis: o bafo sujo do rio, “as primeiras palhoças tombadas, os primeiros utensílios em pedaços, o primeiro lixo, a senzala desabitada de cães e de galinhas que nem as hienas tinham coragem de invadir” (ANTUNES, 1997, p. 111); os animais carniceiros por sobre as árvores que definhavam, “com um abutre ou milhafre ou falcão solitário numa paciência sem tempo sobre as copas depenadas das árvores porque as árvores adoeciam, emagreciam e se apequenavam também” (ANTUNES, 1997, p. 111), acentuando a atmosfera de mortificação do ambiente; e a água do rio, “se pode-se chamar água a um charco indistinto de sapos e insetos” (ANTUNES, 1997, p. 111). Isilda guia o tropa até o tronco de árvore em que se encontra o comandante da polícia de Malanje, que se assemelha a uma

criança, por encontrar-se vulnerável e desprotegido, “com suas medalhas cômicas e os seus louvores desbotados” (ANTUNES, 1997, p. 111), retorna a sua casa, “ao que restava da casa, ao que o Governo, a Unita, os sul-africanos e os mercenários consentiam que restasse da casa” (ANTUNES, 1997, p. 111) e, ali, somente após chegar-se à cozinha e deitar-se no estrado de bordão, é que a personagem escuta o tiro que vitimara o policial.

Contudo é importante ressaltar que, esse tiro, na perspectiva da personagem, tal como na narração da execução de Maria da Boa Morte, é, de certo modo, negado “e talvez nem fosse um tiro, fosse um ramo que se quebrou, só ao puxar o cobertor e ao fechar os olhos ouvi o tiro e talvez nem fosse um tiro fosse uma porta que se fechava com estrondo, uma porta final que se fechava” (ANTUNES, 1997, p. 111). Nesse caso, é substituído por outra imagem, a de uma porta final que se fecha com um estrondo, a qual também aparece como um símbolo para “morte”, e que assume contornos também simbólicos, porque não alude apenas à trajetória de vida da personagem que é interrompida de forma abrupta, mas que também pode representar o domínio português que se encerra através de um estrondo, um conflito de grandes proporções.

Isilda também relembra o brutal assassinato de fazendeiros próximos a ela com os quais mantinha um vínculo social. Ao relatar o trágico destino dos vizinhos, a personagem questiona-se a respeito da própria permanência em Angola: “devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das duas fazendas ao norte da nossa” (ANTUNES, 1997, p. 193). O cenário que se impõe diante dos olhos da personagem é aterrador, do mesmo modo, é aterradora a maneira como ele é descrito. Isilda descreve, de forma extremamente crua, como se encontravam os corpos após o massacre:

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 corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro (ANTUNES, 1997, p. 193).

Seligmann-Silva (2012), ao tratar das imagens do trauma e da sobrevivência das mesmas na memória dos indivíduos, propõe que algumas imagens remetem ao indizível por

conta de um excesso. Essas hiperimagens geralmente relacionam-se a fatos que mantêm atrelados a si uma carga emocional muito intensa, que se originam de fatos violentos, muitas vezes, relacionados à morte. E é desse modo que se dá a narração de Isilda: as imagens por ela apresentadas surgem como “marcas do real, ou seja, a manifestação daquilo que consideramos o insimbolizável e o inimaginável” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 65). Esse excesso de real somente é alcançado devido à densidade da experiência sofrida e ao trauma dela decorrente.

Assim, os elementos que compõem a cena descrita por Isilda são apresentados de modo que ultrapassam o nível de registro visual e remetem à indizibilidade da dor, pois a descrição não contempla nenhuma expressão sentimental direta, ou confissão da dor por parte da espectadora, apenas o registro cru das mortes. Isilda, desse modo, não consegue refletir e assimilar como um conhecimento “apaziguado” o que viveu. Além disso, o excesso de real impregnado na descrição da cena dos mortos resulta na presentificação do passado, como se a personagem estivesse a reviver o dia em que encontrara os corpos, ao mesmo tempo, em que também o leitor o vive como espectador da tragédia: “estamos falando de *imagens gorgôneas*, petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66). No caso de Isilda, a narradora não tem o distanciamento necessário para a compreensão e a assimilação da dor.

Esse excesso é intensificado de tal forma, na sequência do relato, que extrapola o real, adquirindo contornos do irreal.

o filho mais novo nos fundos
(onde tomávamos chá à tarde com eles, a comermos bolinhos secos e a refrescarmos
nos com leques de ráfia)
misturando tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue na parede, os tarecos
tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o
silêncio e o cheiro das vísceras, uma grita de gansos por cima da cantina, dos
tratores e dos campos de girassol incendiados, em que os capatazes enrolados no
chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besouros
zunindo nas chagas (ANTUNES, 1997, p. 193).

Ao relatar onde fora encontrado o filho mais novo, com as suas tripas misturadas às do cão, Isilda relembra que, ali mesmo nos fundos, outrora havia tomado chá com as mesmas pessoas que agora se encontram mortas. Apresenta também a composição atual do cenário: as

molduras tão em pedaços como os que nelas eram retratados, o silêncio de morte e o cheiro das vísceras, os gansos por cima da cantina, os tratores e os campos incendiados, os capatazes, também aos pedaços, a mastigar os próprios narizes e orelhas, e as feridas cobertas por besouros. Do mesmo modo que as representações hiper-realistas acerca do Holocausto, os efeitos alcançados pela representação construída por Isilda “apenas reproduzem essa impressão de irrealidade em vez de possibilitarem um autêntico trabalho de rememoração e reintegração da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 94).

Em 24 de novembro de 1995, Isilda é capturada e assassinada. A narração desses momentos, feita por ela mesma, revela períodos de confusão e loucura, nos quais a personagem refere-se ao empregado já morto: “dizer ao Fernando que sirva a canja e o peru enquanto não me mandam subir para a camionete com os restantes dos condenados” (ANTUNES, 1997, p. 373). Ela já conhece seu destino, sabe para onde será levada pelos assassinos: “o fim da estrada da Corimba, a seguir os baobás, onde abriram as valas que se notavam à distância pelo vôo dos pássaros” (ANTUNES, 1997, p. 373). Isilda revela a sua condição e a dos demais capturados: “um soldado descalço de caçadeira atravessada nos joelhos a vigiar-nos, nós acorados no chão sem sentir os mosquitos, esfregando os panos do congo as crostas de poeira da boca e do nariz” (ANTUNES, 1997, p. 373). Novamente, refere-se a Fernando, o qual ela espera que sirva as travessas para o jantar de Natal antes do início dos disparos e das camadas de cal viva e de lama, como era realizado o enterro dos mortos pelos soldados, e também aos filhos ausentes, para os quais ela espera conseguir fazer a distribuição dos presentes.

Já na estrada da Corimba, têm início as primeiras rajadas de metralhadoras e os tiros dispersos de pistola. A partir dos ruídos dos tiros a personagem relembra e confunde os momentos que antecedem a sua morte ao dia da partida dos filhos: “o meu filho calado, foram os pavões que disseram, o comandante da polícia apanhou-o para sacudir de novo, as pernas bambas do Carlos [...] as camionetas vazias no regresso exceto uma sandália, uma muleta, um anel, só que não eram brancos a conduzirem-nas” (ANTUNES, 1997, p. 375). O medo que o filho Carlos sente quando se dá a abordagem dos angolanos ao carro da família, a violência, os ferimentos, e também os ataques às camionetas dos outros portugueses que se dirigiam ao cais para fugir de Angola são revividos pela personagem.

Ao mesmo tempo, um dos soldados a bater nas vítimas, mulheres angolanas, criaturas já disformes, sem identidade, animalizadas, a suportar passivamente as agressões:

bateu numa bailunda da minha idade, numa segunda, numa terceira, e elas, criaturas disformes patos gansos
não pessoas
quando os lenços escorregavam das cabeças o retículo de fendas da nuca, as carapinhas brancas, sem uma queixa
não pessoas
um lamento, um protesto, uma palavra (ANTUNES, 1997, p. 379-380).

A perspectiva de Isilda revela um cenário fragmentado em decorrência dos conflitos, com “restos de palhotas, um pedaço de fábrica, tripas de carros de combate, canhões tombados” (ANTUNES, 1997, p. 380). Quando as camionetas enfim, chegam junto às valas e os tropas ordenam a ela que desça do veículo, tratam-na ironicamente por “minha senhora” (ANTUNES, 1997, p. 381). Ao descer, a personagem lembra-se e de um passeio ao mar na companhia dos pais, já mortos. Aliás, não só lembra-se, mas pensa estar revivendo esse momento e, assim, confunde tempos e espaços distintos:

o vôo dos pássaros, asas de feltro, o mar lá em baixo, o Mussulo, os coqueiros, descíamos à praia, os meus pais e eu [...] os pássaros sobre nós eram os pássaros das fossas da Corimba, de asas poeirentas de sarja, 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 direção dos meus pais (ANTUNES, 1997, p. 381).

Essa confusão, decorrente da loucura da personagem, sugere o pânico e o descontrole total que premeditam sua morte. Os pássaros que a acompanharam no alegre momento em família, agora a acompanham no trágico desfecho. Como uma forma de amenizar o próprio terror, Isilda procura convencer-se de que os soldados não lhe farão mal algum, mesmo ao vê-los erguer as armas, torná-la alvo, e concentrar-se para a execução. Ela, no entanto, crê que está a caminhar ao encontro dos pais. E, de certa maneira, está mesmo, dado que eles já estão mortos. É importante compreender, contudo, que tal devaneio atua como uma estratégia mental para enfrentar a dor e o medo, de modo que a personagem procura evadir-se para afastar o impacto da morte.

Conclusão

Conforme Vecchi (2010), a produção literária que se origina a partir da experiência desagregadora do sujeito individual e também coletivo, decorrente da guerra colonial, busca salvar do esquecimento os fragmentos, os rastros de sentido e de experiência, tecendo-os por meio de uma pluralidade de tipologias discursivas, com o uso das recordações pessoais ou da memória histórica. Na ficção antuniana, a partir das narrativas elaboradas pelos filhos, é possível perceber como a experiência de guerra civil torna-se impossível de ser esquecida. Mesmo dezoito anos distantes de Angola, as personagens ainda revivem o que lá aconteceu de forma muito intensa. As situações de conflito em que estiveram envolvidas, ou as de morte que presenciaram, são, de certo modo, novamente revividas, através da memória, como se, na verdade, ainda se encontrassem em solo angolano, em meio aos mesmos conflitos. As personagens apresentam-se, nesse sentido, fragmentadas pela vivência da guerra, divididas entre o passado não esquecido e o presente que não apreendem. Em outras palavras, as testemunhas, ao mesmo tempo em que revivem constantemente um passado traumático, não conseguem fixar-se no presente em sua totalidade.

No que se refere à trajetória de Isilda, como a personagem continua em Angola, acaba envolvendo-se em muitas experiências decorrentes dos conflitos civis. A personagem distancia-se dos filhos, não mais comunica-se com eles, e também presencia a morte de todos os empregados com os quais convivia, além do assassinato de outros conhecidos e amigos com quem se relacionava. Tais perdas, bem como as demais experiências que sofre vão modificando sua perspectiva em relação aos fatos que continuam a desencadear-se ao seu redor. Conforme se dá o desenvolvimento de sua narração, as descrições que a personagem apresenta, também suas memórias acerca dos acontecimentos, vão, gradativamente, adquirindo contornos do irreal, acentuando-se, e, conseqüentemente, a atmosfera de horror e de loucura a que está submetida. Desse modo, parece cada vez mais difícil a ela narrar o que viu, até o momento em que lhe parece impossível assimilar como “real” tantas atrocidades. O ambiente de catástrofe que se impõe à sua realidade, em alguns momentos adquire contornos quase incomunicáveis, ora porque, por mais que a voz de Isilda procure contar tudo o que vê, gradativamente, a sua memória apresenta-se cada vez mais impossibilitada de compor

orgânica e logicamente a experiência traumática, ora porque já modificada pelo trauma da experiência, a personagem não consegue desvencilhar do passado traumático para reelaborá-lo no presente.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COSTA PINTO, António. A guerra colonial e o fim do império português. In: BITHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti (dir.). *História da expansão portuguesa*. vol. V. Lisboa: Círculo de Leitores, s. d. p. 65-101.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lucia M. A. & ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 35-51.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. In: *Dossiê Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: SCRIPTA, 2004, p. 15-45.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKY, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

_____. “Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens”. In: CORNELSEN, Elcio L.; SELIGMANN-SILVA, Márcio & VIEIRA, Elisa Maria A. (orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 63-79.

VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica*. Pensar a literatura da guerra colonial. Porto: Edições Afrontamento, 2010.