



**FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE
LISBOA**

Área de Literaturas, Artes e Culturas

Guerra e testemunho no romance europeu contemporâneo

Luca Fazzini

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Inocência Mata

Mestrado em Estudos Comparatistas

2014

Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca:

*considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e conoscenza.*

Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono.

Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo bene. O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio. E noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle.

(Primo Levi, *Se questo è un uomo*)

Se eu não estivesse a dormir
perguntaria aos poetas
A que horas desejem que vos acorde?

Vamos decifrar ruínas
identificar os mortos
dormir com mulheres reais
denunciar os traidores
e atraíçoar a poesia
envenenada nas palavras
que respiram ausência podre
vamos dizer sem maiúsculas
o amor a vida e a morte

(Alexandre O'Neill – *Em pleno azul*)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
1 – OS CUS DE JUDAS E JORNADA DE ÁFRICA: PÓS-MODERNO OU PÓS-COLONIAL?	14
1.1 Considerações a volta do pós-moderno e do pós-colonial no espaço português.....	14
1.2 <i>Os cus de Judas</i> e <i>Jornada de África</i> entre pós-colonial e pós-moderno.....	23
2 – DE LISBOA PARA LUANDA: JORNADA DE ÁFRICA, O RETORNO E OS RESTOS DO IMPÉRIO	37
2.1 Literatura, historiografia e identidade nacional	37
2.2 <i>Jornada de África</i> e <i>O retorno</i> : desconstrução e testemunho	46
3 – LITERATURA E TESTEMUNHO: TRAUMA E DESILUSÃO.....	63
3.1 Guerra, trauma e representação	63
3.2 Do trauma individual ao estranhamento: <i>Os cus de Judas</i> e <i>Tristano Muore</i>	70
CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	85
BIBLIOGRAFIA.....	88

AGRADECIMENTOS

Resumir em poucas linhas as palavras adequadas para agradecer a todas as pessoas que me acompanharam no caminho de pesquisa e escrita deste trabalho não é uma tarefa simples: como acontece em tais ocasiões, as palavras nem sempre são suficientes.

Queria portanto começar agradecendo a professora Inocência Mata, orientadora deste trabalho, pelos seus seminários sobre as representações literárias da violência nas literaturas de língua portuguesa, e pelo apoio constante durante a escrita, e o professor Roberto Francavilla que, além de ser um interlocutor sempre disponível, me transmitiu o amor para as literaturas de língua portuguesa. *Guerra e Testemunho no romance Europeu Contemporâneo* deve muito ao trabalho de docente do professor Francavilla e da professora Mata.

Gostava também de agradecer a Maria José de Lancastre pelas conversas e pelo tempo que me dedicou e aos professores e colegas do *Programa em Estudos Comparatistas* da Universidade de Lisboa.

Por fim, um grande abraço para a minha família e para os meus amigos, os de sempre e os que, durante os meus anos portugueses, fizeram de Lisboa uma segunda casa.

INTRODUÇÃO

O facto de a ideia iluminista de progresso, retomada e enriquecida no século XIX pelas teorias evolucionistas, não ser sinónimo de desenvolvimento humano e social homeogéneo e compartilhável, encontra-se *in nuce* já no pensamento de Friedrich Nietzsche¹, para se tornar, mais tarde, central nas análises e nas discussões dos filósofos ligados à chamada Escola de Frankfurt.

Hoje em dia, no ainda jovem século XXI, as condições em que se encontra uma grande parte da população mundial seriam por si suficientes para mostrar como ao esquizofrénico desenvolvimento tecnológico e científico não corresponde, em nada, uma significativa melhoria das condições sociais. Violência, discriminação e marginalização são, de facto, ainda fatores predominantes nas relações humanas e políticas.

Em 2005, apresentando o seu trabalho sobre “memória, arte, literatura e tradução”, Márcio Seligmann-Silva escreve:

Agora, no início do novo milênio em pleno momento de guerra contra as diferenças, parece que não ocorreu nada de novo no fronte nos últimos 50 anos. Ser inimigo da diferença ainda implica querer aniquilar “o outro”. [...] A guerra contra “os outros” que a escalada “antiterrorista” deslanchou é apenas um dos momentos dentro da relação com a “outridade”

¹ Veja-se: Nietzsche, 1980.

que domina a política nas últimas décadas. Como contraponto essencialmente vinculado a este momento de afirmação da globalização como imposição das vontades imperialistas, ocorre também uma afirmação cada vez maior do *local*. (SELIGMANN-SILVA, 2005: 9)

As palavras de Seligmann-Silva evidenciam como ser inimigo da diferença comporta, efetivamente, uma constante situação de tensão social. Por conseguinte, na época global, a afirmação do *local* proposta pelo estudioso brasileiro aparece como uma alternativa possível à sistemática luta contra a alteridade que domina os atuais paradigmas de governo.

Tal necessidade aparece como urgente considerando que os mais recentes conflitos bélicos se baseiam principalmente sobre razões identitárias. Em *New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era*, Mery Kaldor, analisando os conflitos dos Balcãs e do Ruanda da década de noventa, salienta como as chamadas “novas guerras” fomentam a aversão direcionada contra o “outro”, considerado em termos raciais, religiosos e étnicos. Isto é: a lógica que alimenta os conflitos mais recentes já não pertence apenas à geopolítica mas comporta o aniquilamento de alteridades consideradas como inimigas.

Esta situação determina obrigatoriamente uma outra percepção da experiência bélica seja pelos indivíduos que nela foram envolvidos seja por toda aquela multidão que, na era global, teve apenas uma experiência indireta dos conflitos. Para estes, a diferente percepção da violência põe em causa principalmente a estrutura mediática da contemporaneidade. Em *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag além de refletir sobre o desenvolvimento da intervenção fotográfica em contextos de guerra, salienta uma importante característica da cultura de massa:

As everyone has observed, there is a mounting level of acceptable violence and sadism in mass culture: films, television, comics, computer games. Imagery that would have had an audience cringing and recoiling in disgust forty years ago is watched without so much as a blink by every teenager in the multiplex. Indeed, mayhem is entertaining rather than shocking to many people in most modern cultures. (SONTAG, 2003: 90)

O contínuo e perpétuo desequilíbrio das condições sociais, a luta contra as alteridades promovidas pelos governos – apenas como exemplo, vejam-se os resultados das eleições europeias do maio 2014 ou as políticas homofóbicas recentemente promovidas em Uganda e Nigéria – e a obsessiva banalização da violência pelos *mass*

media são algumas das razões que motivam a minha indagação acerca das representações literárias da violência.

Embora ninguém conteste a natureza ficcional da literatura e que o escritor, retomando os versos de Pessoa, seja um fingidor que “[...] Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (PESSOA, 1972: 164), o texto literário possui efetivamente as características adequadas para testemunhar acontecimentos traumáticos e para transmitir ao leitor o sentido de estranhamento, perda e desilusão²:

Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está inscrito na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada techedura amarra o “real”, a imaginação, os conceitos e o simbólico. [...]

Mas também a literatura tem recursos de transposição da oralidade e da gestualidade, também ela pode testemunhar [...] ao menos o presente. e a literatura do século XX foie m grande parte um literatura marcada pelo seu presente traumático. Cabe a nós aprendermos a ler esse teor testemunhal: assim como aprendemos que os sobreviventes necessitam de um interlocutor para seus testemunhos. A literatura de uma era de catástrofes desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler e reescrever sua história, do ponto de vista do testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2005: 76-77)

Como foi justamente analisado por Umberto Eco, a literatura necessita de um constante envolvimento do leitor que, através de um olhar crítico, atualiza o discurso literário por si impregnado de *non detto*:

Un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario. [...] In quanto da attualizzare un testo è incompleto, e per due ragioni. [...] Questo problema da un lato rivela della infinità dell'interpretazione [...] dall'altro rimanda alla tematica dell'implicitazione (*entailment*) e del rapporto tra proprietà necessarie, essenziali e accidentali.

Un testo si distingue però da altri tipi di espressione per una sua maggiore complessità. E motivo principale della sua complessità è proprio il fatto che esso è intessuto di *non detto*. (ECO, 2001: 51)

O envolvimento que o texto exige da parte do leitor, o tácito acordo que se estabelece *a priori* entre autor empírico e leitor empírico torna possível a transmissão de

² Anteriormente, analisando as obras do escritor angolano Pepetela, tive a oportunidade de discutir as potencialidades do discurso literário nas representações da violência. Para aprofundar este argumento, veja-se: Fazzini, 2013.

uma memória que não é influenciada pelas lógicas do poder que, como afirma Sontag, sustentam a construção da memória coletiva: “what is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds (SONTAG, 2003: 76/77).

Por conseguinte, a literatura aparece como um espaço fundamental para salvar as memórias caladas pelo discurso oficial e a voz dos subalternos e das vítimas de cada época. Aliás, tal necessidade encontrar-se-ia já em Walter Benjamin, crítico amargo da ideia de progresso:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar do passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1987: 224)

Nesta perspectiva, a partir da segunda metade do século XX floresceram os estudos no âmbito da crítica literária, entendida como a ciência que estuda os possíveis do texto (GENETTE, 2006), e da teoria da literatura, cujo objetivo seria o de delinear as potencialidades da obra como testemunho e como *medium* para a construção/transmissão da memória. Os acontecimentos históricos que motivaram a emergência de tais análises, e sobre os quais se baseiam, são principalmente a Segunda Grande Guerra, com o holocausto *in primis*, e as ditaduras militares e as violências que flagelaram a América do Sul a partir da década de sessenta. Disto resulta a definição de dois subgêneros literários cuja características seriam adequadas para testemunhar acontecimentos violentos: a chamada *literatura de testemunho* e a *literatura de testimonio*.

A discussão em volta da *literatura de testemunho* surgiu e desenvolveu-se principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos, no âmbito dos estudos pós-holocausto e dos chamados *Memory Studies*. “Sob o signo da história como trauma” (SELINGMANN-SILVA, 2005: 83), as pesquisas envolveram principalmente a teoria da literatura, as disciplinas históricas e a psicanálise, tentando definir o alcance e os limites do testemunho assim como as possibilidades de salvaguarda e transmissão da memória traumática através da literatura.

Sempre no já mencionado ensaio, Márcio Seligmann-Silva sublinha algumas características fulcrais desta literatura, como a constante tensão entre a escrita e a oralidade, a fragmentação da narração e a condição de *superstes* do sujeito que

testemunha – muitas vezes o autor empírico dos textos de testemunho (SELIGMANN-SILVA: 2005). Nesta perspectiva, considerando a *Shoat* como evento central no desenvolvimento das pesquisas ligadas à *literatura de testemunho*, seria possível considerar o escritor Primo Levi, autor de *Se questo è un uomo*, e o poeta Paul Celan como iniciadores deste género.

No que diz respeito à *literatura de testimonio*, subgénero caracterizado pela sempre presente perspectiva da luta de classe, Alfredo Alzugarat sublinha como para a sua emergência foi fundamental a fundação e a publicação da revista “Casa de las Américas” (ALZUGARAT, 1994). Esta literatura, que tem uma finalidade principalmente política, manifesta algumas características peculiares, como a constante presença de um mediador – muitas vezes um antropólogo, sociólogo ou jornalista –, a profunda marca da oralidade e o facto de ser uma “literatura antiestetizante” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 89).

Uma importante diferença entre as duas categorias aqui discutidas é que, se a literatura de testemunho salienta a centralidade do evento da *Shoat*, na *literatura de testimonio* não existe “o topos da singularidade [...]: pelo contrário, enfatiza-se a continuidade da opressão e a sua onipresença no «continente latino-americano»” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 89).

Um outro conceito fulcral na minha pesquisa é o de pós-moderno. De facto, discutir acerca da literatura contemporânea significa relacionar-se com inovações relevantes, quer nas estratégias representativas quer nas formas literárias, que indiciam uma profunda alteração das hierarquias interpretativas, em relação às da modernidade.

A discussão acerca do pós-moderno, assim como uma tentativa de periodização histórica, envolverá a primeira parte do primeiro capítulo. Porém, parece-me necessário sublinhar, nesta introdução, algumas características importantes da literatura pós-modernista em relação à modernista, resumidas de maneira esquemática por Ihab Hassan em *The postmodern Turn* (HASSAN, 1987):

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
Lisible (Readerly)	Scriptible (Writerly)
Narrative/Grande Histoire	Anti-narrative/Petite Histoire
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinancy	Indeterminancy
Transcendence	Immanence

Portanto, através de uma leitura comparada de quatro romances contemporâneos, nos capítulos que se seguem, proponho-me questionar as características e as perspectivas do discurso testemunhal na chamada época pós-moderna.

Como indicia o título deste trabalho, *Guerra e Testemunho no Romance Europeu Contemporâneo*, a pesquisa envolverá obras escritas e publicadas na Europa nas últimas décadas do século XX e no princípio do século XXI. Dada a complexa relação que o testemunho em literatura estabelece entre o contexto histórico e social e a escrita, decidi focar a minha atenção apenas sobre as duas realidades linguísticas e culturais da minha competência: a portuguesa e a italiana. Porém, já na fase embrionária deste estudo, tornou-se evidente um desequilíbrio entre o número de obras literária que representam a guerra e a violência e que poderiam ser consideradas como pós-modernas, em Itália e em Portugal.

A relativa proximidade da experiência da Guerra Colonial, e a rutura radical que a revolução de abril trouxe a Portugal favoreceu, efetivamente, as representações do testemunho através de formas e pressupostos pós-modernos. Pelo contrário, em Itália, as representações literárias da guerra ligam-se principalmente à experiência da Segunda Guerra Mundial e manifestam características modernas, como as do neo-realismo. Por conseguinte, decidi propor tal desequilíbrio também na seleção dos romances: nas páginas que compõem este trabalho, serão portanto discutidos três romances portugueses, a saber: *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, *Jornada de África*, de Manuel Alegre e *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso; e um romance italiano: *Tristano Muore*, de Antonio Tabucchi.

Por fim, o seguinte trabalho, filho das pesquisas desenvolvidas no âmbito do mestrado em Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, não pretende ser exaustivo mas um importante ponto de partida para o futuro desenvolvimento das minhas pesquisas sobre as representações da guerra, da violência e dos conflitos no romance contemporâneo.

1 – OS CUS DE JUDAS E JORNADA DE ÁFRICA: PÓS-MODERNO OU PÓS-COLONIAL?

1.1 – Considerações à volta do pós-moderno e pós colonial no espaço português

Refletir acerca da produção artística contemporânea, que se fale de literatura, arquitetura ou artes performativas, entre outras, significa deparar com um conceito que ganhou crescente interesse nas últimas décadas: o de pós-moderno. Este conceito, desenvolvido em particular no âmbito da academia americana, mesmo sem manifestar opiniões homogêneas pelos estudiosos tornou-se imprescindível nas análises culturais da nossa época.

Todavia, existem visões diferentes e amiúde contrastantes em relação à pós-modernidade como periodização histórica e ao pós-modernismo enquanto conjunto de tensões estéticas e hermenêuticas.

No que diz respeito à periodização histórica, o debate envolveu principalmente a ligação com a modernidade e o sentido da partícula *pós*, utilizada para configurar uma nova época e uma sensibilidade diferente. O *pós* em pós-moderno parece sugerir uma superação cronológica que aponta para uma profunda rutura com o período anterior. Porém, é em relação a esta transformação, a esta rutura, que se encontram as primeiras e mais profundas divergências no mundo do pensamento crítico. Isto é, nem todos os estudiosos que questionaram a relação entre modernidade e pós-modernidade encontram-se de acordo em considerá-las como duas épocas bem distintas e caracterizadas por condições económicas e sociais diferentes.

Neste âmbito, são interessantes as reflexões de uma das vozes mais relevantes no panorama da crítica italiana e europeia, a de Remo Ceserani, docente de Letterature Comparete na Università di Bologna. De facto, Ceserani teve a oportunidade de

acompanhar de perto o desenvolvimento das teorias sobre a pós-modernidade, trabalhando e colaborando com alguns importantes centros acadêmicos americanos ligados à emergência e à evolução do pensamento sobre a contemporaneidade: durante a década de sessenta, foi *Assistant Professor* de Letteratura e Filologia Italiana na University of California, Berkeley, e sucessivamente *Visiting Professor* sempre em Berkeley, assim como na Stanford University e na Brown University.

Como se lê nas páginas que compõem a sua análise sobre o pós-moderno, a passagem entre uma Itália ainda débil e mutilada, como a do segundo pós-guerra, e o fervente mundo cultural dos Estados Unidos, seria por si suficiente para perceber a mudança de gostos e costumes que começava a espalhar-se no Ocidente capitalista:

Potrei ricordare avvenimenti personali come la mia partenza, per recarmi oltreatlantico, all'inizio dell'estate 1958. Lasciavo di qua *Metello* di Pratolini, *Il dottor Zivago* di Pasternak e *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, la scoperta de jazz di stile *cool* e la moda di Brahm, *Il grido* di Antonioni, *Il posto delle fragole* di Bergman, *I vitelloni* di Fellini. [...] Andavo ad immergermi, nell'altra parte del mondo, prima nel New England, poi in California, in ambienti intellettuali ancora strettamente impegnati, nel nome del *New Criticism*, a costruire e diffondere il canone alto ed elitistico [...] mentre tutta una serie di mutamenti di gusto e di nuovi messaggi ne stavano incrinando le belle ma fragili costruzioni. Era uscita, da poco, *Lolita* di Nabokov, tutti cantavano *Nel blu dipinto di blu* di Modugno, stavamo tutti scoprendo Chandler e Hammet, Northrop Fryre aveva pubblicato l'*Anatomia della critica* e McLuhan la *Galassia Gutemberg*, Godard stava girando *À bout de souffle*, Truffaut *Les Quatre-cents coups* e Resnais *Hiroshima, mon amour*. (CESERANI, 1997: 13/14)

No seu livro *Raccontare il postmoderno*, Ceserani dedica a introdução às interrogações sobre a periodização histórica, considerada como algo de móvel, mutável e sujeita a interpretações distintas. Para ele, existem três critérios de orientação para que seja possível falar de uma mudança epocal: 1. a extensão dos fenômenos no espaço e ao longo do tempo; 2. a concomitância de elementos peculiares em variados setores da vida social, das estruturas da comunicação e no imaginário coletivo; 3. as hierarquias interpretativas através das quais cada individuo se relaciona com a realidade, estabelecendo assim ligações de precedência e dominância.

Portanto, através destes critérios, seria possível considerar os anos entre o final do século XVIII e o princípio do século XIX – opção sempre mais compartilhada pelos historiadores – como princípio da chamada “modernidade”³. Na mesma forma, para

³ Remo Ceserani sublinha como a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, através das metamorfoses que trouxeram à economia e ao pensamento ao longo do espaço e do tempo – são, de facto

Ceserani, seria possível evidenciar uma mudança radical a partir da década de cinquenta do século XX, embora seja esta uma hipótese ainda provisória:

Mi limito qui a dichiararmi incline ad accettare, in modo provvisorio e tuttavia convinto, e in attesa soltanto di maggiori verifiche e dimostrazioni, la proposta di periodizzazione storico-culturale che pone negli anni cinquanta del nostro Novecento uno dei discrimini forti, delle frontiere temporali oltre le quali nulla più è stato simile del tutto a come era prima.
(*Idem*:15)

Nesta afirmação de Ceserani, existem pelo menos dois pontos que merecem de ser evidenciados. O primeiro é estritamente cronológico: colocar a rutura entre modernidade e pós-modernidade a partir da década do cinquenta do século XX significa de facto considerar as transformações que ocorreram nos últimos cinquenta anos, através de um movimento ambíguo que consiste na interpretação histórica do presente. Ambíguo porque, se por um lado falta ainda o distanciamento crítico necessário para compreender a dimensão dos acontecimentos nos quais somos envolvidos, por outro lado, tal envolvimento nas mudanças que envolvem os sectores mais variegados da economia, da política e da vida social e cultural, torna fundamental uma análise atenta da contemporaneidade. Análise que não pode deixar de constatar quanto seja diferente a relação do indivíduo com a sociedade, em relação ao princípio do século XX.

O segundo ponto diz respeito à expressão “*nostro Novecento*” utilizada por Ceserani. De facto, o que está em causa nas teorias sobre a pós-modernidade é a emergência deste fenómeno – e do debate crítico sobre ele – nos Estados Unidos e a partir de lá para a Europa. A expressão de Ceserani quer então evitar vulgarizações, em favor da contextualização – e das diversificações possíveis – do fenómeno em cada sociedade envolvida nos processos que levaram à definição de pós-modernidade.

Portanto, se é possível particularizar a década de cinquenta/sessenta como momento de emergência, nos Estados Unidos, de tendências diferentes em relação à modernidade, tal periodização não pode ser unívoca – a mesma modernidade, na Europa, de facto, manifestou traços peculiares consoante as diferentes estruturas das sociedades.

Sobre as mesmas premissas, baseia-se uma entre as mais agudas e complexas dissertações sobre a pós-modernidade, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, da autoria de Fredric Jameson. A dificuldade teórica do texto está ligada à

fenómenos não limitados apenas à Inglaterra e à França – mudaram profundamente a vida e a relação com a realidade das sociedades que nestas transformações foram envolvidas, Ceserani, 1997.

formação intelectual do autor que, num plano de fundo de raiz neomarxista – ele mesmo se define como crítico marxista – conjuga elementos e metodologias que provêm dos Estudos Culturais, da Linguística, do Formalismo e do Deconstrucionismo.⁴

O texto de Jameson, além de manifestar a ambiguidade de pensar historicamente o presente, salienta a necessidade de refletir sobre as mudanças na cultura e na sociedade contemporânea ocidental, assim como a ligação destas com as transformações que o capitalismo sofreu nas últimas décadas. De facto, para Jameson, a pós-modernidade poderia ser interpretada como um sinónimo de capitalismo tardio:⁵

What “late” generally conveys is rather the sense that something has changed, that things are different, that we have gone through a transformation of the life world which is somehow decisive but incomparable with the older convulsions of modernization and industrialization, less perceptible and dramatic, somehow, but more permanent precisely because more thoroughgoing and all-pervasive.

That means the expression *late capitalism* carries the other, cultural half of my title within it as well: not only is it something like a literal translation of the other expression, *postmodernism*, its temporal index seems already to direct attention to changes in the quotidian and on the cultural level as such. (JAMESON, 1993: XXI)

No que diz respeito à periodização histórica, Jameson afirma que os pressupostos tecnológicos do capitalismo tardio, que levaram também à reorganização das relações internacionais e à emergência dos processos de descolonização, existiam já na fase final da Segunda Guerra Mundial – criando assim um contato entre ‘capitalismo tardio’ e pós-colonial. Porém, no âmbito cultural, seria necessário esperar até à década de setenta para que seja possível reconhecer um momento de rutura com o período anterior:

⁴ Em *Raccontare il postmoderno*, Ceserani dedica uma parte relevante da própria pesquisa à análise da obra de Jameson, considerando-a fundamental para o desenvolvimento do pensamento crítico sobre a pós-modernidade. Veja-se: “Fredric Jameson e l’interpretazione complessiva del postmoderno”. Ceserani, 1997: 67-102.

⁵ A ligação entre pós-modernidade e capitalismo está na base das teorias daquela parte da crítica que recusa considerar a pós-modernidade como algo de completamente distinto em relação à modernidade. Vale aqui lembrar as palavras do intelectual Romano Luperini, um dos maiores representantes, na Itália, da crítica marxista: “L’epoca del grande capitalismo industriale – che attraversa, e marca, da cima a fondo la modernità – è tutt’altro che finita; nel corso di due secoli, i rapporti di produzione si sono modificati ma non hanno mutato né segno né qualità; e lo stesso si può dire per quelli sociali e politici. D’altra parte il postmoderno non sembra avere una reale autonomia dal moderno. Già la sua denominazione denuncia questo legame ombelicale e sembra piuttosto alludere a qualcosa che si pone al di là del moderno ma ponendosi però in continuazione con esso. I suoi caratteri più profondi (la massificazione e la spettacolarizzazione dell’esistenza, l’estetizzazione della merce, l’accelerazione violenta e improvvisa che modifica di continuo l’idea di spazio e di tempo e il loro rapporto) sono nati col moderno.” Luperini, 1992: 162.

The basic new technological prerequisites of the new “long wave” of capitalism’s third stage (here called “late capitalism”) were available by the end of World War II, which also had the effect of reorganizing international relations, decolonizing the colonies, and laying the groundwork for the emergence of a new economic world system. Culturally, however, the precondition is to be found [...] in the enormous social and psychological transformation of the 1960s, which swept so much of tradition away on the level of *mentalities*. Thus the economic preparation of postmodernism or late capitalism began in the 1950s, after the wartime shortages of consumer goods and spare parts had been made up, and new products and new technologies (not least those of the media) could be pioneered. On the other hand, the psychic *habitus* of the new age demands the absolute break, strengthened by a generational rupture, achieved more properly in the 1960s [...]. (*Idem*: XX)

Tal sensibilidade diferente, questionada por Jameson e Ceserani, trouxe novas características à produção artística contemporânea. Como também outros críticos⁶, o americano tenta então definir os aspetos específicos que constituem a cultura pós-moderna, considerada sempre através da ligação com a esfera económica do capitalismo.

Neste sentido, um fenómeno central seria constituído pela *mercadorização* – as vezes obsessiva – da cultura, que começaria a incluir sempre novos elementos provenientes da indústria cultural: Hollywood, *B-movies*, *Talk Show*, música, etc. A causa deste processo, seria um progressivo apagamento das fronteiras entre “alta” cultura e cultura popular, que determinaria irrevogavelmente a revisão do cânone elitista e fechado da modernidade, no sentido de uma abertura para novas estratégias de representação – que incluiria elementos da indústria cultural.

Um outro importante fenómeno relacionado à pós-modernidade seria a fragmentação da realidade e do indivíduo devida ao desmoronamento dos sujeitos fortes da modernidade como a nação, o Estado e o partido político – processo adquirido também graças às raízes deconstrutivas do pensamento pós-moderno. Se o indivíduo moderno, alienado, se encontrava no interior de grandes projetos identitários ou ideológicos – como a nação e o partido, projetos coletivos hierarquicamente organizados – estes já não pertencem ao indivíduo pós-moderno, que procura substituí-los com individualidades plurais e horizontais, como os movimentos e os pequenos grupos. Disto resulta uma arte que tente representar a experiência da multiplicidade e da

⁶ Veja-se o capítulo “E però rimangono aperti non pochi problemi” em Ceserani, 1997: 102-146. E também Hassan, 1987.

fragmentariedade, dos mais variados pontos de olhares, e que fuja das interpretações unívocas ou estabelecidas *a priori*.

We must deduced from this the necessity of reversing Kant's transcendental deduction: it is not the unity of the world that demands to be posited on the basis of the unity of transcendental subject; rather, the unity or incoherence and fragmentation on the subject – that is, the accessibility of a workable subject position or the absence of one – is itself a correlative of the unity or lack of unity of the outside world the subject is certainly no mere “effect” of the object, but it would not be nearly so erroneous to suggest that the subject *position* is just such an effect. Meanwhile, it must be understood that what is meant by object here is not some mere perceptual aggregate of physical things, but a social configuration or ensemble of social relationships [...]. What one concludes from such an argument is not that “unified” subject is unreal or undesirable and inauthentic, but rather that it is dependent for its construction and existence on a certain kind of society and is menaced, undermined, problematized, or fragmented by other social arrangements. (JAMESON, 1993: 137)

Enfim, momento fundamental nas análises de Jameson, a pós-modernidade traria consigo uma diferente noção de tempo – considerado a partir de um sentido de eterno presente – onde o passado seria visto em maneira nostálgica apenas como uma bagagem cultural e temática, e o futuro impossível de ser imaginado como algo distinto do *hic et nunc*. Este último elemento seria portanto a manifestação da impossibilidade do indivíduo contemporâneo em imaginar uma mudança, uma transformação – condição de melancolia que se liga à morte da utopia na época pós-moderna.

At any rate, from this nostalgic and regressive perspective – that of the older modern and its temporalities – what is mourned is the memory of deep memory; what is enacted is a nostalgia for nostalgia, for the grand older extinct questions of origin and telos, of deep time and Freudian Unconscious (dispatched by Foucault at one blow in the History of Sexuality), for the dialectic also, as well as all the monumental forms left high and dry by the ebb tide of the modern moment, forms whose Absolutes are no longer audible to us, illegible hieroglyphs of the demiurgic within the technocratic world. (*Idem*: 156)

Discutindo acerca das considerações de Jameson sobre a noção de tempo e sobre a nostalgia pela nostalgia na pós-modernidade, Ceserani escreve:

un'altra caratteristica fondamentale della cultura pos-moderna è il senso debilitante di un eterno presente, che cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella apocalittica e catastofica. [...] Il passato diventa un grande serbatoio

culturale di immagini, un «immenso simulacro fotografico» da «consumare» con atteggiamento «nostalgico», da *Historismus* onnivoro e quasi libidico. (CESERANI, 1997: 88)

Deste diferente sentido da temporalidade resulta, na arte, uma constante problematização da história e da tradição, que visa novas interpretações e leituras dos acontecimentos do passado.

Em *Raccontare il postmoderno*, Ceserani afirma que “il grande mutamento che ci riguarda [...] ha significato anche una straordinaria discussione sulla storia, sulla possibilità stessa di conoscerla e farla, sull’inevitabile riferimento a una complessa realtà testuale [...] che comporta ogni ricostruzione del passato. (*Idem*: 27)

Se as vanguardas modernas utilizaram formas de recusa rebelde em relação à história e aos modelos do passado, o pós-moderno retoma as temáticas da história para lhes dar novos sentidos e novas formas “che prevede i filtri importanti della nostalgia, della manipolazione e della parodia” (*Ibidem*)

De facto, a relação dialética de causa/efeito cessa de ser dominante nas interpretações dos acontecimentos do passado, na medida em que as *grands récits* (grandes relatos) da modernidade deixaram de oferecer visões lineares da história como progresso. Daqui, tanto a necessidade de procurar novos sentidos para a realidade, quanto a tentativa nostálgica – e às vezes paródica – de recuperar algo de inexoravelmente perdido, na condição epigonal característica da pós-modernidade. Seja no texto de Jameson seja no de Ceserani, a marca da nova sensibilidade seria a mais ou menos aguda sensação de estar além do fim da grande tradição ocidental.

No contexto histórico e cultural português, a condição epigonal do pós-moderno necessita de ser lida e interpretada à luz das mudanças radicais que a década de setenta imprimiu com força à sociedade portuguesa. O fim da ditadura de Salazar e da Guerra Colonial faz do ano 1974 uma data simbólica na qual colocar a viragem epocal na história portuguesa e na imagem que o português tem de si.

Considerando os três critérios propostos por Ceserani acerca da periodização histórica, de facto, a década de setenta desencadeou uma série de fenómenos, inovações e mudanças radicais na política e na economia, não apenas em Portugal, mas em todos os territórios que pertenciam ao império colonial. Por conseguinte, a vida social sofreu transformações relevantes: o trauma da guerra e da repressão fascista, a territorialidade nacional reduzida, o fluxo dos retornados são elementos que incidiram profundamente sobre o imaginário e a identidade coletiva, assim como sobre a relação do português

com o espaço público e privado, na vida quotidiana⁷. O que resulta destes movimentos é a subversão das hierarquias interpretativas em relação à do passado – principalmente o recente passado salazarista – que obriga uma outra leitura dos acontecimentos da história nacional.

Tendo em conta tais dinâmicas, seria então possível, e até obrigatório falar, para Portugal, de uma nova época – caracterizada pela democracia (1974), pela adesão à CEE (1986) e à chamada Zona Euro (1999), pela entrega de Macau (1999) – menos “atlântica” e mais “europeia”. Uma nova época que, de facto, marca a conclusão da tradição marítima portuguesa.

Porém, nestas circunstâncias determinadas por mudanças radicais, se põe uma questão relevante: será possível chamar esta nova época pós-moderna, como nos casos dos EUA, da Inglaterra, da França, da Alemanha, entre outros?

No livro *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, Ana Paula Arnaut denuncia uma falta, no pensamento crítico lusitano, em relação aos estudos sobre o pós-moderno como periodização histórica e sobre o pós-modernismo como conjunto de fenómenos artísticos e culturais. No entanto, a autora aceita a data do 1974 e a revolução de Abril como momento limite da modernidade portuguesa, acrescentando também a hipótese que vê o 1968 – com Marcelo Caetano, que sucedeu a Salazar – como momento em que seria possível encontrar o princípio das dinâmicas que levarão ao fim da ditadura:

Acrescenta-se, todavia, que talvez seja possível, remota e muito embrionariamente, recuar até ao ano de 1968 para començar a entrever a viragem radical que no Portugal de 1974 se consolida. Tal justifica-se em virtude de ser essa a data em que um “novo estilo” é inaugurado por Marcelo Caetano, um ‘Salazar’ de tonalidades um pouco meno obscuras e escusassa que o anterior. (ARNAUT, 2002: 66)

Uma visão mais problemática é oferecida por Vítor Manuel Aguiar e Silva. Para ele a definição de pós-moderno no espaço português seria algo de questionável, na medida em que, em Portugal, os pressupostos da modernidade foram abordados em atraso ou de forma parcial, em relação à América do Norte e aos outros países da Europa ocidental (AGUIAR E SILVA, 1989).

⁷ Para perceber as dinâmicas da vida social e as relações com a identidade nacional no Portugal após 25 de Abril, veja-se Gil, 2007.

Seria portanto necessário pensar em um pós-moderno diferente, que tenha em conta as especificidades da situação portuguesa⁸ e a sua exceção – entendida como disfunção da norma – definida por Roberto Vecchi como “Exceção Atlântica” (VECCHI, 2010). Neste sentido, no caso particular de Portugal, o pós-moderno liga-se – e não apenas por uma certa contemporaneidade na emergência e no desenvolvimento dos fenómenos – a um outro conceito aparentemente incompatível, o de pós-colonial.

Se a ideia de modernidade considera as dinâmicas económicas, sociais e da história, desenvolvidas no Ocidente e pelo Ocidente, o pensamento pós-colonial quer questionar tais análises a partir da posição das vítimas do processo de modernização atuado pelo poder hegemónico – o qual manifestou no colonialismo a própria máscara mais violenta e xenófoba

Daqui a suposta incompatibilidade dos dois conceitos: “a ideia da pós-modernidade aponta demasiado para a descrição que a modernidade ocidental fez de si mesma e nessa medida pode ocultar a descrição que dela fizeram os que sofreram a violência com que ela lhe foi imposta. Esta violência teve um nome: colonialismo” (SANTOS, 2008: 18).

No caso português, ou seja, de uma realidade semiperiférica e simultaneamente colonizadora e colonizada, o pós-colonial e o pós-moderno, de facto, compartilham tensões, dinâmicas e estratégias representativas da realidade.

Considerando a arte e a literatura em particular – pelo *teor testemunhal* intrínseco na escrita⁹ – como o lugar idóneo para manifestar as transformações nas sensibilidades e nas problemáticas de cada época, proponho depensar o pós-modernismo¹⁰ e o pós-colonialismo como elementos constitutivos de algumas obras portuguesas de ficção. Elementos que, sendo fortemente ligados à representação da violência e do trauma, por um lado mostram com força e urgência a necessidade de

⁸ Boaventura de Sousa Santos considera as especificidade da situação portuguesa como devidas à própria condição periférica, enquanto país colonizador e, ao mesmo, tempo colonizado. (SANTOS, 2006)

⁹ Para as reflexões sobre o teor testemunhal da literatura veja-se Seligmann-Silva, 2005.

¹⁰ Se a periodização histórica, acerca da pós-modernidade em Portugal, manifesta problemáticas ligadas às interpretações da modernidade, no que diz respeito ao pós-modernismo – considerado como um conjunto de tensões, estilos e dinâmicas representativas comuns nos autores contemporâneos – a crítica se encontra de acordo em considerar a existência de uma viragem fundamental, na literatura portuguesa, entre a década de sessenta e a do setenta. Ana Paula Arnaut, que reputa o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, como a primeira obra onde se encontram tendências pós-modernistas, afirma: “Se, como afirma Sousa Santos, o paradigma da pós-modernidade em Portugal é/pode ser ainda uma realidade em emergência (leia-se em desenvolvimento), o que faz dele mais uma tendência do que um facto consumado, o paradigma da post-modernista é, quer queiramos quer não, uma realidade efectiva. O seu aparecimento decorre, sensivelmente, como posteriormente tencionamos demonstrar e justificar, no seio dos anos 60, depois de algumas ainda tímidas tentativas de mudança de rumo literário verificadas na década anterior. Mudanças traduzidas mais na senda de uma nova tonalidade existencialista, ou das técnicas do *nouveau roman* [...], do que numa esteira embrionária do que, de facto, virão a ser os jogos técnico-semânticos do Post-Modernismo. (ARNAUT, 2002: 69)

reler, repensar e reinterpretar si mesmos, a própria experiência e a própria identidade; por outro lado, oferecem novas perspectivas ao género da literatura-testemunho.

Todavia, para que as analogias com o pós-colonialismo mantenham, na literatura pós-moderna, o potencial revolucionário, seria necessário pensar um pós-modernismo diferente. Questionando as relações entre os dois conceitos, Boaventura de Sousa Santos afirma que “as concepções pós-modernas [...] não dão resposta adequada às aspirações éticas e políticas que subjazem a este último” (SANTOS, 2008: 21), o pós-colonialismo. Por isso, na análise da literatura portuguesa pós 25 de Abril, considero-me propenso em aceitar como eixo teórico das minhas análises o “pós-modernismo de oposição”, teorizado por Boaventura de Sousa Santos:

Em vez da renúncia a projectos colectivos, proponho a pluralidade de projectos colectivos articulados de modo não hierárquico por procedimentos de tradução que se substituem à formulação de uma teoria geral de transformação social. Em vez da celebração do fim da utopia, proponho utopias realistas, plurais e críticas.[...] Em vez do relativismo, proponho a pluralidade e a construção de uma ética a partir de baixo. Em vez da desconstrução, proponho uma teoria crítica pós-moderna, profundamente auto-reflexiva mas imune à obsessão de desconstruir a própria resistência que ela funda. [...] Em vez do sincretismo acrítico, proponho a mestiçagem ou a hibridação com a consciência das relações de poder que nela intervêm [...].

Em comum com as concepções dominantes do pósmodernismo, o pós-moderno de oposição partilha: a crítica do universalismo e da unilinearidade da história, das totalidades hierárquicas e das metanarrativas; a ênfase na pluralidade, na heterogeneidade, nas margens ou periferias; epistemologia construtivista, ainda que não nihilista ou relativista. (*Idem*: 19/20)

1.2 – *Os cus de Judas e Jornada de África* entre pós-colonial e pós-moderno

A literatura portuguesa contemporânea, produzida a partir de um espaço que compartilha as tensões e as dinâmicas próprias da semiperiferia, manifesta elementos fundamentais para questionar a relação entre pós-modernismo e pós-colonialismo.

De facto, as escritas produzidas após o 25 de Abril apresentam características próprias dos dois conceitos:

De um ponto de vista periodológico – e mesmo sendo prematuro, com o escasso distanciamento de que dispomos, estabelecer aqui dominantes irrefutáveis – este último quartel do século é fortemente marcado, nalguma

da ficção portuguesa, pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas. [...]

A liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e colectivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária [...] a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia. (REIS, 2006: 287)

Em *História crítica da literatura portuguesa*, ao introduzir o capítulo sobre as narrativas pós-modernas, Carlos Reis salienta a conexão própria do caso português, entre inovações estético/temáticas características do pós-modernismo e a orientação pós-colonial destes textos:

A tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, géneros narrativos recuperados do passado [...]; a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, [...] às vezes (e de novo) em termos parodísticos; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionais, como se o discurso ficcional fosse domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateóricas; a concepção da narrativa como campo propício para a problematização e mesmo a deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da história em clave ficcional [...]. No caso português e por circunstâncias históricas próprias, este interesse pela História confina com indagações de orientação pós-colonial e com a valorização da guerra colonial como tema. (*Idem*, 296)

De facto, a Guerra Colonial – e mais em geral, a matéria histórica – tornou-se o tema principal nas narrativas após 25 de Abril, nas quais prevalecem um conjunto de escritas-testemunhos produzidas por autores que foram envolvidos nos conflitos: “o romance português contemporâneo (sobretudo o de aproximadamente trinta anos para cá) em larga medida assume caracteres típicos do discurso documental, quer dizer, de um discurso que finge a veracidade, que ficciona formas de historicidades.” (LEPECKI, 1984: 13)

Obras de *superstites* – no sentido latino das palavras *superstes* (quem passou pela experiência da dor) e *testis* (o testemunho ocular) – nelas, a forma paródica e provocatória, por um lado visa a reinterpretar a história portuguesa, e por outro lado testemunha um *outro* discurso, em relação à visão ideológica propagandeada pelo fascismo, fundamental para a construção de uma memória e uma identidade compartilhável.

Neste âmbito, destacam-se duas obras que, embora muito diferentes entre elas, pertencem à categoria literatura-testemunho e oferecem motivos relevantes para pensar a relação entre pós-modernismo e pós-colonialismo: *Os cus de Judas*, publicado no 1979 por António Lobo Antunes, e *Jornada de África*, publicado dez anos mais tarde por Manuel Alegre.

Ambos os romances foram escritos por autores que participaram no conflito como parte do exército português, e relatam as vicissitudes nas quais os próprios autores foram envolvidos. Todavia, se a inclusão de *Os cus de Judas* no género literatura-testemunho parece evidente – trata-se de um monólogo cuja pendente autobiográfica, a forma fragmentada e as associações livres de imagens traumáticas, reenviam inequivocamente aos *topoi* estruturais do género¹¹ – para *Jornada de África*, a classificação poderia ser questionável ou, pelo menos, problemática. Isto porque, em termos formais, o romance de Alegre apresenta alguns elementos que se afastam das características próprias do género, assim como foram analisadas por Márcio Seligmann-Silva em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, e como se manifestam no texto arquétipo do romance-testemunho ocidental, *Se questo è un uomo*, de Primo Levi.

De facto, a narração não é em primeira pessoa e não manifesta, aparentemente, a complexidade pós-traumática que se encontram em uma leitura psicanalítica das obras de testemunho¹². Também a escrita, que no discurso testemunhal apresenta uma forte tensão com a oralidade, em Alegre tende ao poético, sendo estritamente literária.

Isto tem que ver com a estrutura do romance e com os acontecimentos narrados. Em *Jornada de África* o protagonista, Sebastião, não se encontra na condição pós-traumática de quem sobreviveu à experiência da violência e quer contá-la para que a história não esqueça as vítimas de um particular momento – neste caso a Guerra Colonial. Já *a priori* o “*lettore modello*”¹³, através das numerosas referências a Alcácer Quibir, sabe que o protagonista, Sebastião, não voltará da guerra.

A condição de *superstes* seria então própria do autor empírico do romance, Manuel Alegre, e de quem, no enredo do texto, compartilha com ele tal posição: o Poeta enquanto presumível narrador - “sentado na cama, algures, talvez na Praceta Dias de

¹¹ Para uma mais ampla discussão sobre a literatura-testemunho veja-se a introdução.

¹² Merece ser aqui lembrado que, em algumas obras de testemunho, o leitor parece estar na sala de um psicanalista, enquanto o protagonista – muitas vezes o eu que narra – conta a própria experiência em um fluxo de consciência livre. Entre outros, também *Os cus de Judas* se pode ler nesta forma.

¹³ Em *Lector in fabula* Umberto Eco considera “*lettore modello*” e “*autore*” – diferente do “*autore empírico*”, ou seja quem escreveu o texto – como estratégias textuais. O “*lettore modello*” seria então a previsão de um genérico destinatário, ao qual o “*autore empírico*” pensa no momento da escrita do texto (ECO, 2010).

Silva, está o poeta, o narrador, quem sabe quem. Acaba de ler mais uma vez a *Balada do amor e da morte do Alferes Cristóvão Rilke*. Gostaria de escrever assim, Mallarmé tem razão, a prosa não existe”(JA: 18) – e, aceitando o jogo da onomástica que suporta o romance, Jerónimo de Mendonça.

Para esta razão, seria importante aqui considerar um elemento fundamental nas escritas de testemunho, ou seja, o distanciamento temporal. Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin salienta a dificuldade de comunicar a dor e o trauma pelos sujeitos envolvidos na experiência dos conflitos armados¹⁴: “Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.” (BENJAMIN,1987 :198)

Na literatura-testemunho, esta dificuldade em comunicar foi superada pela urgência de ter um interlocutor e pela necessidade de construir uma memória dos acontecimentos. Neste sentido, a fragmentação, a literalização e a tensão constante entre oralidade e escrita manifestam a dificuldade da comunicação do trauma.

Em Manuel Alegre, a escrita de *Jornada de África* responde à mesma urgência de deixar um testemunho e à convicção – sempre presente nas páginas do romance – que cada soldado, cada homem envolvido no conflito, seja um testemunho que nenhuma censura poderá ocultar, trazendo consigo, no próprio corpo, as cicatrizes sofridas pela obtusidade do regime fascista:

«Contarei como quem estava presente e não omitirei uma só palavra de verdade.»

Sebastião recorda-se: Antígona, o Mensageiro, uma noite no castelo de Montemor-o-Aelho. É o mesmo tom, uma certa maneira de contar. Ele é o mensageiro [...]. A verdade, diz Sófocles, está sempre certa. [...]

E conta. O acaso o escolheu para que logo nesta noite a guerra invada Sebastião com suas catanas e suas mãos cortadas.[...]

Verá muitas vezes a mesma expressão no rosto dos que subitamente começam a contar. Em cada soldado há um mensageiro e um cronista. Quem saberá dar a relação desta jornada de África? Ela é a crónica que ninguém escreverá. (JA: 40)

¹⁴ Em termos psicanalíticos é interessante ler a não comunicabilidade da experiência da dor, através o conceito freudiana de trauma, a impossibilidade de simbolizar o real de Lacan, e a noção de cripta desenvolvida por Nicolas Abraham e Maria Torok. Veja-se: Freud, 1976/1980; Lacan, 2002.

Todavia, o romance de Alegre foi publicado quase trinta anos depois do autor ter passado pela experiência da guerra. Por isso, o distanciamento temporal permitiu ao escritor ter uma lucidez crítica suficiente para metabolizar o trauma e o luto que a guerra traz consigo, procurando assim novas estratégias representativas para as próprias necessidades. A urgência de contar e de deixar um testemunho, característica da literatura-testemunho, e a de reler a história e a tradição portuguesa através de um outro olhar e outras hierarquias interpretativas – elementos tanto pós-modernos quanto pós-coloniais – em *Jornada de África* se juntam e encontram a forma adequada na reescrita: o romance da Alegre é, de facto, a reescrita da *Jornada de África*, de Jerónimo de Mendonça, crónicas de Alcácer Quibir.

Os cus de Judas, contrariamente, apresenta importantes analogias com o modelo europeu da literatura-testemunho, *Se questo è un uomo*. Como a *shoah* para os autores que estiveram em campos de concentração, em Lobo Antunes a Guerra Colonial aparece como algo de não comparável, cuja experiência transforma irremediavelmente a realidade pré-traumática: já não existe nenhuma pureza, “qualquer pureza deverá dar-se, na composição destes livros, como inexistente” (SEIXO, 2002: 44).

Assim a infância, constantemente e em maneira nostálgica procurada no fluxo de consciência que regula o livro, assume as cores da angústia do Portugal fascista. Maria Alzira Seixo, em *Os romances de António Lobo Antunes*, ao referir-se à guerra, afirma:

Porque a guerra, quando muito, ajuda as personagens a colocarem as grandes questões que uma educação de média burguesia culta e cristã impediu de vislumbrar: a partir da sensação psicológica e física da morte, a questão da falta de sentido da vida [...]; a partir da verificação da identidade da terra e da observação da exploração e da opressão de quem a habita [...], a questão da guerra colonial; a partir da situação democrática posteriormente criada em Portugal, mas de que o livro dá conta [...], o estranhamento quase físico da condicionalidade das escolhas e do exercício moderado (encolhido...) da liberdade, de onde advém o sentimento de absurdo. (*Idem*: 56)

Neste contexto de precariedade existencial, também a escrita se apresenta em constante tensão com a oralidade. A sintaxe complexa e articulada e o léxico feroz e cru, são, de facto, elementos que manifestam a dificuldade de enfrentar *a posteriori* o trauma e de o comunicar.

Tanto em *Os cus de Judas* quanto em *Se questo è un uomo*, a narração surge da necessidade de contar, do medo do esquecimento e da perda. Em *Quel che resta di*

Auschwitz, Giorgio Agamben analisa o alcance e os limites que a condição de testemunho traz consigo. Para o filósofo, qualquer forma de testemunho só poderia ser parcial, na medida em que as experiências de quem não sobreviveu, poderão ser contadas apenas a partir das vozes dos outros (AGAMBEN, 1998).

O *superstes* seria então uma figura privilegiada que, assumindo as responsabilidades da própria condição, se faz porta-voz do luto – sem porém resolver a ambiguidade intrínseca nesta condição, resumida pelo verso de Paul Celan “Ninguém testemunha pelo testemunho”.

Em *Se questo è un uomo*, já na primeira frase da obra, Primo Levi se mostra consciente deste seu “privilégio”:

Per mia fortuna, sono stato deportato ad Auschwitz solo nel 1944, e cioè dopo che il governo tedesco, data la crescente scarsità di manodopera, aveva stabilito di allungare la vita media dei prigionieri da eliminarsi, concedendo sensibili miglioramenti nel tenore di vita e sospendendo temporaneamente le uccisioni ad arbitrio dei singoli. (LEVI, 1989: 2)

Em *Os cus de Judas*, António Lobo Antunes narrador e protagonista compartilha tal condição. De facto, foi para Angola como médico e, a partir desta posição, enfrentou sem mediação nenhuma o trauma da guerra, com os seus mortos e os seus mutilados. Neste sentido, o romance procura denunciar a loucura imperial – como bem relata o texto, escondida pela propaganda Salazarista e pela ideologia da média burguesia portuguesa da altura – sublinhando a falta de sentido de qualquer discurso do regime, perante a brutalidade das violências impostas e sofridas.

A estratégia narrativa através da qual Lobo Antunes constrói as suas memórias da guerra é a do monólogo. De facto, o narrador, sentado à mesa de um bar, encena um diálogo com uma mulher, personagem implícita na fala mas que nunca toma a palavra ou intervém na conversa. Em *Os romances de António Lobo Antunes*, Maria Alzira Seixo, ao discutir acerca do diálogo/monólogo que sustenta o texto, fala de “discurso direto oclusivo” em que “a personagem diegeticamente emergente, comparsa da ação em atitudes, gestos e diálogo pressuposto, é literalmente apagada pela retomada da sua fala pelo narrador, que dela se apropria e só desta apropriação faz viver a relação dialogante”(SEIXO, 2002: 40).

Como foi referido na Introdução, esta estratégia de representação do testemunho é própria da chamada *literatura de testimonio* latino-americana, uma literatura caracterizada pela intervenção política e social, cuja finalidade seria a denúncia de um determinado sistema e a salvaguarda da memória dos acontecimentos particulares

– como no caso de *Biografia de un Cimarrón*, de Miguel Barnet, texto exemplar desta literatura.

Em Lobo Antunes a denúncia, às vezes lúcida e bem articulada, outras vezes instintiva e raivosa, investe três elementos em particular: o contexto português, o fascismo e a guerra.

No que diz respeito ao contexto português, Lobo Antunes sublinha o clima fechado, atrasado e censório de uma média burguesia cristã, ideologicamente ligada à austeridade do fascismo:

Entende-me: sou um homem de um país estrito e velho, de uma cidade afogada de casas que se multiplicam e reflectem umas às outras nas frontarias de azulejo e nos ovais dos lagos, e a ilusão de espaço que aqui conheço, porque o céu é feito de pombos próximos, consiste numa magra fatia de rio que os gumes de duas esquinas apertam, e o braço de um navegador de bronze atravessa obliquamente num ímpeto heróico. Nasci e cresci num acanhado universo de crochet, crochet de tia-avó e crochet manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, abituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir. Policiaram-me o espírito, em suma, e reduziram-me a geografia aos problemas dos fusos, a cálculos horários de amanuense cuja caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa de fórmica com esponja em cima para molhar os selos e a língua (OCJ: 33)

Acerca da guerra, elemento de freudiana perturbação pelo eu narrante, a crítica oscila entre expressões veementes, filhas da raiva contra o absurdo da violência, e a angústia resignada de quem só pode deixar um testemunho sem possibilidade de intervir:

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sema viso neste cu de Judas [...]. (OCJ: 42)

Ainda, no capítulo T, a crítica à violência e ao absurdo da guerra é movida pela aflição, enraizada na mesma expressão dos soldados, que preanuncia algo de trágico. O testemunho de Lobo Antunes, entregando à memória as imagens do desespero que envolveu toda uma geração, torna-se, por conseguinte, a representação da rutura

geracional e então, neste âmbito, epocal: o trauma, a perda, e os silêncios, no plano individual, fazem-se coletivos, preanunciando uma realidade marcada pelo choque e pela não comunicabilidade.

Mangando, Marimbanguengo, Bimbe e Caputo: em Mangando e Marimbanguengo a tropa estacionada tiritava de paludismo e aflição, soldados seminus cambaleavam no calor insuportável da caserna [...]. Em Mangando e Marimbanguengo, vi a miséria e a maldade da guerra, a inutilidade da guerra nos olhos de pássaros feridos dos militares, no seu desencorajamento e no seu abandono [...] vi homens de vinte anos sentados à sombra, em silêncio, como os velhos nos parques, e disse ao furiel enfermeiro, que desinfetava o joelho com tintura, È impossível que um dia destes não tenhamos por aqui uma merdósia qualquer, porque, sabe como é, quando homens de vinte anos se sentam assim à sombra, num tão completo desamparo, algo de inesperado, e estranho, e trágico acontece sempre, até que me vieram informar no rádio Um tipo deu um tiro em Mangando [...]. (OCJ: 176/177)

A crítica política e social é um elemento fulcral também na obra de Manuel Alegre. Esta aparece em todo o romance, acompanhando os gestos e as reflexões do protagonista, o jovem alferes do exército português e opositor do regime.

Manuel Alegre constrói todo o texto salientando o absurdo anacrónico da posição colonialista do Estado Novo – muitas vezes através do uso da paródia – testemunhando não apenas as posições do fascismo em relação à África e à ideologia imperial, mas também as diferentes visões de quem combateu Salazar e o Estado Novo, sem esquecer a dos nacionalistas africanos.

Como refere João de Melo em *Os anos da guerra: 1961-1975. Os portugueses em África, crónica, ficção e história*, uma característica da literatura que representa a guerra seria a de considerar constantemente o outro lado do conflito: “os melhores livros de guerra têm, de resto, uma atitude comum: a de designar permanentemente o outro e o outro lado da sua guerra; de ir ao encontro da dignidade desse outro, dos seus enigmas, do seu mistério e da sua identidade”. (MELO, 1988: 22)

Em *Jornada de África*, através da sucessão cinematográfica de diferentes planos da ação, Manuel Alegre constrói um mosaico dos acontecimentos – misturando a história oficial com elementos de ficção, movimento tipicamente pós-modernista – ligados à guerra e à descolonização. Deste processo, o capítulo vinte e seis é um exemplo interessante:

Falta ainda cerca de um ano para que, na noite de 25 de Janeiro de 1963, um grupo de combates do PAIGC, comandado por Diallo, tome de

assalto o aquartelamento de Brandan [...]. Por ora ninguém fala de Amílcar Cabral. Ninguém sabe que ele organiza o seu movimento [...].

Entretanto, Mário de Andrade renuncia à presidência do MPLA e declara-se «um intelectual emprestado à política». Algures, talvez ainda em Brazzaville, talvez já em Argel, prepara a Antologia de Literatura Africana de Expressão Portuguesa: [...].

Algures, talvez na barra do tejo, talvez já em pleno mar, vai Agostinho Neto a caminho de Marrocos, num barco pilotado por um oficial da armada portuguesa [...]

Algures, talvez em Roma, talvez em Praga, o general Humberto Delgado e outros resistentes portugueses preparam a Conferência das forças antifascistas coligadas na Frente Patriótica de Libertação nacional.

[...] Algures, talvez em Évora, soldados mobilizados para Angola recusam-se a sair do quartel e são levados para a estação por força da GNR e da PSP [...].

Algures, em Paris, talvez no Luxemburgo, talvez no Atrium, Bárbara, que chegou há dois dias de Lisboa, pede um café e começa uma carta para Sebastião. (JA: 164/165/166)

De facto, *Jornada de África* é um romance polifónico¹⁵ caracterizado pela representação dos diferentes discursos políticos, filosóficos e linguístico/literários, emergidos durante as décadas de cinquenta e sessenta.

Desta forma, Manuel Alegre propõe uma panorâmica geral sobre as várias reflexões que designam aquele período complexo da história portuguesa: no romance, aparecem a ideologia colonial do Estado Novo, a dos monárquicos assim como aquela das várias formas de oposição à guerra e ao regime – incluindo a dos nacionalistas africanos.

No plano linguístico/literário, a constante reflexão sobre a língua e sobre a escrita – elemento tópico das narrações pós-modernas, onde a auto-reflexão é algo de ordinário – emerge ao longo de todo o texto. Através de uma densa rede intertextual, Alegre questiona o cânone da literatura portuguesa e tenta dar-lhe outros sentidos.¹⁶ Assim Camões, pai da literatura portuguesa e poeta dos descobrimentos, foge à imagem

¹⁵ Refiro-me ao conceito de polifonia questionado por Bakhtin em Bakhtin, 2001.

¹⁶ Umberto Eco considera os elementos intertextuais característicos do pós-modernismo, sendo devidos à condição epigonal desta nova sensibilidade. Em *Postille a «Il nome della rosa»* escreve: “la risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all’atteggiamento post-moderno come quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle «ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c’è una soluzione. Potrà dirle: «come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un’epoca di innocenza perduta. [...] Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente [...] Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d’amore” (ECO, 1980: 529).

da propaganda fascista de cantor do patriotismo e da civilização portuguesa, para se tornar o poeta humanista da errância e da crítica à vaidade humana:

Camões decassilaba-se em mim. Até por carta ele me assobia. Ninguém voltará a escrever português assim. Tudo nele canta: as consoantes e as vogais, o com e o que. [...] Na sua escrita há Índias e naufrágios, o Tejo, a despedida, Portugal a partir-se em cada sílaba, infantas, putas, prisões baixas. Aquele ver quanta vaidade em nós se encerra e nós próprios quão pouca. [...] De certo modo Nambuangongo já estava nele. E aquelas guerras nossas que nesta guerra desaguam. Por isso assobia em mim fazer desta, junto a um duro monte, porém não seco. (JA: 155/156)

Da mesma forma, a reflexão sobre a emergente literatura angolana, presente no texto, procura encontrar uma comparação possível entre as duas realidades culturais – a portuguesa e a angolana – tentando superar as barreiras que a guerra ia construindo:

Madalena termina de olhos fechados, limpa uma lágrima. Bárbara dança ainda, o Escritor diz:

- De certo modo tudo começou pela poesia. O movimento nacionalista nasceu em volta de uma revista chamada *Mensagem*, repare em mais esta coincidência. Tinha como programa redescobrir Angola através da literatura, encontrar, através dela, as raízes da angolanidade. Assim a poesia se fez arma antes das armas.

- A poesia também fundou Portugal, já era Portugal antes de Portugal o ser. E è Portugal apesar de Portugal não querer. (JA: 134)

No posfácio à edição italiana, a tradutora Iana de Marco salienta o peso da componente intertextual em *Jornada de África*. Segundo de Marco, na obra, entre citações claras e citações escondidas, encontrar-se-iam mencionados 39 autores (escritores, poetas, filósofos e pintores), 34 políticos e combatentes e 29 personagens históricos e literários (DE MARCO, 2007)

De facto, a componente intertextual e citacional, além de serem elementos estruturais no romance – de facto, a crónica de Jerónimo de Mendonça está na base do texto, e é a partir dela que o autor cria o tempo da ucronia – são também funcionais à expressão do discurso ideológico e identitário do autor.

Assim, em *Jornada de África*, a necessidade de deixar um testemunho das violências da guerra, se liga à procura de uma *nova* identidade portuguesa, num processo que interessa ao cultural e ao político.

No plano da cultura, como vimos para Camões, Alegre procura recuperar e guardar uma diferente interpretação da tradição portuguesa – não contaminada pelo fascismo – e, ao mesmo tempo, superar os modelos modernos do cânone literário. É o

caso do símbolo do *high modernism* português¹⁷, Fernando Pessoa, mencionado já no primeiro capítulo:

Tudo lhe sabe a pouco e a pequenino. E deste ser não sendo já Fernando Pessoa disse tudo.

Começou a lê-lo muito cedo, ainda no liceu. [...] Estabelecia com o autor da *Ode Marítima* uma relação de secreta cumplicidade. Pessoa era o secreto confidente. E também o álibi para tudo o que podia ter sido e não chegava nunca a ser.

[...] Afastou-se então de alguns amigos que sempre se justificavam com Álvaro de Campos ou com Pessoa-ele-mesmo. Repugnava-lhe essa festa do avesso [...]. Agora procura escapar ao império tutelar e totalitário de si mesmo [...]. Nem *Ode Marítima* sem viagem, nem *Mensagem* sem acção. Não ao escrever-se desvivendo. O poeta, o narrador, sabe-se lá quem, quer outra vida, outra escrita. (JA: 20)

Em *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, Fredric Jameson reconhece neste movimento de superação do moderno a marca característica das novas tensões. Se as vanguardas históricas procuravam a recusa da tradição, propondo modelos de total rebelião aos canónicos, o pós-moderno retoma a tradição e o cânone para lhe dar uma nova luz, salientando as contradições intrínsecas neles. (JAMESON, 1997)

Assim, o poeta, o narrador da *Jornada de África*, lê e ama Pessoa embora recuse a passividade que as leituras que dele se faziam, ofereciam.

Na mesma forma, num plano que seria possível chamar de político/ideológico, retomando a imagem do rei Dom Sebastião e os acontecimentos de Alcácer Quibir, Alegre procura definir um ponto final para a ideologia imperial e expansionista portuguesa. Como Alcácer Quibir, “Nambuanguo é um lugar símbolo” (JA: 156) que representa o desmoronamento do império e um Portugal que deverá procurar si mesmo dentro de si, ou seja, no espaço-nação ibérico e europeu.

Em *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*, Thomas Bonnici, salienta o papel revolucionário das reescritas na literatura pós-colonial. De facto a reescrita “implica problemas como a subversão no cânone literário” (BONNICI, 2010: 40).

Por isso tornou-se uma estratégia amplamente utilizadas tanto nas escritas pós-coloniais – é o caso das interpretações da peça shakespeariana *A tempestade*, de George Lamming e Aimé Césaire e também das leituras de Robinson Crusoe oferecidas por

¹⁷ Esta definição é de Ceserani, 1997.

J.M. Coetzee e pelo francês Michel Tournier, entre outros – quanto na época pós-moderna, definida por isso, pelo crítico Christian Moraru, “the age cloning”(MORARU, 2001).

Em Manuel Alegre a necessidade de reler e repensar a tradição portuguesa após a experiência bélica e o fascismo se junta com a necessidade de oferecer uma diferente interpretação da identidade portuguesa, que tenha em conta a África como lugar onde de facto, as contradições explodiram. Em síntese: é “a partir do sul” (SANTOS: 2008) que Alegre tenta repensar Portugal, numa subversão das hierarquias interpretativas tanto pós-moderna quanto pós-colonial.

Tal subversão de perspectivas é fundamental também na obra de António Lobo Antunes, lugar onde emerge com força. Assim a procura constante de imagens da infância pode ser lida como o recurso, por parte do autor, ao momento em que tudo podia ser considerado como estavel e natural.

Porém, também nas recordações da juventude, a Lisboa que o narrador apresenta, já a partir do primeiro capítulo, é uma realidade oprimida pela PIDE e pelo “espectro de Salazar”, onde velhas tias sentadas “no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigranas de crochete” sentenciam, “felizmente que a tropa há de torná-lo um homem” (OCJ: 15) – e onde a África aparece apenas nos calendários das Missões.

Um país que, depois da experiência traumática da guerra, já não pertence mais ao eu narrante, completamente estranhado daquilo que era o próprio universo, e onde, no final, nem quer voltar:

O medo de voltar ao meu país comprime-me o esófago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui, a estes outonos de chuva e de missas, estes demorados invernos despolidos como lâmpadas fundidas, estes rostos que reconheço mal sob as rugas desenhadas, que um caracterizador irónico inventou. (OCJ: 199)

Aliás, este vazio identitário que acompanha o narrador ao longo das páginas do romance, está bem exprimido já no segundo capítulo, no momento da partida:

Com Lisboa a afogar-se na distância num suspiro derradeiro de hino. Subitamente sem passado, com o porta-chave de Salazar no bolso, de pé entre a banheira e o lavatório de quartos de bonecas atarraxados à parede, sentia-me como a casa dos meus pais no verão, sem cortinas, de tapetes enrolados em jornais, móveis encostados aos cantos cobertos de grandes sudários poeirentos, as pratas emigradas para a copa da avó, e o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas desertas. (OCJ: 20/21)

Em *A literatura africana e a crítica pós-colonial*, Inocência Mata salienta o facto de, as dinâmicas pós-coloniais, investirem também na realidade do colonizador, e não apenas a do colonizado. De facto, como a colonização foi um processo que transformou, e no qual foram envolvidos, pelo menos dois contextos, assim o pós-colonial não pode deixar de agir sobre ambas as partes (MATA, 2012).

Por seu lado, Maria Alzira Seixo, reconhece o sentimento pós-colonial – e da perda – como algo de fundamental na lógica de *Os cus de Judas*:

A intenção do sentimento pós-colonial desenvolvido neste livro ultrapassa, portanto, em muito, a consideração da guerra de África como uma aberração [...], e ultrapassa até a prática de hibridismo que nas suas descrições também se verifica; com efeito, em *Os cus de Judas*, na relação colonizador-colonizado, é justamente a situação de *um tipo particular* de colonizador que é radicalmente encarada [...]: aquele que perdeu o seu lugar (a sua nação) para não ter nenhum (nenhuma, porque deixa de se reconhecer na sua) e pode entender deste modo a privação dela a que o sistema a que pertence (ou pertencia) condenou o nativo (SEIXO, 2002: 57)

Como no texto de Alegre, a mudança identitária e de perspectivas que a África e a guerra desencadeia, em Lobo Antunes baseia-se na alteração e na perturbação das hierarquias interpretativas. A realidade social e política já não é lida a partir da ideia moderna de nação – representada na altura pelo Estado Novo– cuja essência e territorialidade são considerados naturais e incontestáveis. Até a história, após a rutura que a guerra constitui, não pode ser mais considerada segundo a ideia positivista de progresso linear. De facto, são o sentido de fim e a perda – aqui vivida através da experiência do trauma – que agem no indivíduo empurrando-o para reconsiderações identitárias pós-modernas e pós-coloniais.

Desta forma, quer Antunes quer Alegre, além de questionarem uma diferente visão da realidade e do contexto histórico português, através estratégias representativas caras ao pós-modernismo e ao pós-colonialismo– como a reescrita ou a densa rede intertextual que compõe as duas obras – procuram mostrar o vazio identitário que a guerra deixou na sociedade. E a partir deste vazio, reconstruir um outro sentido ao sujeito português, que se liberte das heranças colonialistas da modernidade.

Nesta maneira, na medida em que *Os cus de Judas* e *Jornada de África* salientam as fragilidades e a falta de sentido do discurso colonialista e imperial que caracterizou a modernidade portuguesa, os romances manifestam as tensões características

do pós-colonial e do pós-moderno de oposição questionado por Boaventura de Sousa Santos.

Num plano de fundo constituído pela experiência traumática da guerra, a urgência do discurso testemunhal opera numa maneira funcional para repensar Portugal. E é a África que, também graças às contradições entre realidade e discursos oficiais, desencadeia a necessidade de questionar si próprios, presente em António Lobo Antunes e em Manuel Alegre.

2 – DE LISBOA PARA LUANDA: *JORNADA DE ÁFRICA, O RETORNO E OS RESTOS DO IMPÉRIO*

2.1 Literatura, historiografia e identidade nacional

A literatura portuguesa contemporânea, produzida a partir daquela viragem epocal na história de Portugal que foi o 25 de Abril 1974, procurando inovações tanto no plano formal quanto do conteúdo – que, como referi, participam das tensões pós-modernas e pós-coloniais – manifestou a necessidade de por em discussão e de repensar as coordenadas da identidade nacional.

Uma etapa fulcral neste caminho foi o lento trabalho de desconstrução do imaginário imperial propagandeado pelo fascismo. De facto, o ponto final à secular aventura colonial em África obrigou o português, que sempre se viu e se representou numa perspetiva expansionista e marítima, a pensar-se a si próprio partindo do espaço-nação ibérico e europeu.

Esta passagem significou o não ser mais Lisboa o centro de um vasto império *do Minho a Timor*, mas apenas a margem de um continente ao qual Portugal tinha virado as costas já a partir do século XV.

Jacinto do Prado Coelho, ao enfatizar a presença do mar e da vocação expansionista como sendo elementos imprescindíveis para pensar Portugal, a literatura portuguesa e a vida histórica do país, refere a célebre expressão de Latino Coelho segundo o qual “Portugal é nação desde o dia em que saiu a cruzar os mares” (COELHO, 1992: 25) e conclui: “eis, na verdade, uma das ideias-motrizes mais tenazes na cultura portuguesa: o eixo da vida histórica portuguesa está no binómio Continente-Ultramar, Portugal não encontraria justificação em si próprio, mas num movimento centrífugo, de «reação»”. (*Idem*: 26)

Por conseguinte, a independência das ex-colónias africanas salientou a urgência de uma reflexão identitária que tenha em conta o carácter europeu do pequeno

retângulo ibérico, tradicionalmente ocultado em favor de “glórias” ultramarinas. Deste processo resulta uma maior abertura, não apenas política mas sobretudo cultural, à Europa, que no entanto se tornou um interlocutor necessário. Em *O imaginário português neste fim de século*, Eduardo Lourenço salienta a abertura artística que Portugal viveu nas últimas décadas. Escreve o filósofo:

E para o caso menos interessa a celebridade desses diversos artistas que o facto de com eles e através deles o conceito mesmo de imaginário cultural ter adquirido não só outra amplitude como outro sentido. Outro estatuto, digamos. Em suma, deixámos, pelo menos em parte, de nos viver como encerrados em nós mesmos e vemo-nos agora, por assim dizer, no meio dos outros. (LOURENÇO, 1999: 20)

De facto, considerar a chamada *Portugalidade* a partir do espaço ultramarino significou, para o português, não ter interlocutor nenhum, enquanto *os outros* com os quais compartilhava a realidade imperial eram os colonizados, subalternos sem voz e sem a possibilidade de agir como sujeitos na construção deste imaginário.

Para Eduardo Lourenço, uma análise dos mais recentes trabalhos artísticos – não apenas literários, mas que envolva também a pintura e a escultura, assim como o cinema e o teatro, entre outros – manifestaria uma sempre maior visibilidade da produção portuguesa no exterior, na Europa, e uma profunda abertura para ela. Tais obras, de perspectivas mais internacionais, mostrariam a grande mudança que, a partir da década de oitenta do século XX, tem vindo a ocupar a arte, e que pertence sobretudo à “nossa mitologia cultural, dominada, saturada, mas estruturada como nunca o fora antes, pelo papel que nela desempenhava Fernando Pessoa e a sua obra” (*Idem*: 21).

Afirma Lourenço:

Neste momento, em relação com as necessidades específicas do nosso imaginário neste fim de século, o barco de Pessoa – o do modernismo – está parado. Mesmo na imaginação. Ele mesmo navega algures, nos oceanos de sonhos que substituiu aos nossos velhos mares demasiado navegados e revisitados. Nós – quer dizer, a cultura portuguesa – devemos continuar a nossa viagem no tempo presente sem ele. Alguns dizem mesmo contra ele. Toda a gente entre nós o pressentiu na ocasião em que, divididos entre o reconhecimento e o ciúme, celebrámos o centenário do seu nascimento em 1988. [...] Não nos ocupamos mais de Pessoa.

Deixemo-lo na sua pátria de sonho, para defrontar sem ele a vida que não sonha. A do nosso presente que a sonha de outra maneira. (*Ibidem*)

Nas palavras de Eduardo Lourenço, perceber-se-ia a necessidade artística de quebrar a tradição modernista, demasiado cheia de mitologias messiânicas e de oníricas

loucuras imperiais, para se renovar e para se confrontar com as tensões e as dinâmicas provenientes de “fora”.

Efetivamente, isto seria – mesmo na relação com o poeta que mais representou e representa o Portugal no mundo, Fernando Pessoa – a declaração de superação atuada por Manuel Alegre em *Jornada de África*¹⁸ e que, no capítulo anterior, designei como sendo uma marca fundamental da pós-modernidade.

Tal movimento de renovação dos elementos canónicos da tradição, para lhe dar diferentes sentidos, conjuga-se com a necessidade de desconstruir o imaginário coletivo, assim como foi escrupulosamente propagandeado pelo fascismo, durante os anos do Estado Novo.

Em “Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia”, ensaio publicado no volume organizado por Margarida Calafate Ribeiro, *Fantasmata e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*, Francisco Bethencourt oferece uma ampla panorâmica de como tanto a literatura quanto a arte portuguesa contemporânea, tem trabalhado para desconstruir o imaginário imperial – movimento revolucionário, na medida em que nele residia uma crítica radical à comunidade imaginária¹⁹ erigida pelo nacionalismo Salazarista.

Bethencourt salienta a importância do romance *As naus* de António Lobo Antunes, publicado no 1988. Para o estudioso, no romance de Lobo Antunes assistir-se-ia a

uma desconstrução que vai mais longe do que qualquer análise histórica, está na fronteira precária entre a ficção e a ciência, porque deve reconstituir uma realidade passada com métodos de verificação e de controlo dos resultados obtidos. Um processo de escrita – o de Lobo Antunes – que dinamiza o imaginário imperial construído ao longo dos séculos, a partir de relatos de viagem, correspondência, relatórios administrativos, crónicas, experiências vividas de colonização e de guerra, formas de comércio, exposições coloniais, textos literários. (BETHENCOURT, 2003: 70-71)

Em linha com o trabalho desenvolvido por António Lobo Antunes, inscrever-se, segundo Bethencourt, as obras *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, e

¹⁸ Vejam-se as páginas 30 e 31 do primeiro capítulo.

¹⁹ Em *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Benedict Anderson salienta o facto de ser, a construção de um imaginário coletivo baseado sobre uma representação mítica, e não bem histórica, do passado, uma característica comum dos nacionalismos europeus durante a modernidade. (ANDERSON, 1991) A exceção portuguesa, marcada por uma longa – e talvez só parcialmente alcançada – modernidade, prolonga de facto tais estratégias até os meados dos anos setenta, enquanto em outros contextos – como o italiano e o alemão, entre outros – o fim da Segunda Guerra Mundial significou uma profunda rutura com estas dinâmicas.

Partes de África (1991), de Helder Macedo. Romances que, embora apresentem profundas diferenças entre eles – mesmo se relacionados com *As Naus* – manifestam a mesma necessidade de refletir de maneira cáustica acerca da mais recente história de Portugal e da perda que a guerra e a colonização geraram no plano coletivo.

Neste âmbito poderia ser mencionado, sem nenhuma reserva, o romance *Jornada de África*, de Manuel Alegre – célebre ausente nas análises propostas por Francisco Bethencourt - que, como tentei de demonstrar no capítulo anterior, já na estrutura rica de referências intertextuais, manifesta a necessidade de desconstruir e de superar o imaginário imperial.

Neste sentido, com a finalidade de acrescentar mais um elemento, uma obra, à pesquisa de Bethencourt, parece-me importante referir as palavras de Roberto Vecchi, que em *Exepção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*, dedica uma ampla reflexão às figuras do romance de Alegre:

A crise pessoal de Sebastião, produzida nele pela máscara moderna da guerra, despojando-o da possibilidade de fazer experiência ou de controlar as suas consequências [...] gera um processo irreprimível de erosão, de perda de identidade. [...]

Mas nesta consciência dissociada de si como outro, não é apenas a experiência dilacerante do conflito a prejudicar a identidade plena do seu eu, a secundar a sua deriva alienada: Sebastião, encarnando o retorno de um mito como garantia da nacionalidade, torna-se uma metáfora viva da perda de identidade mais ampla, coletiva, de uma geração, de todo um povo que não pode mais reconhecer-se no discurso ideológico dominante, que instrumentaliza mitos e imagens fundadores de consciência nacional para legitimar a própria cruzada. (VECCHI, 2010: 69/70)

Voltando à panorâmica oferecida em “Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia”, como bem manifesta o título, a pesquisa não acaba no literário, mas envolve também outros elementos como a arte e a historiografia.

No que diz respeito à produção artística, vale a pena mencionar aquela que Bethencourt considera como a primeira obra de arte que tenta desconstruir a memória imperial, ou seja a estátua de D. Sebastião esculpida por João Cutileiro e inaugurada em Lagos no 1972, quando Portugal vivia ainda o jugo do fascismo. Para o estudioso “a aplicação de uma forma de representação anacrónica a uma figura histórica constitui um golpe de génio face ao panorama estagnado da estatuária nacional, numa escolha que precede dezasseis anos, a nível da arte, o anacronismo assumido a nível literário por Lobo Antunes” (BETHENCOURT, 2003: 73).

Porém, se no âmbito literário e artístico seria possível encontrar a necessidade de uma inovação profunda, por outro lado, a historiografia portuguesa não compartilhou as mesmas tensões e inquietações: “entre a perpetuação da memória e a construção da identidade, a historiografia manteve até aos nossos dias uma utilidade ambígua ao serviço de valores e regimes que não sofreu rupturas com a revolução de Abril, apenas adaptações a novas necessidades e novos projectos políticos” (*Idem*: 81)

O que Francisco Bethencourt denuncia, no já mencionado ensaio, seria o estar a historiografia portuguesa desde sempre fortemente condicionada pelo peso da história do império, mais do que pela história do reino de Portugal no seu espaço europeu – numa relação de disparidade dificilmente comparável com os outros contextos marcados pela forte presença da experiência colonial.

A vocação expansionista e ultramarina, de facto, domina a historiografia portuguesa, já a partir da segunda metade do século XV, até chegar ao século XX, não obstante presente as diversidades devidas à emergência e à consolidação de diferentes metodologias e pressupostos teóricos.

Neste âmbito, Bethencourt destaca o caso particular da *História de Portugal*, dirigida por José Mattoso e publicada em 1993-1994. Esta obra, *sui generis* se considerada no interior do *corpus* historiográfico português, seria de facto limitada e deliberadamente restrita ao território europeu. A base ideológica deste trabalho residiria no contexto e nas dinâmicas políticas que envolveram a Europa na década de noventa do século XX. De facto,

o conjunto dos volumes de *História de Portugal* reflecte a conjuntura política e científica: com a descolonização e a integração de Portugal na União Europeia verifica-se o relativo abandono (temporário, é certo) da história colonial, deixada a especialistas que se encontram na periferia do sistema de ensino universitário. (*Idem*: 78)

Portanto, aquilo que seria possível concluir depois de uma atenta análise diacrónica da historiografia portuguesa seria a sua constante orientação e o seu envolvimento ideológico. A matéria histórica, em Portugal, foi de facto sempre orientada pelas visões de “todos os que até hoje venceram” (BENJAMIN, 1987: 225), para retomar uma célebre expressão de Walter Benjamin.

Ao concluir o seu trabalho, Bethencourt afirma:

A relação entre historiografia e memória imperial é ainda mais complexa. A democratização da historiografia através do sistema de ensino

desde a fase final da monarquia constitucional, passando pela República e pelo Estado Novo, alimentou a memória colectiva, contribuindo para a difusão de figuras míticas como a do infante D Henrique. A experiência de uma colonização tardia em África, concentrada afinal nos anos 60, aliada à presença maciça de sucessivas “fornadas” de soldados portugueses na guerra colonial entre 1961 e 1974, constituiu um elemento poderoso de renovação desta memória coletiva [...]. O vazamento dessa memória para a toponímia, nomeadamente de Lisboa [...] constituem elementos de reforço do quadro de referências da identidade nacional.

Entre a perpetuação da memória e a construção da identidade, a historiografia manteve até aos nossos dias uma utilidade ambígua ao serviço de valores e regimes que não sofreu rupturas com a revolução de Abril, apenas adaptações a novas necessidades e novos projetos políticos. (BETHENCOURT, 2003: 80-81)

Tal historiografia, profundamente marcada ao longo dos séculos pela vocação atlântica e expansionista, oferece uma ótima perspectiva para pensar o “irrealismo prodigioso que os Portugueses se fazem de si mesmos” (LOURENÇO, 2010: 23).

O estudioso brasileiro Mário César Lugarinho, ao analisar a obra poética de Manuel Alegre, estendeu-se numa atenta reflexão sobre o contexto histórico e cultural no qual a experiência artística de Alegre se inscreve. Uma parte importante deste estudo, denominada *Manuel Alegre: mito, memória e utopia*, envolve a relação existente entre poesia e história, ao fim de delinear as dinâmicas temporais e as interpretações do passado em Portugal. Esta ferramenta, importante para discutir acerca da produção artística de um autor que sempre questionou e trabalhou temas e materiais provenientes da tradição lusitana, mostra-se útil para ler toda aquela literatura portuguesa contemporânea, marcada por um forte sentido de historicidade. Para Lugarinho, uma característica da historiografia em Portugal, seria a presença de uma forte componente literária, que acaba por confundi-la com as memórias do passado:

Esta historiografia anterior amparava-se num futuro, sempre lugar da utopia, em que se daria a reversão do presente em outra perspectiva adversa. Isto é, o Quinto Império, o reino do Espírito Santo, etc, com o Portugal, certamente ao centro e à frente das nações [...]. Acresce-se a isto que a literatura foi compreendida, durante muito tempo, séculos, até, como fonte primária da História [...]

Tal procedimento configura uma formulação *sui generis* para a historiografia de uma nação – as alegorias literárias determinaram a narrativa da História. Poeta e ficcionista são alçados à condição de historiadores, cronistas, e arquivistas, servos dedicados à Memória. (LUGARINHO, 2004: 40)

Contrariamente ao que foi teorizado por Walter Benjamin, em Portugal, as alegorias oferecidas pela arte e pela literatura, em vez de constituir a narração de uma

outra história²⁰ – a história dos vencidos – delinearão as principais coordenadas de uma historiografia que engloba elementos do mito e que, por conseguinte, facilita a perpetuação dos traços proféticos que exatamente no mito se inserem. Daqui, a forte presença do elemento messiânico e da enunciação profética, que configura o *destino* português e que fazem do *sebastianismo* um elemento fulcral na construção da identidade portuguesa. Mitos, sonhos e profecias, além de serem recursos que alimentaram as literaturas desde os alvares, em Portugal, foram conotando e participaram na construção da história feita pelo poder durante os séculos.

Disto resulta uma mistura constante de história e memória, nas interpretações do passado português:

Se em Portugal a cultura é um resultado de elementos que coexistem não apenas em um território, mas sobretudo, em um imaginário comum, pode-se afirmar que a História que esta cultura acaba por experimentar, e fixar, não é propriamente o que se pode chamar de História. Se a História escrita surgiu pela incapacidade de manutenção de mnemotécnicas tradicionais baseadas na oralidade das sociedades antigas, então, o que Portugal produziu, sobre o leito de mitos, sonhos e profecias, não poderia ser assim denominado: o arquivamento das experiências portuguesas não se deu, mesmo que escritas, pela História, mas, sobretudo, pela Memória, o que acaba por definir tanto uma geografia imaginária, quanto uma história simbólica transpassada por dados e recordações individuais. A historiografia, então, não poderia ser reconhecida como tal; são memórias que se escrevem, são, enfim, dados para a construção de uma poética da Nação. (*Idem*: 49)

A partir destas considerações seria então possível perceber a necessidade, nos autores preocupados com questões identitárias, de desconstruir a memória do império e de lhe oferecer outros sentidos. Desta forma, principalmente depois do 25 de Abril 1974, várias obras ofereceram uma diferente visão dos acontecimentos, em linha com as memórias de quem sofreu o passado mais recente – particularmente a experiência da Guerra Colonial, e as suas consequências. Tal movimento, sem deixar de refletir acerca

²⁰ Baseando-se sobre as reflexões de Walter Benjamin acerca da alegoria, Mário César Lugarinho escreve: “A alegoria indica a fragmentação e a dispersão dos sentidos que o crítico deverá recompor, não para lhe dar **um** sentido, que a hermenêutica tentaria, mas para dar condições à obra de que um sentido histórico seja possível.

A interpretação alegórica passa, portanto, a consistir no movimento de fragmentação e desestruturação da totalidade histórica que se revele como falsa. Assim, a alegoria passa a dizer o *outro* da História remetendo o seu leitor ao que se encontrava oculto, perversamente oculto” (LUGARINHO, 2005: 28)

da própria tradição literária, continua a contribuir para a construção de uma “poética da Nação”, e para delinear uma identidade coletiva compartilhável:

Com isso, a Literatura Portuguesa, que tanto usufruiu desta mística buscando constituir uma temática permanente desde, pelo menos, *Os Lusíadas* até a *Mensagem*, irá pôr em causa sua própria constituição, buscando-se reconstruir por outros paradigmas, tão logo reconhece o momento da ruína, quando verifica que a promessa da utopia inscrita na tradição era, em verdade, instrumento do poder. (*Idem*: 50)

Portanto, o que fica é uma literatura que, destruindo o imaginário utópico promovido pelo poder, se faz testemunho da perda, representando o resto²¹, as ruínas do império.

Em *Exceção Atlântica: pensar a Literatura da Guerra Colonial*, Roberto Vecchi define assim toda aquela produção literária produzida a partir de experiências traumáticas:

A literatura de uma experiência [...] envereda pelo rumo da ficcionalização, da verosimilhança da vivência como modo para testemunhar o que ainda não foi dito e que resiste a deixar-se dizer. O que corresponde a uma opção para salvá-la apesar do seu escoamento e da sua destruição.

O que resta deste processo é, justamente, um resto, um resíduo que comunicará sempre problemáticamente com a totalidade perdida. (VECCHI, 2010: 43)

Aquela literatura portuguesa contemporânea, que testemunha os acontecimentos trágicos do passado mais recente, seria então apenas fragmentos, restos e memórias de uma história cuja plenitude não é atingível.

O que fica são, de facto, ruínas: tanto as do império, quanto as lembranças fragmentadas de quem passou pelo trauma e que, através da máquina literária, procura recompor, mesmo sendo essencialmente algo de parcial²². Porque, como afirma Roberto Vecchi, “a ruína pode ser simultaneamente, de acordo com a reconstrução crítica, tanto perda o resto como presença do passado enquanto tal, ficando assim patente a multiplicidade semântica do conceito.” (*Idem*, 44)

²¹ Como sugere Roberto Vecchi, o resto está aqui entendido na dupla etimologia do termo, seja como perda que como permanência: “A primeira por remeter ao verbo grego *leipo*, que corresponde ao verbo latino *linquo*, de que deriva uma palavra residual como *reliquia* e marca a falta, a ausência, o abandono. A segunda vai no sentido oposto, derivando da palavra latina *restus* (deverbal de *sto*) e indicando estabilidade, firmeza e resistência” (VECCHI, 2010: 44).

²² Sobre a parcialidade do testemunho, veja-se as considerações desenvolvidas no primeiro capítulo sobre *Os cus de Judas* e *Se questo è un uomo*.

De facto, em Portugal, uma panorâmica daquela literatura em que é possível definir de testemunho, mostraria restos, ruínas, fragmentos de memórias coletivas e pessoais, nos quais, através do trabalho crítico, seria possível vislumbrar a narração da perda de identidade e, ao mesmo tempo, da tentativa de traçar as coordenadas para reconfigurá-la, libertada dos fantasmas imperiais.

È nesta perspectiva que proponho aqui uma leitura comparada de *Jornada de África*, que já foi objeto de interesse no primeiro capítulo, e de *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, romance publicado no 2011. As duas obras, mesmo apresentando profundas diferenças entre elas – tanto ao nível de temática, quanto em termos de estilo – de facto giram em volta do acontecimento central na história portuguesa contemporânea, a Guerra Colonial, manifestando dinâmicas que seria certamente interessante interpretar, a partir de uma visão de conjunto.

Na verdade, se a literatura foi fulcral na construção da história e do imaginário coletivo, é sempre através desta que se tentou superar as memórias imperiais, assim como foi analisado por Bethencourt no ensaio citado. Efetivamente, a ligação entre literatura e memória coletiva, em Portugal, é algo de comprovado. Em *Originalidade da literatura portuguesa*, Jacinto do Prado Coelho afirma:

o sentimento/coscienza da nacionalidade apoia-se numa rede de referencias mentais, constantes da linguagem oral ou escrita, e particularmente da literaria [...].Deste modo na linguagem poética se fixam e transfiguram os dados que fazem da memória colectiva a transmissora do sentimento de nacionalidade.” (COELHO, 1992: 13-14)

O que se encontra, seja na obra de Manuel Alegre seja na de Dulce Maria Cardoso pode, com efeito, ser interpretado segundo o “paradigma indiciário” questionado por Carlo Ginzburg: a partir das ruínas – consideradas como restos, na dupla etimologia, do império e da própria experiência – tentar delinear uma narração que participem na construção de uma identidade, que tenha em conta as dinâmicas ausentes numa historiografia sempre ideologicamente ao serviço do poder.²³

²³ No seu célebre texto *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* Carlo Ginzburg teoriza aquilo a que chamou de “paradigma indiziario”. O historiador italiano, partindo do exemplo da caça na antiguidade, questiona as dinâmicas do conhecimento provenientes de narrações possíveis, que se baseiem em rastros ou indícios: “ciò che caratterizza questo sapere è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente.[...] Forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione delle tracce. Il fatto che le figure retoriche su cui s'impenna ancora oggi il linguaggio per la decifrazione venatoria – la parte per il tutto, l'effetto per la causa – siano riconducibili all'asse prosastico della metonimia, con rigorosa esclusione della metafora, rafforzerebbe quest'ipotesi – ovviamente indimostrabile. Il cacciatore sarebbe stato il

2.2 Jornada de África e O Retorno: desconstrução e testemunho

Antes de entrar na comparação de alguns elementos presentes nas duas obras, *O retorno* merece aqui algumas palavras introdutórias, já que não foi objeto de análise no capítulo anterior.

O romance de Dulce Maria Cardoso foi publicado no 2011 e, através da voz narrante de Rui, adolescente de quinze anos, representa uma antiépopeia: o conto realístico da perda, do momento em que - sem mais sonho imperiais - o Portugal tem que aceitar, no espaço físico da cidade de Lisboa, os restos concretos do fim do *Ultramar*.

O tempo dos acontecimentos narrados é, de facto, o período controverso e tumultuoso que envolveu o país depois da revolução dos cravos. Está-se entre os meses que precederam à proclamação de independência de Angola e os meses apenas seguintes, assinalados por referências temporais contínuas durante as páginas do romance. Assim, através de tais referências, o leitor pode colocar a pequena história pessoal da família de retornados ao qual Rui pertence, dentro da historiografia oficial: a ponte aérea de Angola (Luanda e Huambo - na altura chamada Nova Lisboa) para Lisboa significa os meses de setembro e outubro do 1974 e a independência de Angola - momento central no romance - o dia 11 de Novembro 1975. Além destas datas oficiais e significativas na história dos dois países, há, no romance, uma escanção temporal muito cuidada. Rui, de facto, conta os dias que faltam para o dia da passagem do ano 1978 para o 1979 - momento em que, segundo os sonhos de adolescentes, teria combinado encontrar-se com os seus amigos da infância, Lee e Gegé, nas Sears Tower de Nova Iorque.

Também o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos é sempre real e bem definido: Luanda, cidade onde Rui nasceu e cresceu, lugar da despreocupação infantil - mas também o lugar do racismo colonialista e da convivência cheia de tensões entre africanos e portugueses (ou luso-descendentes); Lisboa, a cidade da chegada em Portugal, onde a realidade vista e vivida desmorona o imaginário propagandeado, nas

primo a «raccontare una storia» perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi. «Decifrare» o «leggere» le tracce degli animali sono metafore.[...] D'altra parte, se si abbandona l'ambito dei miti e delle ipotesi per quello della storia documentata, si è colpiti dalle innegabili analogie tra il paradigma venatorio che abbiamo delineato e il paradigma implicito nei testi divinatori mesopotamici, redatti dal III millennio a. C. in poi. Entrambi presuppongono la minuziosa ricognizione di una realtà magari infima, per scoprire le tracce di eventi non direttamente esperibili dall'osservatore. (GINZBURG, 2000: 167)

colónias, pelo Estado Novo; e ,enfim, Estoril, que de facto é, no romance, o hotel onde foram temporariamente alojados os retornados.

A definição cuidada do espaço e do tempo da ação, que tem justamente referências historiográficas concretas, oferece à obra uma apetência realista. Todavia, o ponto de vista, magistralmente construído por Dulce Maria Cardoso, fica sempre ligado à figura do adolescente Rui, que interpreta a realidade através dos filtros provenientes dos seus quinze anos. A perda de raízes – e do pai, ausente em toda a parte central do romance – assim como os sonhos infantis e a sobrevivência numa realidade hostil são, efetivamente, fatores que interferem na visão que o narrador tem das coisas. Desta forma o que fica em *O retorno*, é uma cuidada representação da realidade, que não visa uma reprodução “científica” desta, mas a construção mental que Rui faz, num movimento funcional à representação das hierarquias interpretativas e dos preconceitos subjacentes, tanto na última fase do colonialismo português, quanto no Portugal após 25 de Abril.

A partir da condição de um adolescente que, no caos geral que o rodeia, tenta cuidar da própria família – que na ausência do pai, é constituída pela mãe, Glória, com doenças mentais e pela irmã um ano mais velha, Maria de Lurdes, também chamada Milucha – e assim se tornar um homem, Dulce Maria Cardoso consegue transmitir ao leitor a condição de fragilidade e perda, característica da nossa época: “nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração de massa” (SAID, 2003: 47).

Tendo em conta a posição fulcral que Rui desenvolve ao longo das páginas, seria possível considerar a obra como sendo um *bildungsroman*. A passagem da infância para a idade adulta do protagonista, num plano de fundo caracterizado pelo contexto violento – seja em termos de violência física seja mental – aparece justamente como elemento central. É através da formação de Rui, também no que diz respeito à sexualidade – elemento tópico nos romances de formação –, que a autora atua o *showing* dos paradigmas sobre os quais se baseava o *senso comune*²⁴ da altura, profundamente marcado pela aversão perante qualquer forma de alteridade, como os casos simbólicos dos negros e da homossexualidade – representada no romance pelo tio de Rui, Zé.

²⁴ Com *senso comune* (sentido comum) refiro-me à expressão questionada por Antonio Gramsci em Gramsci, 1975

Apenas como exemplo, acerca dos africanos, lê-se:

 aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante [...] o preto é burro não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador [...], podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto.”
(OR: 25)

De facto, o narrador adolescente engloba e fica influenciado por tudo aquilo que vem de fora, como as conversas do pai, dos professores e do cabeleiro, entre outros, sem ter ainda uma consciência crítica – que lentamente irá aparecer durante a narrativa, mesmo sem ser completamente dominada por Rui, na medida em que se cumpre a formação do rapaz. Isto permite ao autor manter, em toda a obra, uma focalização múltipla. Nos pensamentos do protagonista são de facto representados os vários pontos de vista através dos quais a realidade da altura era lida e, em certa forma, sustentada. Assim, é através das palavras do pai que Rui interpreta a falta de organização, característica dos contextos pós-conflito, que envolveu as tropas portuguesas que ficaram em Angola depois do 25 de Abril:

 Os soldados portugueses já quase não passam por aqui e os poucos que vemos têm cabelos compridos e as fardas desleixadas, os botões das camisas desapertados e os atacadores das botas por atar. Derrapam os jipes nas curvas e bebem Cucas como se estivessem de férias. Para o pai os soldados portugueses são uns traidores reles mas para o tio Zé são heróis antifascistas e anticolonialistas. (OR: 11-12)

No que diz respeito à rutura com os modelos coloniais e salazaristas, as palavras do professor da escola são testemunhos das mudanças que ocorreram na altura, assim como da vontade de excluir obras consideradas como sendo ligadas à ideologia imperial. E, como era imaginável, a crítica envolve também *Os Lusíadas*:

 O professor de português era novo usava o cabelo comprido e cheirava a liamba, levava a viola para as aulas e punha-se a cantar o Monangambé de forma tão sentida como se fosse um preto, [...] não cantava bem mas era melhor ouvi-lo desafinar Monangambé ou Mon'etu ua Kassule akutumissa ku San Tomé do que estar a estudar os cantos dos Lusíadas. O professor da turma B queimou os Lusíadas, o império não devia ter existido e os Lusíadas que o aclamam também não. (OR: 46)

Na mesma forma, também as considerações dos retornados sobre a revolução, a democracia e, mais em geral, as mudanças radicais que envolveram a vida de todos –

portugueses e africanos, tanto em Portugal quanto nos países africanos – são significativas para refletir acerca da confusão que se seguiu à queda do Estado Novo.

Sempre através do seu olhar de adolescente atento às circunstâncias que o rodeiam, para tentar sobreviver a elas, Rui atualiza, efetivamente, uma reportagem cuidada das lógicas e das dinâmicas mentais da época, representadas sobretudo a partir da posição de personagem simbólicas, como o Pacaça e João Comunista. Acerca do Pacaça se lê: “o Pacaça é o porta-voz dos retornados e é o retornados mais retornados do hotel, nasceu em Angola mas vivia em Moçambique e por isso odeia em igual medida o Rosa Coutinho que deu Angola aos pretos e Almeida Santos que fez o mesmo em Mozambique” (OR: 99).

Ou ainda: “nunca se esquece de dizer que tanto é retornados de Angola como de Mozambique, ou melhor, não sou retornados de coisa nenhuma que a bem dizer nunca aqui tinha posto os pés e já meu avô tinha saído daqui com a jura de nunca mais cá voltar” (OR: 116).

No que diz respeito a João Comunista, o registo mantém o tom veladamente irónico, como no caso de Pacaça:

O João Comunista tem uma camisa às flores e o cabelo pelas costas que atira para trás com gestos bruscos para não parecer uma mulher a ajeitar-se. Acho que um comunista a sério não usa uma camisa às flores mas o João Comunista não é comunista, chamam-lhe assim por estar sempre a dizer que o império era uma vergonha, que devíamos ter vergonha por termos subjugado inocentes durante tantos séculos. (OR: 116)

Como foi referido, no primeiro capítulo acerca de *Jornada de África*, também em *O retorno* a narração inclui e representa as posições e as opiniões das personagens que pertencem às “alteridades” – figuras que não podem ser incluídas dentro da categoria do nós. Em *O retorno*, na medida em que vão mudando as posições físicas e sociais do protagonista, variam também as alteridades: se no primeiro capítulo Rui e a sua família se encontram na posição de ex-colonizadores e então daqueles que tiveram a hegemonia, na parte seguinte serão eles mesmo os subalternos. Romance da perda, *O retorno* é também uma obra que tenta representar “o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas” (SAID, 3003: 50).

Por conseguinte, se na primeira parte a diversidade residia nos africanos, na segunda parte, através de um subversão completa das perspetivas, os “outros” tornaram-se, justamente, os portugueses. De qualquer forma, a relação entre as alteridades nunca

está apresentada de maneira pacífica: “O soldado não baixa a arma, um branco é um esclavagista, um colonialista, um imperialista, um explorador, um violador um carrasco, um gatuno. Qualquer branco é isso tudo ao mesmo tempo e não pode deixar de ser odiado” (OR: 48).

Igualmente, também em Portugal, as dinâmicas que regulam as relações com os retornados continuam a basear-se em preconceitos:

Os empregados não nos querem cá e não gostam de nos servir. Acreditam que os pretos nos puseram de lá para fora porque os exploramos, perdemos tudo mas a culpa foi nossa e não merecemos estar aqui num hotel de cinco estrelas a sermos servidos como o éramos lá. (*Idem*, 91-92)

O que acontece é que *O retorno* compartilha as mesmas tensões de *Jornada de África*. Aquilo que Manuel Alegre conseguiu fazer através da polifonia, ou seja, dar voz à pluralidade de perspetivas, tendo como finalidade deixar um testemunho que tenha em conta os diferentes olhares²⁵, é alcançado por Dulce Maria Cardoso graças à figura do protagonista que cumpre o próprio caminho de formação humana. Como em Alegre, a motivação subtextual, é a necessidade de testemunhar um acontecimento que, antes de ser elemento de ficção, pertenceu à experiência pessoal do autor empírico. E, sempre em analogia com o texto de Alegre, a escrita necessitou do distanciamento temporal suficiente para que a experiência traumática da perda e da violência tornasse comunicável e encontrasse a maneira de ser transmitida.

Numa entrevista de Dulce Maria Cardoso à revista *Vila Cultural*, falando sobre a tarefa de escrever, a autora afirma:

Demorei muito tempo para escrever esse livro porque eu sabia que tinha nas mãos um material altamente inflamável. [...] Portanto, não consegui escrever o livro até encontrar uma proposta de ação e essa proposta de ação é a perda. O livro é sobre a perda. [...] Quando acontece é sempre brutal, e depois vêm todas as fases do luto. A primeira é a negação. Depois a aceitação magoada. Depois, o exorcismo e a aceitação. E só depois o abraçar novamente o futuro. (CARDOSO, 2012: 12)

De facto a perda é um elemento tópico das escritas de testemunho e não apenas para a aporia intrínseca na condição do testemunho - ou seja, a impossibilidade de ter

²⁵ Como referi no primeiro capítulo, a crítica aos paradigmas erigidos pelo Estado Novo, e às dinâmicas de violência que a guerra instalou, são elementos imprescindíveis para uma análise do romance de Alegre. Neste sentido, representar as opiniões mais diferentes – mesmo quando não compartilháveis – parece uma maneira subtil, para o autor se opor à lógica fascista que eliminava, através da censura, todo aquilo que não se encaixava na perspetiva do regime.

um testemunho completo dos acontecimentos. Em *Jornada de África*, por exemplo, no momento da chegada de Sebastião a Angola, e dos primeiros mortos, lê-se: “Sebastião olha para ele e sente que está a despedir-se de uma parte importante de si mesmo” (JA: 38). Isto é, o envolvimento nas tragédias da guerra, traumatiza o indivíduo, que se vê dissipado de qualquer forma de inocência ou de pureza.

Aquilo que o autor *superstes*, na própria condição pós-traumática, pode relatar é justamente a perda da subjetividade pré-traumática. Em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, Márcio Seligmann-Silva evidencia como, para quem passou para a experiência do trauma, voltar ao eu pré-traumático seria algo de complexo ou até impossível. Neste sentido, a escrita pode ser considerada como uma ferramenta que permitiria ao *superstes* de reconstruir os fragmentos da experiência (SELIGMANN-SILVA, 2005). Todavia, na composição de *O retorno*, Dulce Maria Cardoso recusou-se a aceitar tal potencialidade terapêutica da escrita. Para ela a necessidade de escrever liga-se à necessidade de lidar com um momento tão importante quanto incómodo do passado recente, não para o metabolizar mas porque, embora tenham passado quase quarenta anos, ainda existem lógicas preconceituosas de discriminação que, de uma certa forma, perpetuam aquelas que a autora denuncia no seu romance:

Em Portugal agora continua a ser o mesmo. No bairro onde moro, por exemplo, não há negros. Mas se eu for aos subúrbios mais pobres, há muitos negros e quase não há brancos. Portanto o que acontece é que essas pessoas não são impedidas de morar aqui. Não há nada formal que impeça, ou nenhum vizinho que se indignaria se um negro viesse morar aqui. O que acontece è que as pessoas não têm essa oportunidade, portanto o racismo neste momento é de desigualdade de oportunidade, já não é uma coisa de tom de pele, de cor, não há segregação, isso conforta as pessoas a dizer “não somos racistas”. (CARDOSO, 2012: 13)

Resumindo, não há, no romance, a tentativa de recompor os fragmentos da experiência traumática através da escrita mas a necessidade de testemunhar as dinâmicas da exclusão ainda fortemente atuais. Por isso, *O retorno* pode ser lido através do conceito de *Literatura de testimonio* desenvolvido a partir da década do sessenta na América latina. Márcio Seligmann-Silva, ao referir as diferenças entre *literatura de testemunho* e *literatura de testimonio*, afirma:

[...]pode-se falar também de uma *necessidade* de se testemunhar tanto nos autores de testemunho da Shoah como nos *testimonios*. Mas no primeiro caso tende-se a compreender essa necessidade não só em termos

jurídicos, mas também na chave do trauma, enquando na literatura sobre o *testimonio* a necessidade é entendida quase que exclusivamente em um sentido de necessidade de se fazer justiça, [...] de se conquistar uma voz para o “subalterno”. (SELIGMANN-SILVA, 2005: 89)

Isto seria o que acontece com *O retorno*: no romance, são representadas as experiências daqueles indivíduos que foram marginalizados pelo processo de descolonização. Figuras ambíguas – subalternos que, porém, de uma certa forma, participaram das lógicas de exclusão racial típicas de contextos colônias – que no Portugal pós-25 de Abril sofreram a marginalização e a violência social.

A encenação da perda e a tentativa de questionar algo de atual na sociedade portuguesa contemporânea, partindo de um momento fulcral da história mais recente – como a necessidade, em Alegre, de se repensar além do imaginário mítico, ou como a problemática da marginalização, em Cardoso – tornaria possível considerar seja *Jornada de África* seja *O retorno*, como sendo romances históricos.

Refletindo acerca do romance histórico na pós-modernidade, Maria da Fátima Marinho sublinha como nele o passado seria considerado como algo que “não está terminado, mas que se constrói em cada acto de escrita [...], numa tentativa de desconstrução” (MARINHO, 1999: 37). Tal consideração do passado é também a que sustenta os dois romances.

Porém nem *Jornada de África* nem *O retorno* teriam o distanciamento temporal necessário para falar de romance histórico – a crítica concorda em considerar entre quarenta e sessenta anos o distanciamento mínimo suficiente.²⁶

Acerca disso, Marinho evidencia um fator muito importante nas reflexões sobre o romance histórico:

casos há em que estudiosos ignoram esta limitação temporal, considerando que factores históricos determinantes, como uma revolução ou uma guerra, mesmo próximos ou directamente vivenciados pelo autor empírico, podem, se aproveitados num universo romanesco, ser apeliados de histórico (MARINHO, 1999: 14).

Tal consideração tornaria legítima a inclusão no género tanto a obra de Manuel Alegre quanto a de Dulce Maria Cardoso. O que acontece nos dois textos, pode de facto ser lido também através das análises de György Lukás, sobre a obra de Walter Scott, considerado o iniciador do género. Para o crítico húngaro, na representação das psicologias, das mentalidades e dos hábitos de uma certa época, residiria a marca

²⁶ Veja-se: Fleishman, 1971.

fundamental daquilo que é possível chamar romance histórico. A história não seria apenas uma moldura, mas o contexto exterior e interior às personagens (LUKÁS, 1963).

Na pluralidade de perspectivas que sustenta os dois romances aqui questionados, encontrar-se-ia uma marca importante do subgénero denominado “romance histórico”: seja Alegre seja Cardoso, nas próprias encenações do passado, trabalham para tentar representar, com o maior cuidado possível, a psicologia do tempo narrado, mostrando as falhas e a precariedade dos paradigmas que sustentaram os anos da guerra, e os que lhes seguiram.

Aquilo que acontece em *Jornada de África* e em *O retorno* pode então ser lido à luz das reflexões desenvolvidas por Marinho em *O romance histórico em Portugal*, em particular no que diz respeito ao romance histórico pós-moderno, em que a representação da história assume um valor político:

O romance histórico pós-moderno torna-se, assim, não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política. Tal constatação leva à tomada de consciência do carácter eminentemente crítico e contextualizado de qualquer forma de conhecimento histórico na actualidade, facto que se traduz frequentemente pelo uso da ironia. (MARINHO, 1999: 39)

Desta forma, as tensões próprias da literatura-testemunho e da *literatura de testimonio*, que se encontram em *Jornada de África* e em *O retorno*, encontraram as estratégias representativas adequadas na forma do romance histórico pós-moderno.

Em ambas as obras, o acontecimento histórico que desencadeia as ações é a Guerra Colonial. Porém, se em *Jornada de África* este evento não é apenas o motor da ação, mas é todo o contexto no qual o romance é ambientado, em *O retorno* o conflito nem aparece. Todavia, as mudanças radicais que envolveram tanto a política quanto a vida social e o imaginário, representadas no romance já no primeiro capítulo - através das imagens das tropas descontroladas, do professor que queima *Os Lusíadas* e dos preparativos para a emigração – são consequências do fim da guerra.

Em *New and Old war: Organized Violence in a Global Era*, Mary Kaldor sublinha como a emigração em massa seria uma consequência das políticas que regram os conflitos (KALDOR, 1999) – consideração compartilhada também por Edward Said em *Reflexões sobre o exílio*. Assim, o primeiro capítulo de *O retorno* representaria exatamente o cenário característico do momento pós-conflito: atmosfera militarizada,

tropas de diferentes fações a exigir autoridade, vinganças, perseguições e uma enorme quantidade de seres humanos a emigrar:

A minha irmã acusa o pai de não se importar com o que nos possa acontecer e por vontade da mãe teríamos ido embora há muito tempo, ainda antes do Sr. Manuel. Não acredito que o pai não se importe connosco apesar de não perceber por que ainda não fomos embora quando pode acontecer-nos uma coisa má em qualquer momento. (OR: 11)

Tal situação, manifesta no romance repercussões também no âmbito familiar, com o silêncio – marca característica da incomunicabilidade do momento traumático – sempre mais regulador das relações humanas: “A única diferença é que estamos mais calados. Dantes falávamos do trabalho do pai, da escola, dos vizinhos [...]. A doença da mãe e esta guerra que nos faz ir para a metrópole são assuntos parecidos pelo silêncio que causam. (OR: 8-9)

Em *Jornada de África*, pelo contrário, a guerra é um elemento quotidiano que entra em cena já a partir do terceiro capítulo, sempre dentro do tempo da ucronia que rege o romance:

E Sebastião aspira o ar carregado de cheiro da guerra de África, um cheiro que está no jipe onde se senta ao lado do Condutor, levando, sem querer, a mão ao pescoço. Vem de S. Salvador e Sanza Pombo, de Zala e Nambuanguongo, está na farda amarrotada e também dentro dele e é talvez o mesmo cheiro de 4 de Agosto de 1974, quando se chegou à tenda d’el rei o capitão Aldana, e com eficazes brados lhe dizia que se perdia se não desse logo batalha. Que começou às dez da manhã, no princípio de todo o fervor de calma. (JA: 31-32)

Considerando a guerra como ponto de partida e elemento constante nos dois romances, seria de facto possível conjecturar uma relação consequencial entre a obra de Alegre e a de Cardoso. Se, como referi no primeiro capítulo, através da mistura e da fusão constante de tempos, imagens e figuras do passado e do presente, Alegre procura representar o fim do império e a perda de sentido do imaginário mítico, *O retorno* pode ser considerado como tudo aquilo que ficou quando a arquitetura mítica caiu. O Sebastião de Alegre, desaparecido algures em Angola, quer representar a perda do império colonial e, com ele e através dele, do tom profético do sebastianismo. Já não existe nenhum destino mítico. O que fica são apenas os restos protagonistas de *O retorno*: centenas de contentores abandonados nos cais de Lisboa, provenientes das ex colónias, e mais de meio milhão de pessoas desalojadas.

De facto, uma vez desconstruída a memória mítica propagandeada pelo fascismo, torna-se evidente a realidade do colonialismo português. Em “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, Boaventura de Sousa Santos afirma:

Nos estudos pós-coloniais, o colonizador surge sempre como um sujeito soberano, a encarnação metafórica do império. Ora, no colonialismo português tal não pode pressupor-se sem mais. Só durante um curto período [...] é que o colonizador incarna o império, e mesmo assim só em circunstâncias muito selectivas. Fora disso, o colonizador apenas se representa a si próprio. É um auto-império [...]. Mas precisamente porque esta identidade imperial não lhe é outorgada por ninguém para além dele, ele é de facto um sujeito tão desprovido de soberania quanto o colonizador. (SANTOS, 2006 :229)

Na base desta ideia, residiria o facto de ser Portugal não um país hegemónico nas relações globais mas dependente dos “países centrais”. Isto significa que as dinâmicas que sustentaram a construção da identidade, pertencem ao mesmo tempo à do colonizador e à do colonizado, criando então uma cultura de fronteira e um colonialismo fora da norma – constituída, nas teorias de Boaventura de Sousa Santos, pelo modelo britânico.

A identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla. É construída pela conjunção de dois outros: o outro que é colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado. Foi esta duplicidade de alta intensidade que permitiu ao português ser, muitas vezes, tratado mais como emigrante, do que como colono, nas «suas» próprias colónias. (*Idem*, 228)

É exatamente esta realidade de emigrantes e de dupla alteridade que fica, uma vez que a experiência colonial em África perdeu a própria aura mítica. E é desta forma que em *O retorno* são apresentados uma parte dos colonos – os que não tiveram relações com o poder: “O pai sabia o que dizia, tinha ido para África para fintar a pobreza, em África fintava-se tudo, a morte, a pobreza o frio e até a maldade [...]” (OR: 84).

Tal subversão de perspetivas devida ao falhar do imaginário mítico perante a realidade das coisas manifesta-se, nos romances, também na maneira de representar alguns temas recorrentes na literatura portuguesa. O principal é sem dúvida a viagem, elemento tópico desde as crónicas e dos relatos de viagem.

Em *Jornada de Africa*, Alegre encena o movimento entre Lisboa e Luanda, tentado traçar um *continuum* com a secular tradição marítima. A viagem do alferes Sebastião coincide justamente com a viagem de Dom Sebastião, e com esta se confundem. Igualmente, nas páginas que narram a partida para Luanda, encontramos referências intertextuais com o poema de Camões, na figura do velho de Restelo e na reproposição, em prosa, dos versos 97 e 98 do canto IV de *Os Lusíadas*:

Já o avião vai no ar, agora toma altura, pode ver-se o casario, o Tejo, a Torre de Belém mais um velho meneando três vezes a cabeça descontente. [...] É o ritmo da partida, quer se queira quer não. A que novos desastres, ai que grita, a que novos desastres determinas de levar este reino e estas gentes. Não há nada a fazer, esta é a métrica, de nau ou de avião é a mesma coisa. (JA: 24-25)

Isto tem que ver com a lógica interna do romance: a última viagem de Sebastião, de avião e já não de barco, contém ao seu interior todas as viagens dos portugueses. É este o ciclo que o romance quer fechar, escondido através da fusão da figura de Dom Sebastião/Sebastião e das derrotas de Alcácer Quibir/Nambuangongo. Os mortos de hoje são todos os que desapareceram durante as aventuras ultramarinas: navegadores, mercadores, soldados; e Luanda, Nambuangongo, Sanza Pombo, são os nomes, entre outros, da perda: “E há algo mais que está a morrer aqui, não sei explicar-te, por vezes sinto isso quase fisicamente, como se fosse o tempo a apodrecer, a História, um país”(JA: 187).

Em *Jornada de África* as referências ao passado e à tradição das viagens são constantes e contínuas. Neste aspeto, o romance de Alegre torna-se perfeito para sublinhar a subversão das perspetivas atuadas em *O retorno* - obra que representa aquilo que de facto ficou, depois da perda do império. Nas páginas onde o narrador representa a chegada de Sebastião a Luanda – momento no qual a ligação profunda entre a “última viagem” e todas aquelas que a precederam é explicitamente declarada – lê-se: “Há cinco séculos que estão a chegar aqui, traz dentro dele todas as viagens e todos os naufrágios, é um pedaço de *História Trágico Marítima* em carne viva, não vem a descer de um avião, está a saltar de um verso de Camões para esta terra violada e virgem”(JA: 29).

No romance de Dulce Maria Cardoso, a viagem é, na verdade, o momento central do texto, e é daí que vem o título da obra: *O retorno* é justamente a viagem de regresso dos portugueses na velha metrópole do império. Por conseguinte, está-se perante a viagem inversa, em relação à de Sebastião e “as viagens e todos os naufrágios” que a chegada do alferes em Luanda representa. O destino de Rui e da sua

família é Portugal, num movimento que *a priori* pressupõe o fim do império contado por Alegre em *Jornada de África*.

Efetivamente, em *O retorno* não há espaço para o imaginário mítico imperial. Também as viagens que conduziram os pais de Rui a Angola – as viagens da metrópole para as terras de Ultramar – são referidas através das lembranças do rapaz, sem nenhuma aura épica. Não há versos de Camões para contar a chegada nas colónias mas sim a realidade dos emigrantes, de precariedade e pobreza, denunciada nas análises de Boaventura de Sousa Santos. No romance lê-se:

Quando vim ter com o vosso pai trouxe a mala amarela cheia de enxoval todo feito por mim, a pressa que tinha em vir para cá trabalhava no campo durante o dia e bordava aos serões, a pressa que tinha em vir para cá nem me deixava ter sono, não queria acreditar que ia ter uma casa com torneiras, parecia impossível, por causa das pressas tive de desfazer esta dália três vezes, ainda se nota aqui o tecido maltratado, uma casa com torneiras queria dizer que nunca mais teria que acartar a água da fonte [...], uma casa com torneiras de onde saísse a água sempre que se queria só era possível muito longe daquela miséria, num sítio tão longe que nem o frio lá chegava [...]. (OR: 19)

Por outro lado, o movimento de Luanda para Lisboa, fulcral no romance, é o momento em que a realidade imaginada deixa definitivamente espaço à concreta. Em *O retorno*, a desconstrução dos falsos paradigmas erigidos pelo fascismo é um processo natural perante os olhos de Rui, menino nascido e criado na Angola colonial, onde a imagem da *madrepátria* era filtrada pelo imaginário coletivo, propositadamente construído pelo poder, também através duma historiografia sempre influenciada pela ideologia dominante:

A metrópole tem de ser como este hotel que até no elevador tem uma banquetta forrada a veludo. Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, è um império do Minho a Timor. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos.[...]

Não, a metrópole não pode ser como hoje a vimos. A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quanto o império apanhava a Europa, um império tão grande como daqui até à Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias nem velhos dudentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse. (OR: 83/84)

Assim, se para Sebastião por um pé em África era como “saltar de um verso de Camões”, para Rui a chegada em Portugal tem um tom completamente anti-epico. Não há poemas para descrever o momento, apenas o velho mapa da escola, que mostrava o império português, a aparecer como puído e desgastado:

Descemos as escadas do avião e a minha irmã disse, estamos na metrópole. [...] Foi esquisido pisar na metrópole, era como se estivéssemos a entrar no mapa que estava pendurado na sala de aula. Havia sítios onde o mapa estava rasgado e via-se um tecido escuro ou sujo por trás [...]. (OR: 76/77)

Se a viagem, em *O retorno*, tem uma conotação e um sentido antagónico, em relação a *Jornada de África* – e em relação à tradição literária portuguesa com a qual a obra de Alegre pretende traçar um *continuum* – também a representação de África, lugar de partida ou de chegada, manifesta profundas discrepâncias.

Em “Uma intensa disseminação: a África como locus na literatura portuguesa”, Inocência Mata analisa as configurações através das quais a África foi representada na literatura portuguesa. Se na literatura colonial a África aparece como lugar hostil, tendo como finalidade ideológica de desenhar “a apologia do império e da colonização” (MATA, 2011:133), depois da Guerra Colonial e das independências, a literatura fez da África o *locus* do *uncanny*, da perturbação individual, tentando procurar uma catarse coletiva.

Escreve Inocência Mata:

Depois das independências, a África evocada era-o primeiramente enquanto localização da inquietação colonial e imperial, mais precisamente por ser lugar de um *tempus horribilis* histórico – a Guerra Colonial – e já não propriamente *locus horrendus*, como fora na construção da ultramarinidade e da colonialidade, em que o confronto era com o espaço humano e natural (MATA, 2011: 133)

Na medida em que floresceram as obras literárias centradas sobre a Guerra Colonial, também a África foi adquirindo significações peculiares, estranhas às dinâmicas da literatura colonial. Sempre no já mencionado ensaio, Inocência Mata oferece uma panorâmica dos sentidos que este lugar do Ultramar conserva nas obras mais recentes:

Outras são, já se viu, agora, as significações deste *locus* de além-mar: vão desde o *exemplum* da inadequação e do descabro da empresa colonizadora (como em *As Naus*) ao lugar de conhecimento do “eu”

(*Niassa*), do mundo globalizado (*Lenin Oil*) e de compreensão de um passado recente, grupal e segmental (*Cisne de Africa*), e ao *locus* iniciático e catártico de reconstrução identitária, tanto ao nível individual (*Caderno de Memórias Coloniais*) quanto ao nível coletivo (*Lourenço Marques*). (*Idem*, 138)

Que seja *exemplum*, ou lugar de reconstituição identitária, ou de reconhecimento do “eu”, a experiência da realidade africana empurra o sujeito para uma reconsideração das próprias hierarquias interpretativas. No plano individual, isto interfere na relação do sujeito com o próprio “eu” enquanto, no plano coletivo, traz uma reconfiguração das coordenadas identitárias. Neste sentido, está-se perante o processo pós-colonial, proposto por Boaventura de Sousa Santo na sua “epistemologia do Sul” – considerando o Sul como “metáfora do sofrimento humano sistémico causado pelo capitalismo global” (SANTOS, 2006: 225). Isto significaria aprender a partir da experiência e da consciência do sofrimento – neste caso a África do *tempus horribilis* histórico da Guerra Colonial – para pensar si próprio, em termos individuais e coletivos.

Este processo é amplamente presente na lógica interna de *Jornada de África*. No romance, não é a representação da África como *locus* a ser perturbante, mas o tempo vivido, o da Guerra Colonial, a ser freudianamente *uncanny*:

Sim, pode passar por uma cidade e dela guardar apenas uma névoa, uma luz um cheiro, uma música. De certo modo é a imagem que tem de Luanda esta noite: a de uma cidade sem rosto onde o seu nome lhe parece estrangeiro. Uma grande solidão numa avenida marginal onde não há fanfarras, nem mulheres nem bandeiras, apenas palmeiras levemente onduladas pela brisa. Um plaino abandonado. E algures o Leandro está morto e arreface, menino da sua mãe, tão pequeno na solidão da noite de Luanda. (JA: 35)

As imagens que Sebastião tem perante os olhos são, de facto, familiares²⁷ e contemporaneamente desconhecidas, tendo consigo toda a violência e a morte real da guerra. Esta situação perturbante é a situação que causa em Sebastião a perda, que no plano individual comporta o estranhamento do protagonista – “Sebastião tem a impressão de não reconhecer o próprio nome. Murmura-o muito baixo: parece o nome de um outro” (JA: 33) – enquanto, no plano coletivo, indícia a necessidade de questionar e repensar a identidade.

²⁷Em *Jornada de África*, lê-se: “Por aqui desfilam as tropas quando desembarcaram. Ao principio era uma loucura. Sebsatião recorda-se de ter visto na televisão, as mulheres saltavam ao pescoço dos pára-quedistas, as crianças acenavam com bandeiras. As tropas marchavam ao som e «Angola é nossa», havia lágrimas e cena de histerismo” (JA: 34).

Em *O retorno*, como para as viagens, a África tem conotações diferentes em relação ao texto de Alegre e às obras analisadas por Inocência Mata em “Uma intensa disseminação: a África como locus na literatura portuguesa”.

De facto, as perspectivas sofreram um subversão radical: é o Portugal a ter, perante os olhos de Rui, o papel de perturbador, enquanto a África é o lugar da infância e da prosperidade.

Lisboa, por conseguinte, está apresentada como contemporaneamente *locus horrendus* – constituído por uma realidade completamente dissemelhante à propagandeada mas que conserva a pobreza e as faltas das lembranças dos pais – e *tempus horribilis*: o tempo da precariedade, da falta de raízes, da marginalização e da discriminação sempre presente, nas instituições como na vida social:

A puta de matemática pôs os retornados na fila mais afastada das janelas, nos lugares com menos luz [...]. Um dos retornados que responde, a puta nunca diz os nossos nomes, um dos retornados que responde, era o que faltava, nunca abro a boca, o retornado da carteira do fundo que responde, insisti a gaja, estava mesmo a querer farra. Custa assim tanto decorar o meu nome, se me chamasse Kijibanganga ainda tinha desculpas mas Rui, porra, é um nome fácil e mesmo que me chamasse Kijibanganga a puta tinha obrigação de decorar. [...] (OR: 141)

E ainda: “Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saia curta e fumam nos cafés.” (OR: 143)

A África, pelo contrário, representa as raízes, a infância e a família. Para Rui, Angola é casa, ou seja, tudo aquilo que o quarto de um hotel de cinco estrelas em Estoril nunca poderá oferecer. É o espaço físico do “eu”, da identidade pessoal, o lugar do pertencer: “O pai nunca fala da metrópole, a mãe tem duas terras mas o pai não. Um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer, a não ser que tenha um coração ingrato”. (OR: 11)

Por conseguinte, a imagem da Angola no romance – é bem lembrar, que se trata aqui da Angola “branca”, sem referência nenhuma à realidade dos africanos - é a da prosperidade, sempre mencionada durante as páginas do romance, uma terra “tão farta onde nunca poderá haver fome” (OR: 96).

Assim, Luanda aparece nas recordações de Rui como um lugar de sossego, cuja força tranquilizadora aparece também nos sonhos:

A noite passada sonhei que estava no Mussulo e que de repente o céu tinha ficado carregado de pássaros, gaivotas, andorinhas do mar, corvos marinhos, o céu estava tão cheio de pássaros que não havia ar. E no entanto apesar daquela aflição, eu estava contente porque pensava pelo menos estou no Mussulo. Fiquei a repetir, pelo menos estou no Mussulo [...]. (OR: 136)

Portugal e Angola, tanto em *Jornada de África* quanto em *O retorno*, apresentam, de facto, traços completamente diferentes e as vezes antagónicos, analogamente às representações das viagens nas duas obras.

Tal pluralidade de perspetivas, consequência de vivências individuais peculiares, estimula a reflexão sobre as possibilidades de a experiência da dor e da violência – representadas por escritas de forte teor e consciência testemunhal – participarem da elaboração da identidade coletiva. As ruínas do império são, em *Jornada de África* e em *O retorno*, os restos das experiências que os autores empíricos viveram, e que representaram através das formas do romance histórico pós-moderno.

Nesta maneira, a encenação da viagem, da violência física e mental, e dos lugares onde as contradições interiores ao discurso oficial – que como referi nutriram-se das alegorias da literatura – explodiram, são com efeito rastros para a construção de uma poética da nação que ultrapassem os paradigmas ligados ao imaginário mítico. Já não um contradiscurso, mas simplesmente um discurso alternativo que se baseia nas perspetivas das vítimas dos processos políticos e sociais que envolveram Portugal durante os últimos cinquenta anos. Assim, a literatura produzida a partir da viragem pós 25 de Abril apropria-se da faculdade de construir um outro discurso, que parta daquelas realidades incómodas e que nunca apareceram na historiografia sempre ideologicamente orientada pelas dinâmicas do poder.

Num momento peculiar como a atualidade, constituído pela explosão na Europa de movimentos e partidos que fazem da luta contra as diversidades o próprio e único plano político, uma análise destas obras de testemunho manifesta a necessidade de construir um discurso que mova das perspetivas das vítimas. Necessidade que se faz urgência em Portugal, onde “o processo de integração na UE, apesar da sua curtíssima duração quando comparado com o período colonial, parece destinado a ter um impacto tão dramático na sociedade portuguesa quanto o que o colonialismo teve”. (SANTOS, 2003 : 212). O impacto dramático que, de facto, a crise económica e a morte do sonho europeu trouxeram em Portugal.

Portanto, neste contexto, o papel da literatura como lugar de construção de uma memória autónoma, que vá além das lógicas do poder, aparece como fundamental. E è

bom lembrar que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, : 224-225).

3 – LITERATURA E TESTEMUNHO: TRAUMA E DESILUSÃO EM OS CUS DE JUDAS E TRISTANO MUORE

3.1 Guerra, trauma e representação

Entre inovações no plano formal e do conteúdo, e desconstrução do imaginário mítico, a análise das obras que se alternaram nos capítulos anteriores focalizou-se no plano coletivo da representação literária da violência e da perda.

Todavia, uma grande parte dos estudos sobre a relação entre literatura e experiência traumática, alguns dos quais já mencionados, desenvolveram uma importante reflexão também acerca do plano individual, seja no que diz respeito às figuras que compõem as obras de testemunho, seja quanto à condição do autor empírico como *superstes* – e portanto sobre as possibilidades de testemunhar, intrínsecas ao discurso literário.

Aquilo que tais estudos pretendem definir seria a relação entre as formas do literário e o conceito de trauma, tentando assim delinear as possibilidades e os limites do discurso testemunhal em literatura.

Efetivamente, apesar de ser o trauma um conceito nascido no âmbito médico – a palavra trauma deriva do grego *tryma*, e indica uma ferida ou uma lesão provocada por causas exteriores ao sujeito – hoje a pesquisa manifesta-se como plenamente interdisciplinar, envolvendo numerosas áreas do conhecimento, desde a psicologia, a psiquiatria e a sociologia, até a politologia, a história e a literatura. Isto porque, a partir da chamada “era das catástrofes” (HOBSBAWM, 1995), dada a enorme dimensão dos eventos traumáticos – veja-se as duas grandes guerras da primeira metade do século XX, ou o holocausto –, para pensar o trauma tornou necessária uma reflexão não apenas em termos médicos, mas também que envolva as ciências humanas e sociais.

Por conseguinte, nas últimas décadas, uma importante contribuição para a reflexão sobre o trauma desenvolveu-se também na área da teoria da literatura e dos estudos literários.

Em *Trauma and Literary Studies: Some “Enabling Questions”*, Elissa Marder salienta a interdisciplinaridade da análise acerca do trauma, sublinhando a relevância dos estudos literários:

Cutting-edge trauma research is currently being pursued in numerous fields across the university (including psychology, psychiatry, sociology, public health, history, and literature), yet none of these disciplines alone can explain or contain the phenomenon of trauma. The very notion of trauma defies simple definition and escapes the confines of known categories. [...]

Trauma, therefore, presents a unique set of challenges to understanding. Further, because traumatic events often happen *due to* social forces as well as *in* the social world, trauma has an inherently political, historical, and ethical dimension.

It might come as something of a surprise to learn that some of the most influential and far-reaching new insights about trauma have come from a field that might appear to be far removed from it: literature and literary theory. (MARDER, 2006: 1)

Neste âmbito, é importante mencionar o trabalho desenvolvido por Cathy Caruth e Shoshana Felman, ambas ligadas ao Department of Comparative Literature da Emory University.

Ao introduzir a coletânea publicada em 1996, *Trauma: Explorations in Memory*, Caruth define a patologia traumática (*post-traumatic stress disorder* ou PTSD) como algo que age nas estruturas da experiência e da recepção do indivíduo, sendo o momento traumático algo que não é possível limitar no tempo, mas que aparece obsessivamente durante o resto da vida, fragmentando a experiência e filtrando a recepção do real pelo sujeito: “to be traumatized is precisely to be possessed by an image or event” (CARUTH, 1996: 5).

Sempre na introdução ao já mencionado texto, Caruth salienta a relevância dos estudos sobre o trauma também numa perspectiva coletiva:

In a catastrophic age, that is, trauma itself may provide the very link between cultures: not as a simple understanding of the pasts of others but rather, within the traumas of contemporary history, as our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves. (CARUTH, 1996: 11)

Por isso, testemunhar o trauma seria fundamental não apenas para o indivíduo traumatizado, mas também para oferecer ferramentas à análise histórica e sociológica. Neste sentido, a literatura e as formas de interpretação literária oferecem um espaço importante – dada a complexa relação que se interpõe entre as experiências narradas e a recepção destas pelo leitor – para a compreensão das dinâmicas que o trauma desencadeia no sujeito.

Sobre esta ideia baseia-se o estudo de Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, que retoma e prossegue as análises desenvolvidas por Felman e Dori Laub num texto seminal nesta área, ou seja *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*.

No texto de Felman e Laub, a reflexão envolve obras literárias de testemunho, produzidas a partir da experiência da Segunda Guerra Mundial, cujas consequências, em termos políticos, históricos e sociais são ainda atuais e ajudam a perceber a relevância e o alcance desta temática.

Em *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* lê-se:

The major texts, films and documents submitted to the scrutiny of this book [...] (Camus' novels, de Man's essays, the poetic project of Celan, videotaped Holocaust testimonies, and the film *Shoah* by Claude Lanzmann) were all written and produced subsequent to the historic trauma of the Second World War, a trauma we consider as the watershed of our times and which the book will come to view not as an event encapsulated in the past, but as a history which is essentially *not over*, a history whose repercussions are not simply omnipresent (whether consciously or not) in all our cultural activities, but whose traumatic consequences are still *evolving* [...] in today's political, historical, cultural and artistic scene. (FIELMAN, LAUB, 1992: XIV)

O que é importante aqui mencionar é que Felman e Laub sublinham como para o autor que passou pela experiência da dor, deixar um testemunho dos acontecimentos aparece tanto urgente quanto difícil. E através da literatura, procura-se as formas adequadas para aproximar o leitor ao acontecimento narrado, mesmo sendo a “overformalization of the literary form” (LAUB, 2006: 1) uma das maiores dificuldades da literatura como *medium*.²⁸

²⁸ Além do texto citado, para aprofundar este discurso, veja-se: Laub, Podell, 1995.

Numa entrevista deixada no 2003 por Dori Laub e publicada na revista da Emory University, *Reading on: a journal of theory and criticism*, solicitada pelo entrevistador, Laub volta a discutir a relação entre testemunho e formas do literário.

Tendo como *exemplum* a obra de Paul Celan, na entrevista lê-se:

I think Paul C elan faced this, too, when *Todesfugue*, which was written I think in 1944–45, became very popular in Germany, because it’s such a beautiful poem. He began to realize that although readers were absolutely fascinated by its beauty, by its tonality, by its music, they didn’t understand what the poem was about. The aesthetic eclipsed what it was about, so he eventually forbade its publication in anthologies, then changed the quality and language of his poetry and started writing in broken words. His poetry became broken words to reconvey the destruction of language as part of his deconstruction of structure. The aesthetic cannot be aesthetic; it has to convey the trauma, the destruction, and the void.

I do think, to my great surprise, that if one creates the right conditions to set the process in motion, one finds form in the narratives of people who give testimony. There were those who literally provided almost a form of essay, or short story, or novella. If we kept asking what came next, what happened, then they offered a beginning and a middle, a continuation and a reflection. You didn’t even have to ask much. These people created, and I think that was part of their post-trauma survival, and I suspect also a contemporaneous in-trauma survival. You can call it an aesthetic, but I wouldn’t go so far as to call it art. Colloquially, you can call it the “art of survival. (LAUB, 2006:1)

Sublinhando a necessidade, em Celan, de transmitir também através do plano est tico a dor e o vazio que a experiência do trauma deixa no sujeito, Laub discute um elemento central nos seus estudos, ou seja, a necessidade do indivíduo de deixar aos outros um testemunho dos acontecimentos sofridos e de encontrar uma maneira e uma forma adequada para os comunicar, na própria especificidade.

Em “Truth and testimony: the process and the struggle”, ensaio publicado na já mencionada coletânea dirigida por Cathy Caruth, a reflexão de Dori Laub abrange três modelos de testemunho: o do mesmo processo de testemunho, o das experiências dos outros e o testemunho da própria experiência vivida.

No que diz respeito a esse último ponto, Laub refere as palavras proferidas por uma mulher que viveu e sofreu o Holocausto, e cujo testemunho encontra-se salvaguardado no Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies da Yale University. A mulher afirma: “we wanted to survive so as to live one day after Hitler, in order to be able to tell our story” (LAUB, 1996: 63).

Para Laub a ligação entre sobrevivência e testemunho é dúplice: por um lado é necessário sobreviver para contar o acontecimento, enquanto, por outro lado, o mesmo testemunho é necessário para sobreviver. Isto porque, como referi, o trauma consiste no ser obsessivamente possuído pelo acontecimento traumático, e contar a experiência seria uma forma de tentar sepultar os fantasmas que assediam a memória do indivíduo.

Todavia, a dificuldade principal reside em encontrar as palavras adequadas, dado o alcance do acontecimento, a própria especificidade e a impossibilidade de compará-lo com qualquer outro evento. Nenhuma palavra ou expressão parece oportuna, ou pelo menos satisfatória²⁹:

in listening to testimonies, and in working with survivors and their children, I came to believe the opposite to be equally true. The survivors did not only need to survive so that they could tell their stories; they also needed to tell their stories in order to survive. There is, in each survivor, an imperative need to *tell* and thus to come to *know* one's story, unimpeded by ghosts from the past against which one has to protect oneself. One has to know one's buried truth in order to be able to live one's life.

This imperative to tell and to be heard can become itself an all-consuming life task. Yet no amount of telling seems ever to do justice to this inner compulsion. There are never enough words or the right words, there is never enough time or the right time, and never enough listening or the right listening to articulate the story that cannot be fully captured in *thought*, *memory*, and *speech*. (*Idem*, 63)

Tal necessidade de sobreviver para testemunhar, aparece também num entre os mais famosos testemunhos do campo de concentração: *Se questo è un uomo*, de Primo Levi. Neste texto, o autor descreve com muito cuidado, e nos pormenores a condição de estranhamento total³⁰ vivida em Auschwitz, assim como a necessidade de lhe sobreviver.

²⁹ Veja-se aqui também a não comunicabilidade da experiência da Grande Guerra, discutida por Walter Benjamin em Benjamin, 1987, 197/221.

³⁰ Em *Se questo è un uomo* a condição de estranhamento completo e total em relação à vida e às condições próprias do ser humano manifesta-se com maior força na figura dos “Muselmann”. Com este termo, que significa muçulmano, indicava-se nos campos os mais fracos, indivíduos já não vivos nem mortos. Escreve Primo Levi: “tutti i mussulmani che vanno in gas hanno la stessa storia, o, per meglio dire, non hanno storia; [...] La loro vita è breve ma il loro numero è sterminato; sono loro, i Muselmänner, i sommersi, il nerbo del campo: loro, la massa anonima, continuamente rinnovata ma sempre identica, del non-uomini che marcianoe faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente. Si esita a chiamarli vivi; si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla” (LEVI, 1989: 93).

O muçulmano tornou-se símbolo da aporia intrínseca no discurso do testemunho. Eles são, de facto, os mortos, e indicam a perda, e falta de memória: “benchè inglobati e trascinati senza requie dalla folla innumerevole dei loro consimili, essi soffrono e si trascinano in una opaca intima solitudine, e in solitudine muoiono o scompaiono, senza lasciar traccia nella memória di nessuno”. (*Idem*, 91)

Para uma análise desta figura e da aporia que manifesta na discussão sobre o testemunho, veja-se: Agamben, 1998.

Em *Se questo è un uomo*, lembrando Primo Levi as palavras de Steinlauf, sargento do exército austro-húngaro, prisioneiro em Auschwitz, lê-se:

appunto perché il Lager è una gran macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare; che anche in questo luogo si può sopravvivere, e perciò si deve sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza; e che per vivere è importante salvare almeno lo scheletro, l'impalcatura, la forma della civiltà. Che siamo schiavi, privi di ogni diritto, esposti a ogni offesa, votati a morte quasi certa, ma che una facoltà ci è rimasta, e dobbiamo difenderla con ogni vigore perché è l'ultima: la facoltà di negare il nostro consenso. (LEVI, 1989: 35)

O estudioso brasileiro Márcio Seligmann-Silva, no seu *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, salienta o papel da arte em geral, e não apenas da literatura, na representação e na encenação da dor. Partindo da discussão em torno do sublime, do abjeto e da catarse, como foram desenvolvidos os conceitos ao longo da história da arte, Seligmann-Silva vê na arte o lugar da “protocisão”, ou seja da “construção do «eu» através da passagem pela dor” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 49).

Para o estudioso brasileiro, a chamada “arte da dor” permitiria o confronto do sujeito com aquilo que da experiência traumática fica como negação ou recalque. Ou seja, as imagens ou os acontecimentos que sempre voltam à memória do sujeito traumatizado e que lhe inibe qualquer possibilidade de emancipação em relação com o momento traumático. Márcio Seligmann-Silva afirma:

A reconstrução de nossa “gramática originária” através da arte leva a arte/o artista a reencenar a protocisão (*Urspaltung*) do homem, em uma escala desconhecida na arte moderna. [...] A “arte da dor” justamente desfaz a negação/recalque da experiência dolorosa, bem como, em termos da “história da civilização”, quebra os tabus que haviam sido construídos em torno do corpo e das suas excreções. (*Idem*, 50)

Se deixar um testemunho dos acontecimentos traumáticos aparece como necessário para lhe sobreviver, a literatura produzida a partir desses testemunhos ou sobre guerras e conflitos manifesta também uma outra característica recorrente: as personagens representadas, qualquer que seja a própria situação antes dos acontecimentos bélicos em que foram envolvidos, encontram-se na condição típica de quem passou pela dor, ou seja a *oestranenie* conceituada, acerca da linguagem literária, pelos formalistas russo – traduzida, em português, pelos termos estranhamento ou desfamiliarização.

O campo semântico das palavras acima mencionadas indicia a falta de qualquer sentido de pertença do sujeito perante algo que é (ou era) natural e familiar. Um bom exemplo de tal processo é oferecido por Walter Benjamin nas primeiras páginas do seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. De facto, neste texto, Benjamin evidencia como, para os homens que provinham de sociedades rurais, a experiência das trincheiras da Grande Guerra era algo de absolutamente alheio, onde nem a paisagem ficou inalterada:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxados por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permaneceu inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987: 198)

Também Fredric Jameson, no ensaio chamado “War and Representation”, reconhece o estranhamento como sendo um elemento que se encontra em cada obra centrada sobre a guerra. Para Jameson, “war offers the paradigm of the nominalist dilemma: the abstraction from totality or the here and now of sensory immediacy and confusion” (JAMESON, 2009: 1532).

Em síntese, não obstante as mudanças que a guerra sofreu durante os séculos, a representação desta pela literatura continua a construir-se ou através da adesão ao real pelo narrado, ou através da alegoria. Em ambas as situações, seria possível reencontrar alguns estereótipos para cada passagem do estranhamento: “it suggest that there exists some stereotype of war for such passages of defamiliarize and that there must then also be representations of war that are content to confirm the stereotype” (*Idem*: 1533).

Na própria análise, que não quer ser exaustiva mas apenas salientar os elementos mais recorrentes, Jameson deteta oito tipologias³¹, duas das quais úteis para refletir acerca dos romances aqui analisados: “the existential experience of war” e “the collective experience os war” (*Ibidem*). Este último ponto, como referi, foi de facto a perspetiva sobre a qual se desenvolveram as reflexões dos capítulos anteriores. Escreve Jameson:

For the collective war story turns on the interaction of various character type apparently gathered at random. The experience is the national one, of universal conscription as the first occasion in which men from different social classes are thrown together, at least until the public high school dramas of more recent memory. (*Idem*, 1534)

³¹ Veja-se: Jameson, 2009, 1533.

Em *Jornada de África*, tal diversidade pertence sobretudo ao nível das ideias, e a polifonia expressa as diferentes posições de indivíduos que se encontraram no mesmo lado do conflito, mesmo tendo perspetivas múltiplas em relação à guerra, à pátria e ao futuro do país.

Em *O retorno* está-se aparentemente fora do campo de estudo designado por Jameson – o objeto das suas análises seriam, de facto, obras centradas sobre a guerra, e não sobre as consequências desta no tecido social. Porém, as dinâmicas são muito próximas às evidenciadas por Jameson nas experiências coletivas da guerra: uma heterogénea massa de retornados que enfrenta ao mesmo tempo uma igual condição de precariedade, num território – para a maioria deles – alheio, tentando recompor traços de identidade fragmentados pela experiência da perda, da não pertença e pelas contingências históricas e políticas.

No que diz respeito do plano individual da experiência da guerra, Jameson evidencia como o conflito bélico se torna um laboratório no qual o sujeito cumpre a própria formação pessoal:

War then becomes the laboratory in which, like the bullring for Ernest Hemingway, such experiences are most unfailingly aroused and observed. Yet, it tends toward the bildungsroman to the degree to which it is generally a question of a young and inexperienced soldier, whom the experience does not leave untouched. (JAMESON, 2009: 1534)

Esta consideração de Jameson, evidenciando como a experiência da guerra comporta a exposição e a transformação humana do sujeito perante os mais variados estímulos exteriores, parece sem dúvida adequada para introduzir as duas obras que neste capítulo se pretende analisar, numa perspetiva comparativa: *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, e *Tristano Muore*, de Antonio Tabucchi, publicado na Itália no 2008. Na verdade, tanto na obra de Lobo Antunes quanto na de Tabucchi a formação dos protagonistas coincide com o estranhamento consciente perante a sociedade e os respetivos contextos políticos.

3.2 Do trauma individual ao estranhamento: *Os cus de Judas* e *Tristano Muore*

Os romances de Lobo Antunes e Tabucchi, centrados sobre as vicissitudes pessoais de figuras que passaram por experiências violentas – da guerra, mas também da

derrota e da desilusão – e sobre os testemunhos destes, são textos exemplares para observar como as dinâmicas do trauma e do estranhamento se manifestam e são representadas pela literatura.

Entre memórias e biografia, as lembranças que, como um puzzle, compõem ambas as obras, desdobram-se a partir do envolvimento de soldados jovens e inexperientes em conflitos bélicos. Se, como referi, a Guerra Colonial constitui o plano de fundo em *Os cus de Judas* – é aí que se cumpre a “formação” do protagonista/narrador–, no romance de Tabucchi o acontecimento histórico inicial é a ocupação da Grécia por parte das tropas nazi-fascistas durante a Segunda Guerra Mundial. É na Grécia, em Plaka, na ilha de Creta, que um jovem Tristano – protagonista do romance – toma consciência do próprio papel de ocupante e decide rebelar-se. *Tristano Muore* é, de facto, a narração da vida de Tristano, *partigiano* italiano, que decidiu abandonar o exército para subir nas montanhas e combater a ocupação nazi-fascista, na Grécia e sobretudo na Itália.

Como em Lobo Antunes, é a guerra que desperta, no indivíduo, a consciência e portanto a recusa da própria posição de invasor. Em *Tristano Muore* isto corresponde à escolha de Tristano de tornar-se *partigiano* e é, de facto, o ponto de partida das recordações que compõem a obra. A narração deste momento fulcral no romance assume portanto contornos épicos, e merece de ser aqui proposta integralmente:

E allora Tristano fece un gesto stanco verso il Partenone, come a significare che anche gli dèi erano calpestati dagli stivali dell'invasore... e a quel punto dal fondo della piazza sbucò un ragazzino magro, poco più di un bambino infagottato in un cappottone militare che strusciava per terra, con uno spago portava appesa al collo la sua gamella di alluminio, vide i tedeschi che sorvegliavano la gente in fila e cominciò a fischiare l'aria di una canzone, era la canzone di quelli che si erano dati alla macchia, con un ritornello lento e grave che il ragazzo fischiando rendeva quasi allegro, come una marcetta... un tedesco gli andò in contro e puntò il mitra, ma il ragazzino non si fermò, avanzava spavaldo, come se facesse un gioco, con un'aria canzonatoria sul viso... tutti guardavano, sapevano cosa stava per succedere, ma nessuno si mosse, nessuno fece un gesto, come se tutti fossero presi in un incantesimo, il rumore metallico del caricatore sembrò quello di un sasso sul selciato, il soldato sparò e il ragazzino si afflosciò per terra con la bicicletta addosso... e allora una vecchia uscì dalla fila, fece un passo e la sua voce forò il silenzio ghiacciato di Plaka e gridò un'ingiuria, Tristano la riconobbe, era una maledizione antica che prevedeva una maledizione eterna, i tedeschi lungo il

portico la sentirono e non la riconobbero dalle parole, la riconobbero dal timbro, il soldato prese la mira e sparò ancora, il corpo della donna si accasciò sul selciato, una figura vestita di nero che sbatteva le nell'agonia, e Tristano come per un dono divino, anzi, come per un dono d'ordinanza, perchè aveva il moschetto d'ordinanza, puntò il tedesco al petto e lo fece secco...e come per incanto Plaka si animò, e dal nulla sbucarono uomini, perchè un inatteso servo di scena come Tristano aveva deciso che era il momento che entrassero in azione le furie vendicatrici della tragedia greca, lui non si aspettava che una rivolta potesse scoppiare per un gesto fatto d'istinto, senza pensare alle conseguenze, ma fu come se gli ingranaggi si fossero messi in moto da soli, con la morte la vita aveva ripreso, e tutto andava ormai a una velocità incontrollabile, perchè la vita è così, e la storia gli va dietro, ci hai mai pensato, scrittore? (TM: 13/14)³²

Além destas analogias, os romances manifestam diferenças relevantes entre eles, sobretudo em relação com o conceito de testemunho. Se *Os cus de Judas*, como afirmei no primeiro capítulo, manifesta características típicas do discurso testemunhal em literatura, sendo o autor empírico, ao mesmo tempo, o protagonista dos acontecimentos sofridos e narrados, em *Tristano Muore* a experiência pessoal do autor parece não estar em causa: Antonio Tabucchi, nascido no setembro 1943 – no mês e no ano em que a Itália assinou o armistício, momento central na história da resistência ao nazi-fascismo – por razões óbvias, não participou na luta de libertação. Todavia, uma atenta análise da obra evidencia a presença maciça de elementos – tanto na estrutura do texto quanto no paratexto³³ e nas componentes intertextuais - que pertencem à discussão em volta do testemunho em literatura e que por isso justifica uma leitura de *Tristano Muore* como, justamente, testemunho. Entre outras, refiro a referência constante no romance, manifesta em várias formas, à composição Rosamunde de Shubert, obra que se encontra mencionada no texto arquétipo da *literatura-testemunho*, *Se questo è un uomo*, porque transmitida nos campos de concentração pelos altifalantes.

Como para *O retorno* no capítulo anterior, também o romance de Tabucchi merece algumas palavras introdutórias, que evidenciam a conexão com as formas do testemunho em literatura.

Tristano Muore, analogamente com *Os cus de Judas*, é um romance monólogo que conta com a presença de um interlocutor que nunca toma a palavra durante as páginas – similar à mulher em Lobo Antunes. Como em *Os cus de Judas*, a narração

³² Para a tradução em português se veja: Tabucchi, 2006: 14/15.

³³ Com a palavra paratexto – composto que vem do grego *para* (perto, semelhante) e do latino *textus* (de *texere*: tecer) – refiro-me ao conceito discutido por Gérard Genette em: Genette, 1977.

pode ser dividida em pelo menos dois níveis: um primeiro caracterizado pelo diálogo/monólogo entre um Tristano moribundo e o escritor, chamado para redigir as suas memórias, e um segundo nível constituído pelas lembranças do passado – esta figura foi escolhida por ter escrito um ótimo romance sobre a Resistência, e permite a Tristano toda uma série de referências históricas e literárias possuídas e compartilhadas pelos dois.

O primeiro nível narrativo passa-se inteiramente no quarto onde Tristano está doente, numa casa no meio das colinas da Toscana, e conta com a presença de Tristano e do escritor. É aqui que o leitor conhece as condições exteriores do protagonista, a doença e a vontade de deixar um testemunho da própria vida. É sempre nesta parte que Tabucchi desenvolve uma cuidada reflexão metanarrativa sobre a escrita e o testemunho, facilitada por ter como interlocutor um escritor.

Nas primeiras páginas, lê-se:

Ti devo confessare una cosa...dopo che ti avevo chiamato mi sono pentito di averti chiamato. Non so bene perché, forse perché non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari. O forse perché la vita uno deve portarsela nella tomba. Intendo la vita vera, quella che si vive dentro. Da lasciare agli altri basta la vita che si vive di fuori, è già così evidente, impositiva. E invece ho voglia di scrivere, cioè... scrivere per interposta persona, chi scrive sei tu, però sono io. Strano, no? (TM: 11)³⁴

No que diz acerca do testemunho, *Tristano Muore* volta a propor, prosaicamente, a aporia intrínseca no conceito de testemunho expressa pelo já citado³⁵ verso de Célan – que se encontra também como epígrafe ao romance de Tabucchi: “questa storia la racconto io ma la scrivi tu, e chi mi garantisce che nel tuo libro ci metterai una cosa che ti potrebbe sembrare insignificante e che per te non c’entra niente con tutto il resto?”(TM: 83)³⁶

Neste nível, a situação aparece como muito semelhante à da sala do psicólogo: Tristano, deitado na cama, através dum “joyciano stream of consciousness, pescherà con la mano frammenti di ricordi nel tentativo di montarli, ritrovarne il senso, facendone il tessuto possibile per una nuova storia” (DOLFI, 2010: 75).

A figura do escritor, aparece portanto como a do psicólogo que escreve e toma apontamentos consoante as divagações – às vezes alucinadas e pouco lúcidas – do paciente. Tal situação, como sublinhei no primeiro capítulo acerca de *Os cus de Judas*,

³⁴ Tabucchi, 2006: 11/12.

³⁵ Veja-se página 15.

³⁶ Tabucchi, 2006: 87.

manifesta os traços característicos da *literatura de testimonio* latino-americana, na qual sociólogos, antropólogos ou jornalistas redigem textos a partir das experiências peculiares de indivíduos cuja condição marginal ou subalterna tem relevância em termos históricos e/ou culturais. Em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, Márcio Seligmann-Silva salienta como, muitas vezes, tais obras têm como subtítulo a expressão “Uma vida”, para evidenciar e delinear o âmbito do testemunho (SELIGMAN-SILVA, 2005). Isto é, efetivamente, o caso do romance de Tabucchi, cujo título completo, ossimorico, seria *Tristano Muore – Una vita*.³⁷

O segundo nível narrativo, é constituído pelas lembranças de Tristano. Memórias que não envolvem um momento particular, histórico ou pessoal, mas tudo aquilo que numa vida seja possível lembrar, dado que “a conti fatti, della vita è più quello che non si ricorda di quello che si ricorda...” (TM: 10)³⁸. Recordações, as expressas durante o romance, nas quais Grécia, Itália e Espanha se alternam, como sendo lugares da opressão e da falta de liberdade que caracterizaram as respetivas ditaduras – condição representada no romance através da metafórica imagem de um cão sufocado pela areia, provinda da pintura de Goya, *Cão enterrado na areia*.

É nesta parte que a obra desenvolve aquilo que se pode chamar de testemunho. Porém, se o autor empírico nunca passou pela experiência da guerra, seria legítimo perguntar-se qual é que poderia considerar-se o testemunho que o romance quer deixar, sendo este conceito, como referi, ligado à receção e à vivência direta dos acontecimentos históricos e/ou traumáticos.

Em *Tristano Muore*, de facto, os acontecimentos que dominam as memórias de Tristano, mesmo mantendo como ponto fulcral a guerra de libertação contra o nazi-fascismo – o momento central nas lembranças do narrador, como ele mesmo afirma no

³⁷ Como referi, em *Tristano Muore*, existem referências ligadas ao testemunho em literatura, já a partir do paratexto. Além do título, na epígrafe aparece o verso de Celan já mencionado e a frase “È difficile contraddire i morti” da autoria de Ferruccio, figura não bem especificada, que aparece também no *corpus* do romance e que Anna Dolfi identifica com Ferruccio Parri, herói da Resistência. Veja-se: Dolfi, 2010. Em “Per Antonio Tabucchi”, ensaio publicado em *Parole per Antonio Tabucchi* Roberto Francavilla salienta a relevância do paratexto na compreensão das obras de Tabucchi: “quello che i narratologi chiamano paratesto, in realtà divertiva un mondo Antonio. Di più: attraverso il paratesto costruiva un’opera seconda, spesso – e volutamente – contraddittoria, iperbolica, o perfino spietata. E in questo oscillare di suggestioni si crogiolava come un gatto al sole, dando filo da torcere al lettore, e insieme portandolo per mano, o meglio ancora, attirandolo, verso improvvise deviazioni, spesso impervi e sdruciolevoli, anziché lungo il sentiero tracciato. Ma alla fine tutto, miracolosamente, riacquistava il suo senso.

Il paratesto per Antonio era davvero molto importante.

Alcuni di questi contrappunti affidati da lui stesso in dote – come un corredo - alla sua scrittura sono vere e proprie narrazioni, finzioni, codici. E poi note, chiose, citazioni in esergo, titoli, dediche, note previe, note finali, epígrafi. Un vero e proprio universo di testi dentro ai suoi testi, in dialogo serrato. A volte così serrato da rendere labili i confini fra i due statuti.” (FRANCAVILLA, 2012: 23)

³⁸ Tabucchi, 2006: 10.

romance, pertence efetivamente ao conflito armado –, envolvem a mais recente história italiana, até a chamada *Seconda Repubblica*³⁹.

Portanto, o romance pode ser interpretado como um testemunho da história italiana da segunda metade do século XX – a conversa entre Tristano e o escritor passa-se, simbolicamente, em agosto 1999: a partir da luta de libertação, considerada “l’unico periodo eroico che abbiamo avuto, del resto...” (TM: 12)⁴⁰ até ao *berlusconismo*⁴¹, passando pelos chamados *anni di piombo*⁴².

Isto é, efetivamente, o período histórico vivido, discutido e criticado pelo autor empírico de *Tristano Muore*. Assim, a desilusão que caracteriza Tristano durante as páginas da obra pode ser interpretada como a desilusão cívica e política de um intelectual que nunca cessou de ser uma voz que resiste, perante o desmoronamento e a sistemática destruição, na Itália, da vida cultural e científica⁴³. No romance, ao mencionar “pippopippi” – expressão onomatopeica também com valor de personagem, que irei discutir mais adiante – lê-se:

pippopippi, nel suo solenne scopo di abolire totalmente dalla mente umana ogni tipo di pensiero a lui nocivo, anche il minimo, comincerà gradualmente a espungere dalle sue scatole di vetro ogni immagine portatrice di pensiero, fino a una vostra disassuefazione completa e a una sparizione assoluta di ogni segno significante [...] il pensiero è pericoloso...e così guarderete unicamente la luce, certe rigature elettriche che tremolano, ogni tanto un crepitare di puntini luminosi, dove si perderà il pensiero vostro e il naufragare vi sarà dolce in quel barlume...(TM, 134)⁴⁴

³⁹ Com a expressão *Seconda Repubblica* refere-se, na Itália, à mudança política dos primeiros anos da década de noventa.

⁴⁰ Tabucchi, 2006: 13.

⁴¹ Com o termo *berlusconismo*, refiro-me aos fenómenos sociais e de costume surgidos na Itália já a partir da década de oitenta, ligados à emergência e a consolidação de Berlusconi como político e como empresário. Veja-se: Magrelli, 2011.

⁴² Com a expressão *anni di piombo* refere-se na Itália ao período da história contemporânea inaugurado pela *Strage di Piazza Fontana* (1969) e caracterizado por tensões sociais, luta armada e terrorismo político.

⁴³ A analogia entre Tristano, partigiano da liberdade durante o fascismo, e Tabucchi, partigiano da verdade, da honestidade intelectual, justifica-se tendo em consideração as inúmeras intervenções críticas de Tabucchi nos meios de comunicações. Apenas como exemplo, se veja a recensão ao romance de Paolo de Paolo, *Dove eravate tutti*, onde ao falar do sistema político de Berlusconi, Tabucchi afirma: “quella generazione che dall’infanzia a oggi in Italia non ha conosciuto altro che il sistema tolemaico di quell’imprenditore brianzolo proveniente da un’associazione eversiva che la stampa italiana, con un anglicismo fuori luogo definisce «il premier». E che ha come «seconders» (a questo punto ci sta bene) boss mafiosi, corruttori di giudici, sub-agenti dei servizi segreti, giornalisti al soldo, sicari, cardinali, magnaccia e cocainomani. Un tipetto che di quella nave da crociera, dove dapprima faceva l’intrattenitore, è divenuto il capitano” (TABUCCHI, 2011). Veja-se também as reflexões sobre a “crisi democratica” em Itália, na qual Tabucchi compara a política de Berlusconi à *Animal farm* de George Orwell, disponível em: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/walter-e-i-maiali-di-orwell-audio/>.

⁴⁴ Tabucchi, 2006: 141

Tristano Muore, através de referências constantes aos acontecimentos da história italiana contemporânea (apesar de não serem sempre claras e evidentes) constitui-se justamente como testemunho cívico da última metade do século XX. Neste sentido, a presença da guerra e o facto de ser Tristano um *partigiano* são elementos funcionais para representar e transmitir a força e o alcance da desilusão que caracteriza o protagonista, e que é a de um homem que pôs em causa a sua vida, pelo próprio país e pela ideia de liberdade, sempre mais incerta e frágil ao longo do romance:

Dovrei difendere la libertà, rispose, la libertà che è sì cara, ma per dirti la verità comincio a non sapere più che cosa sia, mi sono imbarcato in un'avventura che non mi riguarda, non so perché, quando eravamo in montagna tutto era così chiaro [...]. (TM: 66)⁴⁵

A desilusão de Tristano, com todo o contorno de sentidos de culpas e traições que gera, ou que nela interagem, é um elemento central no romance e é a partir desta situação perturbadora que pode ser lido o trauma que vive o protagonista. De facto, como o protagonista/narrador de *Os cus de Judas*, no plano individual, também em Tristano existem elementos que podem ser relacionados com o trauma e com o estranhamento característicos dos indivíduos que passaram pela experiência do conflito.

Como referi na primeira parte deste capítulo, o trauma manifesta-se através do retorno obsessivo, na memória, de imagens ligadas a um determinado momento. Tal processo inibe a superação do acontecimento perturbante e, portanto, a construção de um futuro livre dos fantasmas do passado.

Em *Os cus de Judas* a representação de imagens traumáticas sustenta todo o romance: as lembranças de cenas cruas e violentas são, de facto, inúmeras e se ligam à análise lúcida da impossibilidade de voltar à própria condição pré-traumática: “quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão [...] cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários metros de intestino a menos” (OCJ: 135). Também se ligam à aceitação amarga da morte de qualquer forma de ingenuidade e pureza:

Não a sério, a felicidade, esse estado difuso resultante de impossível convergência de paralelas de uma digestão sem azia com o egoísmo satisfeito e sem remorsos, continua a parecer-me, a mim, que pertença à dolorosa classe dos inquietos tristes, eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre, qualquer coisa de tão abstracto e estranho como

⁴⁵ Tabucchi, 2006: 69

a inocência, a justiça a honra, conceitos grandiloquentes, profundos e afinal vazios que a família, a escola, a catequese e o Estado me haviam solenemente impingido para melhor me domarem, para extinguirem, se assim me posso exprimir, no ovo, os meus desejos de protesto e de revolta. (OCJ: 134)

Os cus de Judas é, na verdade, a encenação da memória traumática do autor, de algo definitivamente perdido e, portanto, da própria condição não curável, como da impossibilidade de voltar à condição pré-traumática. E com a lucidez dum médico, o narrador/protagonista reconhece as dinâmicas do trauma no próprio quotidiano:

Deixe que eu esqueça, olhando-a bem, o que não posso esquecer, a violência assassina na terra prenhe de África, e tome-me dentro de você quando do redondo das minhas pupilas espantadas, enodoadas da vontade de si de que sou feito agora, surgirem as orbitas côncavas de fome das crianças da sanzala, penduradas do arame, a estenderem para os seus seios brancos, na manhã de Lisboa, as latas ferrugentas. (OCJ: 182)

Por conseguinte, como analisado por Dori Laub no já citado livro *Truth and testimony: the process and the struggle*, a condição pós-traumática inibe no sujeito a possibilidade de imaginar um futuro sem o fardo da experiência da dor, não obstante se tente encontrar uma qualquer possibilidade de salvação. Em *Os cus de Judas*, também para esta passagem da condição pós-traumática, se encontra uma referência específica:

É esse instante de surpresa, esse Natal inesperado, esse júbilo no fundo sem motivo que possivelmente aguardamos ambos aqui, neste bar [...] imóveis como camaleões à espera da mosca de uma ideia, e mudando de cor conforme a tonalidade do álcool que engolimos. (OCJ: 82)

O “instante de surpresa”, na monotonia de uma realidade na qual o sujeito tem dificuldade em se reconhecer, seria o que o narrador/protagonista procura na conversa com o silencioso interlocutor, tentando recompor os fragmentos da memória traumática e testemunhando aquilo que não pode ser perdido. Porque, sempre consoante as reflexões de Dori Laub, se contar a experiência é necessário para lhe sobreviver, é também preciso sobreviver para que se haja memória daquilo que aconteceu:

Porque camandro não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe

como é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis [...]. (OCJ: 71)

Em *Tristano Muore*, as lembranças do passado confundem-se e a narração alucinada não segue um fluxo cronológico regular. Também as personagens que voltam à memória do protagonista, aparecem como confundidas e pouco claras. É o caso exemplar das mulheres que Tristano amou durante a guerra e a vida, presenças obsessivas que se sobrepõem e se perdem numa pluralidade de nomes utilizados para designar, no fundo, duas mulheres: Merylin, Gualgliona, Giuditta, Rosamunda, para se referir à mulher americana, e Daphne, chamada também Mavri Elià, rapariga grega conhecida quando ainda estava em Creta. E atrás das duas figuras femininas, escondidas pelas proliferação de nomes diferentes, reside uma escolha, um *àut àut* na vida de Tristano – Merylin ou Daphne, Pancuervo ou Plaka – e, por conseguinte, as promessas não mantidas e o sucessivo sentido de culpa:

Lo vedo che sei tornato, sei qui come avevi promesso, ma forse non ti sei accorto che sono passati dieci anni, te ne andasti nel quarantatré, appena la bestia nel mio paese sarà morta tornerò fra voi, dicevi, mi pare che la bestia nel tuo paese sia morta da tempo, ma qui è più viva che mai [...] Tristano, puoi tornare da dove vieni, torna nel tuo paese, se eri venuto per noi sei terribilmente fuori orario, se era per Daphne, ripassa l'anno prossimo, o fra un paio d'anni...scrittore, se tu avessi conosciuto questo episodio lo avresti raccontato da par tuo, l'eroe che arriva all'appuntamento con dieci anni di ritardo merita qualche pagina, una parodia di Ulisse, un Ulisse da comiche che aveva sbagliato il tram, invece di prendere quello per Itaca era salito su quello per Pancuervo. (TM: 56/57)⁴⁶

De facto, as lembranças de Tristano, num plano de fundo constituído pela guerra de resistência e pela história italiana da segunda metade do século XX, manifesta-se no romance através duma narração problemática, na qual sentido de culpa e traição se ligam à impossibilidade, explícita, de dar um sentido aos fragmentos de memória, de os recompor, segundo a lógica de causa/efeito: "...perché, perché, perché. Sei venuto fin qui per sapere i perché della vita di Tristano. Ma nella vita non ci sono i perché, non te l'hanno mai detto?" (TM: 45)⁴⁷

Como nos sujeitos traumatizados, é justamente a narração que deixa surgir os sentimentos – como a culpa e o sentido de perda – causados pelas lembranças do passado. Memórias nas quais se encontra a repetição obsessiva de momentos e imagens. Em “«Le temps pressé» e «le vouloire écrire» di Tristano”, ensaio publicado em *Gli*

⁴⁶ Tabucchi, 2006: 59

⁴⁷ Tabucchi, 2006: 47

oggetti e il tempo della saudade, Anna Dolfi afirma que a narração alucinada e fragmentada de *Tristano Muore*

dà informe forma al volume anche con gli insistenti ritorni su immagini e gesti che non possono che qualificarsi come ossessivi (lo sparo, la morte del bambino, il grido della donna, che seguono non a caso l'invocazione dell'«improvviso» di Schubert quasi mimandone il ritmo), ripercorre sentimenti e pensieri, riaprendo ferite, facendo intravedere colpe nascoste. (DOLFI, 2010:74)

Entre imagens e gestos que Dolfi define como obsessivos, no complexo da obra, o momento que mais ocupa a memória do protagonista, continuando a emergir repetidamente no fluxo das lembranças e configurando-se como a principal obsessão do protagonista, é a matança das tropas nazi-fascistas. Momento que transformou o *partigiano* Tristano em herói:

Spara, si dice Tristano, sono solo quattro stronzi. Il dito preme impaziente sul grilletto [...]. E intanto i cinque avanzano nel prato [...] Tristano, butta le carte, spara. E a quel punto si sente una voce di donna che canta, è una voce melodiosa e canta una melopea strana con parole strane, una ninnananna antica [...] dice... avevo un cavallino brizzolato, contava i passi che faceva la luna, avevo un bel morino e m'ha lasciato, si vede che in amor non c'ho fortuna... [...] e tutto ondeggia davanti agli occhi di Tristano, e ora tutti i tedeschi sono finalmente usciti dallo spiazzo, stanno riuniti in un gruppetto stupefatto preso da incantamento per una voce di donna che culla tutto il paesaggio [...]. Tristano spara una prima raffica, una seconda, una terza e sparando cante anche lui accompagnano la voce che lo ha salvato. (TM: 47/48)⁴⁸

A centralidade deste momento na lógica do romance, assim como a frequência com que volta à memória, de facto, não tem um equivalente em *Os cus de judas*, onde as lembranças da guerra seguem um curso linear, do princípio até o fim – contrariamente às da infância que aparecem no romance sem uma ordem bem determinada.

Todavia, seja em *Tristano Muore* seja em *Os cus de judas*, as recordações manifestam-se sempre como algo de problemático: isto é, chamar à memória acontecimentos e imagens ligadas a um passado que, de qualquer forma, foi traumático – entre experiência da violência, desilusão pessoal e perda – requer um importante esforço individual, que se traduz numa narração sempre complexa e lugar de conflito e tensões.

⁴⁸ Tabucchi, 2006: 49/50

Como se lê no trecho de *Tristano Muore* acima transcrito, Tabucchi enfrenta a dificuldade em contar acontecimentos traumáticos, através do registo onírico, no qual as lembranças se confundem com sonhos que reenviam à infância. É neste sentido que se pode interpretar a presença da nana-nana que alterna com as recordações da matança das tropas alemãs, por Tristano: no momento de tensão máxima, a nana-nana aparece como um desejo de paz e da tranquilidade da infância – num movimento análogo ao atuado por Lobo Antunes em *Os cus de judas*. O relato do acontecimento traumático, em *Tristano muore*, elude portanto a não comunicabilidade benjaminiana através de uma narração que substitui o recalque com imagens oníricas. De facto, acometido por uma doença incurável, Tristano tem que tomar morfina, elemento que interfere na narração: sonhos, alucinações e delírios justificam-se através do sistemático uso da morfina pelo protagonista: “Ho sentito cosa ti ha detto la Frau...quello che racconta quando è sotto morfina non lo scriva. Non le dare retta, tu scrivi tutto, tutto, morfina o non morfina, raccogli tutto quello che puoi, i pezzetti scoppiati e anche le briciole, anche il mio delirio sono io” (TM: 50)⁴⁹.

Nestes aspetos, *Os cus de Judas* apresenta analogias relevantes com a obra de Tabucchi. Como em *Tristano Muore*, no romance de Lobo Antunes as lembranças da guerra aparecem numa narração problemática, fragmentada e constantemente em tensão – também a língua, através da sintaxe complexa e de expressões características da oralidade, manifesta tal complexidade. Em *Os romances de António Lobo Antunes*, Maria de Azevedo Seixo evidencia como, justamente, a estrutura e a construção do romance manifestam a condição precária e perturbada do eu narrante:

a irregularidade da construção dos capítulos [...] e a anamorfose (visão, em cada vez deformada, de um mesmo objeto de olhar ou da mente que se descreve [...]) constituem a forma de significar uma perturbação do pensamento e do olhar que, contando e descrevendo, dão conta da alteração profunda sofrida pelo jovem que atravessou a guerra, viajou pela alteridade do lugar, do tempo e de si próprio, e se desencontrou em definitivo de um amor realizado e feliz. (SEIXO, 2002: 43)

Assim, se no romance de Tabucchi a morfina e os delírios oníricos que causam, ajudam Tristano a enfrentar angústia e inquietação – além da dor física da gangrena que lhe afeta uma perna – da mesma forma, eno romance de Lobo Antunes é o álcool que interfere na narração, já por si bem complexa, aliviando o árduo processo de chamar à memória um passado traumático. Neste caso muito próximo à escrita do romance:

⁴⁹ Tabucchi, 2006: 53

não quer passar à vodka? Enfrenta-se melhor o espectro da agonia com a língua e o estômago a arder, e esse tipo de álcool de lamparina que cheira a perfume de tia-avó possui a benéfica virtude de me incendiar a gastrite e, em consequência, subir o nível de coragem. (OCJ: 27)

Ou ainda: “outra vodka? É verdade que não acabei o meu mas neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda”(OCJ: 38). A vodka e em geral o álcool são, de facto, elementos necessários para quebrar os tabus que as violências vividas e uma educação burguesa e cristã, erigiram na psique do protagonista, oferecendo importantes paliativos para enfrentar o diálogo/monólogo sobre acontecimentos por si inenarráveis.

O que resulta, deste difícil processo de evocação dos fantasmas do passado, é o *status* de estranhamento na qual os protagonistas dos dois romances se reconhecem e que gera neles um profundo sentido de perda.

Em *Os cus de Judas*, cada capítulo e cada passagem nas lembranças da experiência da Guerra Colonial manifesta etapas do lento caminho para o estranhamento do protagonista. Por conseguinte, já na primeira parte do romance o protagonista, apenas chegado em Angola, manifesta instintivamente a consciência que está a despedir-se de tudo aquilo que considerava natural e familiar:

A pouco e pouco aquilo a que durante tantos anos me habituara afastava-se de mim, família, conforto, sossego, o próprio prazer das maçadas sem perigo, das melancolias mansas tão agradáveis quando nada nos falta, do tédio à António Nobre nascido da crença convicta de uma superioridade ilusória. (OCJ: 37)

A figura do jovem e inexperiente soldado que cumpre, na guerra, a própria formação – elemento considerado por Jameson como tópico das representações dos conflitos bélicos num plano individual – aparece no romance tendo uma conotação fortemente negativa. Isto é, a formação humana do protagonista corresponde inicialmente ao não reconhecimento de si e ao lento caminho para uma mais aguda desfamiliarização:

E envelheço sem graça num andar demasiado grande para mim, observando à noite, da secretária vazia, as palpitações do rio, através da varanda fechada cujo vidro me devolve o reflexo de um homem imóvel, de queixo nas mãos, em que me recuso de me reconhecer, e que teima em fitar-me numa obstinação resignada. (OCJ: 62)

Tal situação de estranhamento perante si mesmo, que levará o protagonista a definir-se morto, coincide com a perda radical do sentido de pertencer: “E sentir que se deixou irremediavelmente de pertencer a esse mundo nítido e direto onde as coisas possuem consistências de coisas, sem subterfúgios nem subentendidos” (OCJ: 56).

Esta condição de desfamiliarização e afastamento perante si mesmo, a própria realidade e o contexto todo, além da constante sensação intrínseca de mal-estar, torna possível uma análise lúcida da realidade política da guerra pelo protagonista, enquanto a condição de estranhamento que o envolve lhe permite o distanciamento crítico necessário. Aquilo que a guerra faz, de facto, é quebrar definitivamente a confiança do indivíduo no Estado, levando-o a não se reconhecer jamais nas instituições que regulam a vida pública:

O governo pensa em nós atribuindo pensões de miséria às mulheres de soldados, e nós, mal agradecidos, alvos de tanto amor, saímos do arame em que apodrecemos para morrer por perversidades de minas ou emboscadas, ou deixamos negligentemente filhos sem pais a quem ensinam a apontar com o dedo o nosso retrato ao lado da televisão, em salas de estar onde tão pouco estivemos. (OCJ: 78/79)

Disto resulta a crua, amarga e desiludida consciência da razão da guerra, das suas perversas motivações: “O Estado de sacristia que se cagava em nós [...] evita-nos, foge de enfrentar um batalhão destroçado em nomes de cínicos ideais em que ninguém acredita, um batalhão destroçado para defender o dinheiro de três famílias que sustentam o regime” (OCJ: 136).

Em *Tristano Muore*, a figura do protagonista aparece desde as primeiras páginas como estranha em relação à realidade exterior: Tristano, moribundo, vive sozinho nos campos da Toscana, assistido por uma mulher alemã chamada Frau, que cuida do seu corpo – administrando ao protagonista a morfina e os medicamentos devidos à doença terminal – e da sua alma, lendo poesias e dispensando relâmpagos de filosofia e cultura popular.

No que diz respeito ao contexto social e político, a desfamiliarização do protagonista apresenta-se através de uma feroz ironia, e tendo conotações amargas e desiludidas, devidas à frustração e aos ressentimentos contra as instituições e as dinâmicas responsáveis pela deriva democrática – na Itália, mas também na Grécia da ditadura dos coronéis –, e por ter destruído qualquer sonho de liberdade e de emancipação social:

Stava pisciando contro la vigna, si pisciò sui piedi e provò l'ubbriachezza di quando si capisce una cosa all'improvviso e ti viene la vertigine, sabbia su sabbia, quello in cui aveva creduto, il suo contributo per la libertà, una libertà sepolta nella sabbia fino al collo, grazie Tristano, sei stato proprio un bravo cagnetto da guardia, e ora abbaia se ti riesce e se non ti riesce mordi il vento... Tristano guardava il rospo negli occhi e in quegli occhi c'era scritto tutto, e lui capì tutto, ma ormai era tardi, le bombe erano scoppiate, i morti erano morti, gli assassini erano in vacanza e la fanfara repubblicana suonava nelle piazze, perché era il due di giugno, e il sacro vessillo sventolava garrulo al vento, un qualche addetto a salutare il vessillo lo stava salutando sull'attenti, come stava sull'attenti Tristano davanti alla vigna, pisciandosi sui piedi. (TM: 132)⁵⁰

Como em *Os cus de Judas*, o estranhamento permite o distanciamento crítico necessário para Tristano perceber que a guerra que combateu serviu, no fundo, não para alcançar a liberdade e a emancipação social utopicamente procurada pelo protagonista ainda jovem, mas para satisfazer os interesses de poucos. Interesses que, na Itália, se concretizaram na sociedade do espetáculo e do consumo e na sistemática luta contra a instrução e a cultura, inaugurada por Berlusconi. A figura simbólica de “Pippopippi” mencionada várias vezes por Tristano nas suas memórias, pode ser, na verdade, assim interpretada:

Ma in quel momento da un cespuglio spuntò un tipo tracagnotto con un'aria da mastino, vestito in doppiopetto, si avvicinò barbuzosamente a Tristano e gli disse, compare [...] dai retta a me, il futuro capo sarò io, fonderò la repubblica di pippopippi, vuoi diventare un conduttore di un programma coi fiocchi? [...] Io sono il tuo futuro, mio caro partigiano, disse con tono di chi non ammette repliche, è per me che tu hai combattuto in montagna, anche se non lo sapevi [...].

Tristano capì per chi aveva lottato, per chi aveva combattuto, per chi aveva ucciso, per chi aveva rischiato di essere ucciso... e perché tante pene e tormenti ideali. Per pippopippi. [...] Il pippopippi che Tristano capì era una specie di divinità, ma un dio tutto nuovo, sconosciuto, la cui religione era un'assenza di religione e dunque era privo di sostanza... e in tale mancanza consisteva la sua forza straordinaria, era superiore a qualsiasi esimo, cristianesimo, ebraismo, buddhismo, islamismo, scintoismo, taoismo, poteva partecipare di tutti questi non essendo nessuno. (TM: 127/128)⁵¹

Disto resulta a grande desilusão do protagonista – que se pode pensar análoga, como referi, a de Tabucchi autor empírico do romance – e o sentido de perda inexorável que o romance representa e transmite ao leitor. O estranhamento de Tristano perante a própria realidade torna-se, portanto, uma recusa forte e decidida das lógicas e das

⁵⁰ Tabucchi: 2006, 138/139

⁵¹ Tabucchi: 2006, 134/135

dinâmicas da Itália do pós-guerra e, em geral, da sociedade do consumo. Neste contexto, aceitar o *status* de herói da Resistência significaria, para o protagonista, abdicar das contingências e fazer-se símbolo de um país no qual, conscientemente, não se reconhece. Perspetiva, a da pertença a tal contexto, que nas próprias recordações Tristano rejeita com ironia amarga:

perché dopo l'eroismo ci vuole la mano sul cuore quando sei di fronte alla bandiera, stai lì, aspetti la croce sul petto, le autorità sono tutte schierate davanti a te...[...] sul palco tutte le autorità dell'occasione, il ministro degli intreni, quello della difesa, un generale appeso alle medaglie che porta sul petto, il cardinale, magari anche due [...] perché le giovani generazioni devono sapere che il qui presente decorato è sì un eroe nazionale [...] è come il milite ignoto, rappresenta gli italiani tutti [...] perché mai il popolo italiano fu fascista, e in lui ci riconosciamo, il popolo italiano ha sempre combattuto il fascismo, sempre, di essere fascista non si è mai sognato il popolo italiano... ero io che sognavo, pensava Tristano combattevo contro nessuno [...] Tristano, non hai via di scampo, pensa Tristano, adesso scappo quell'alba là non scappai [...] ma adesso scappo, o ora o mai più, scappa Tristano, scappa, o fra poco sarai l'eroe di tutta quella gente, a loro uguale. (TM: 77/78)⁵²

Tanto em Lobo Antunes quanto em Tabucchi, a encenação de momentos traumáticos implica a constatação e, sucessivamente, a representação do mais completo estranhamento do sujeito perante a própria realidade: o indivíduo não se reconhece – e nem quer reconhecer-se – jamais no Estado, manifestando uma complexa e dolorosa cisão entre o cidadão e os grandes poderes, políticos e financeiros, que regulam a vida pública. Condição, esta, que além de ser uma consequência do trauma, da perda e da desilusão, configurar-se-ia, para Remo Ceserani, como uma marca característica da pós-modernidade, representada em literatura através de temáticas recorrentes, e que se encontram nos dois romances em questão:

le tematiche postmoderne dell'indebolimento degli affetti, del turbamento e del disorientamento della soggettività nella società postindustriale, della sfasatura fra la società democratica che si autoriflette nei media e la società segreta multinazionale della grande politica e dei grandi poteri e dei grandi interessi incoffessabili che risulta impenetrabile alla conoscenza anche perché è essa stessa che sottilmente controlla e manipola i media (CESERANI, 1997: 151/152)

Em linha com as considerações de Ceserani, seria possível afirmar que as representações das dinâmicas traumáticas no plano individual, seja em *Os cus de Judas*

⁵² Tabucchi, 2006: 82

seja em *Tristano Muore*, evidenciam o estranhamento perante a realidade, quer do indivíduo quer num plano coletivo. A partir de acontecimentos violentos e particulares como as guerras – que em termos jurídicos justificariam o chamado “estado de exceção” –, o que as duas obras evidenciam seria a inexorável rutura entre o indivíduo e o estado na contemporaneidade, manifestando a falha democrática e o “estado de exceção” como norma, questionado e discutido por Giorgio Agamben em *Lo stato di eccezione*. Para o filósofo italiano, que considera o estado de exceção como “la forma legale di ciò che non può avere forma legale” (AGAMBEN, 2003: 10), tal conceito seria, de facto, o paradigma de governo que regula a política contemporânea.

Neste sentido, numa perspetiva mais ampla, seria possível pensar os dois romances como sendo testemunhos não apenas de acontecimentos particulares – a Guerra Colonial, no caso de *Lobo Antunes*, e a luta de libertação contra o nazi-fascismo, em *Tabucchi* – mas da condição e da vivência, do indivíduo na época pós-moderna.

Tal interpretação, com certeza adequada para refletir sobre *Tristano Muore*, pode talvez aparecer como forçada para *Os cus de Judas*, representando o romance a Guerra Colonial e a ditadura salazarista: momentos em que o “estado de exceção” encontraria justificação jurídica. Todavia, significa algo que, nos limites do possível, vai além de quanto apareça nas páginas – ficando como possibilidade de leitura nas entrelinhas – é, sem dúvida, uma das mais fascinantes perspetivas do discurso literário.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Nos três capítulos que compõem este estudo, tentei analisar como as formas do testemunho se relacionam com as necessidades e as tensões relativas ao pós-moderno, e como oferecem ferramentas apropriadas para representar a profunda alteração das hierarquias interpretativas que envolveu tanto a arte quanto o pensamento científico, a partir da segunda metade do século XX. Disto resulta uma literatura que, através da elaboração pós-traumática da perda e da desilusão, encena a profunda cisão do indivíduo pós-moderno em relação à própria realidade e às dinâmicas do poder.

Os quatro romances que se alternam neste estudo manifestam, como referi nos capítulos anteriores, características bem diferentes, tanto na estrutura, quanto em relação aos conceitos de *literatura de testemunho* e *literatura de testimonio*. De facto, cada autor tentou representar a perda de maneira original. A densa rede de referências intertextuais que questionam – de forma irónica ou paródica – a relação de continuação e ruptura com o cânone literário (*Os cus de Judas*, *Tristano Muore*), a reescrita (*Jornada de África*) e a constante fusão e mistura de subgéneros literários diferentes, como a autobiografia, as memórias, o romance histórico e o *billdungsroman* (*O retorno*), são elementos funcionais para representar o discurso testemunhal em literatura, além de serem característicos da literatura pós-moderna.

Porém, uma leitura em conjunto dos romances torna evidente uma necessidade compartilhada pelos autores: a de testemunhar algo que, se não fosse pela literatura, ficaria influenciado pelas lógicas do poder, quando não diretamente perdido. É o caso, nos romances de Alegre e Lobo Antunes, das memórias da Guerra Colonial; no romance de Cardoso, do sentimento de marginalização dos retornados; na obra de Tabucchi, da profunda crise democrática que sofreu a Itália a partir das últimas décadas do século XX.

Tal necessidade baseia-se na conceção benjaminiana da história, e encontra-se resumida e ampliada por Antonio Tabucchi em *Tristano Muore*:

la Storia è una creatura glaciale, non ha paura di niente e di nessuno, quel filosofo tedesco che si suicidò in una pensioncina di confine fuggendo da Franco e da Hitler e da tutti e forse anche da se stesso aveva riflettuto troppo su questa dama priva di pietà che gli uomini corteggiano

invano, non gli deve aver giovato... nelle sue riflessioni scrisse che davanti al nemico, se vince, neanche i morti saranno al sicuro... di qualsiasi nemico si tratti, aggiungerei, anche il nemico dei cattivi, perché per essere nemici dei cattivi non si può fare i buoni, tu che ne pensi? (TM: 108)⁵³

Com a pergunta que fecha este trecho, gostava portanto de concluir a minha análise das representações literárias da guerra: como Tristano que constantemente interroga o interlocutor, o teor testemunhal que caracteriza as obras aqui analisadas pede o constante envolvimento do leitor, não para uma receção apenas passiva dos acontecimentos narrados, mas para despertar a consciência crítica dos indivíduos que se relacionam com as representações da dor e do trauma. Movimento necessário perante a contínua banalização da violência característica da época pós-moderna.

⁵³ Tabucchi, 2006: 113

BIBLIOGRAFIA ATIVA

ALEGRE, Manuel. *Jornada de África*. 3.^a Ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. 27.^a Ed. Lisboa: Leya, 2008.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-china, 2011.

TABUCCHI, Antonio. *Tristano Muore – Una vita*. 3.^a Ed. Milano: Feltrinelli, 2007.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Milano: Bollati Boringhieri, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *Lo stato di eccezione*. Milano: Bollati Boringhieri, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso 1991.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. Coimbra: almedina, 2002.

ALZUGARAT, Alfredo. “El testimonio en la revista *Casa de las Américas*”. In ACHUGAR, Hugo (org.). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Departamento de publicaciones, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994, p. 171-228.

BAKHTIN, Mikhail. *Estetica e Romanzo*. 3.^a Ed. Torino: Einaudi, 2001.

BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.^a Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-222.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.^a Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-235.

BETHENCOURT, Francisco. “Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia. In RIBEIRO, Margarida Calafate, FERREIRA, Ana Paula (orgs.). *Fantasmata e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: edição campo das letras, 2003, p. 69-81.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Editora da Universidade de Maringá, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 8.^a Ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 2007.

CARDOSO, Dulce Maria. “Viver à distância”. In *Vila Cultural*, Rio de Janeiro: Edição 99, ano 9: 10-13, junho 2012.

CARUTH, Cathy (Org.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1995.

CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1996.

CESERANI, Remo. *Raccontare il Postmoderno*. Milano: Bollati-Boringhieri, 1997.

COELHO, Jacinto do Prado. *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: ICLP, 1992.

DE MARCO, Iaiá. “Jornada de África: quasi una caccia al tesoro”. In ALEGRE, Manuel. *Jornada de África*. Trad. Iaiá de Marco. Roma: Albatros, 2010, p. 187-192.

DOLFI, Anna. *Gli oggetti e il tempo della saudade – Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*. Firenze: Le Lettere, 2010.

ECO, Umberto. “Postille a «Il nome della rosa»”. In *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1984, p. 507-533.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. XI Ed. Milano: Bompiani, 2010.
- FAZZINI, Luca. “Representar a violência: *ostranenie* e memória em *Pepetela*”. In TEIXEIRA PORTO, Luana, UMBACH, Rosani Úrsula (orgs.). *Literatura em Debate*. V. 7, n.13, p. 63-82, dez. 2013.
- FIELMAN, Shoshana, LAUB, Dori. *Testimony: Literature, Psychoanalysis, History*. London: Routledge, 1991.
- FLEISHMAN, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1971.
- FRANCAVILLA, Roberto (Org.). *Parole per Antonio Tabucchi*. Roma: Artemide, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Opere vol. IX*. Torino: Boringhieri, 1976-1980.
- GENETTE, Gérard. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Figure III: discorso del racconto*. 2.^a Ed. Torino: Einaudi, 2006.
- GIL, José. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Miti emblematici – Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 2000.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1975.
- HASSAN, Ihab. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Ohio: Ohio State University Press, 1987.
- HOBBSBAWN, Eric. *Il secolo breve*. Milano: Rizzoli, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1993.
- JAMESON, Fredric. “War and representation”. In *The Modern Language Association of America Journal*. V. 124, n. 5, p. 1532-1547, out. 2009.
- KALDOR, Mary. *New and Old Wars. Organized Violence in a Global Era*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- LACAN, Jacques. *Scritti*. Torino: Einaudi, 2002.

- LAUB, Dori. "Truth and Testimony: The Progress and the Struggle". In CARUTH, Cathy. *Trauma: Exploration in Memory*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 61-75.
- LAUB, Dori. "The art of survival". In *Reading on: a journal of theory and criticism*. Vol 1, p. 1-14, 2006.
- LEPECKI, Maria Lucia. "O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade. In AAVV. *Le Roman Portugais Contemporain*. Paris: Ed. Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1989.
- LUORENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 7.^a Ed. Lisboa: Gradiva, 2010.
- LOURENÇO, Eduardo. "O imaginário português neste fim de século". In *JL-Jornal de Letras, Arte & Ideias*. Ano XX, p. 20-26, 29 dez. 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. "Pequena mitologia portuguesa". In *JL-Jornal de Letras, Arte & Ideias*. Ano XXI, p.35-36, 6 set. 2000.
- LUGARINHO, Mário César. *Manuel Alegre – Mito, Memória, Utopia*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- LUKÁS, György. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1977.
- LUPERINI, Romano. "Appunti per una risposta a Ceserani". In *L'asino d'oro*. N. 5, maio 1992.
- LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition*. London: Routledge, 1992.
- MAGRELLI, Vittorio. *Il sessantotto realizzato da Mediaset*. Torino: Einaudi, 2011.
- MARDER, Elissa. "Trauma and Literary Studies: Some «Enabling Questions»". In *Reading on: a journal of theory and criticism*. Vol 1, p. 1-14, 2006.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Ed. Campo das Letras, 1999.

MATA, Inocência. “Uma intensa disseminação. A África como *locus* na literatura portuguesa”. In *Letras com Vida – Literatura, Cultura, Arte*. Lisboa: Gradiva, CLEPUL, n. 3, p. 132-140, set. 2001.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Manaus: EUA, 2013.

MELO, João de (Org.). *Os anos da guerra – 1961-1974. Os portugueses em África, crónica, ficção e história*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988.

MORARU, Christian. *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: State University of New York, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações extemporâneas*. Lisboa: Ed. Presença, 1980.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1972.

REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa IX*. Lisboa: Verbo, 2006.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. In *A gramática do tempo: Para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento, 2006, p. 211-254.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro”. In *Travessias*. Coimbra, n. 6-7, p. 15-36, 2008.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TABUCCHI, Antonio. *Tristano Morre*. Trad. Gaëtan Martins de Oliveira. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial e o Romance Português. Agonia e catarse*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

VECCHI, Roberto. *Exceção Atlântica: Pensar a Literatura da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

SITOGRAFIA

TABUCCHI, Antonio. “Quel che resta del paese dopo il colpo grosso”. *La Repubblica*. 6 set. 2011. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/09/06/quel-che-resta-del-paese-di-colpo.html>. Acesso: 01/07/2014

TABUCCHI, Antonio. “Walter e i maiali di Orwell”. *MicroMega*. 1 jul. 2008. <http://temi.repubblica.it/micromega-online/walter-e-i-maiali-di-orwell-audio/>. Acesso: 01/07/2014.