



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA

**NAS TRILHAS DE LOBO ANTUNES:
UM ESTUDO DAS CARTAS DA GUERRA E SEUS
ROMANCES INICIAIS**

Londrina
2024

EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA

**NAS TRILHAS DE LOBO ANTUNES:
UM ESTUDO DAS CARTAS DA GUERRA E SEUS
ROMANCES INICIAIS**

Tese de Doutorado apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Estudos Literários).

Orientadora: Profa. Dra. Telma Maciel da Silva

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

E24n BACCARIN-COSTA, EDUARDO LUIZ.

Nas trilhas de Lobo Antunes : um estudo das cartas da guerra e seus romances iniciais / EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA. - Londrina, 2024.
195 f.

Orientador: Telma Maciel da Silva.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Inclui bibliografia.

1. cartas - Tese. 2. correspondência íntima - Tese. 3. caminhos - Tese. 4. Lobo Antunes - Tese. I. Maciel da Silva, Telma : II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA

NAS TRILHAS DE LOBO ANTUNES:
UM ESTUDO DAS CARTAS DA GUERRA E SEUS ROMANCES INICIAIS

Tese de Doutorado apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutor
em Letras (Estudos Literários).

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Orientadora - Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Silvio César Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira
Universidade Estadual Paulista - UNESP - Assis

Profa. Dra. Maria Carolina Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Fernanda Tonholi Sasso Curanishi
Universidade Estadual Paranaense - Unespar - Paranavaí

Londrina, 25 de junho de 2024.

DEDICATÓRIA

A Jesus, que transformou minha vida.

A Josy, por tudo o que já disse e só o que você mais sabe.

Às minhas tias Malu Baccarin e Analice Costa Barroso (*in memoriam*) que não me viram chegar até aqui, mas tenho certeza de que estariam vibrando com este momento.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois nada somos sem Ele.

À professora Telma Maciel da Silva, parceira de uma jornada que começou na graduação e que passou pelo Mestrado chegando até aqui. Sua paciência, carinho e atenção provocaram a transformação da professora e orientadora em amiga. Não tenho palavras para expressar meus agradecimentos. Talvez faça isso numa missiva, posteriormente, recheadas de digressões, adjetivos e advérbios. Gratidão por todo conhecimento partilhado ao longo dessa estrada.

A Josy Galvão, parceira de uma vida toda, por seu amor, cumplicidade, parceria, e especialmente paciência com a minha ansiedade e estresse na reta final deste Doutorado.

Aos meus líderes, Apóstolos Adriano José e Daniela Camargo, Pastor Eduardo Duarte e à Profetiza Hadassa Lucas, por toda intercessão, aconselhamento e orientação espiritual até aqui.

Aos meus pais, José e Aparecida que, mesmo nos momentos de extrema turbulência no período em que fui um etilista severo, nunca desistiram de mim e sempre acreditaram na transformação que, de alguma forma, culminam com essa tese.

Aos meus amigos, Márcio Carvalho e Claudia Melatti que acabei ajudando a torná-los em pós-graduandos ao longo da minha caminhada. Obrigado por tanta amizade e parceria.

Às minhas amigas Laureci Cardoso e Kátia de Mello que me tiraram do ambiente desgastante da pesquisa para fazer as mais loucas viagens pela Patagônia Chilena e Argentina.

A Melissa, minha filha por ter enunciado as palavras que foram o gatilho para o começo dessa virada e Raíssa, minha enteada, por todo amor e incentivo ao longo da caminhada.

Aos meus colegas de Mestrado e Doutorado, especialmente Sebastião Junior - com quem caminhei junto na graduação, especialização, Mestrado e Doutorado - e Juliana Bello pela revisão dos textos na Dissertação e na Tese.

Ao meu irmão Marcelo, pela gentileza especial de me ajudar com o abstract.

Aos professores Adelaide Caramuru César, pelo livro que foi o começo da jornada na pós-graduação; Suely Leite pela sua paixão pela literatura engajada;

Rosemeire Baltazar Machado por me ensinar o amor pela Análise do Discurso; Maria Carolina Godoy por sua preocupação com minha saúde durante a quimioterapia e seus comentários no Seminário de Dissertação e Tese em Andamento (SEDA); à professora Sandra Aparecida Ferreira pelos comentários durante a qualificação no Doutorado e ao professor Silvio César Alves pela generosidade com que acolheu minha Dissertação de Mestrado durante a qualificação e defesa; a Fernanda Sasso Curanishi pela parceria e incentivo antes, durante e após a qualificação de Doutorado e ao Frederico Fernandes pelos conselhos dados na viagem que fizemos recentemente que amadureceram um eventual projeto de Pós-Doutorado. A presença de vocês edificou bastante o trabalho que aqui apresento.

RESUMO

BACCARIN-COSTA, Eduardo L. Nas trilhas de Lobo Antunes: um estudo das cartas da guerra e seus romances iniciais. 2024. 197 f. Tese de Doutorado - Centro de Letras e Ciências, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024

Ainda que seja considerada por muitos como um “gênero menor” da literatura, as cartas podem ter um papel importante no sentido de descrever caminhos que percorreram a obra de arte e, por extensão, páginas literárias. Numa missiva, mesmo as de caráter íntimo, um artista ou autor pode acabar por revelar os meandros de um processo criativo em andamento ou mesmo submeter sua criação à análise crítica do destinatário. De 1961 a 1973, milhares de jovens portugueses foram à África defender o país contra os ideais libertários das suas colônias, e a experiência vivida foi, em boa parte traduzida em aerogramas, minúsculas formas de cartas, franqueadas pelo governo. Um desses jovens que foi a Angola cuidar dos feridos: António Lobo Antunes. Levava na bagagem não apenas a saudade, mas o desejo e um projeto de desenvolver sua escrita literária. As cartas, de conteúdo íntimo, que se transformaram no livro *Deste viver aqui neste papel descripto*, organizado pelas filhas de Lobo Antunes - Maria José e Joana - em 2005, e é um dos objetos da tese, relatam minuciosamente como a experiência da África o transformou no autor crítico do seu tempo. No prefácio da obra, informam que as cartas do pai à mãe podem ser lidas sob qualquer perspectiva, inclusive sob a ótica literária e histórica. Este é o recorte que pretendemos dar à nossa tese, e a partir dele responder às perguntas que se constituem o objetivo do trabalho: demonstrar como as cartas de guerra se estabelecem num importante documento literário e revelam o projeto de escrita que Lobo Antunes pretendia e desenvolveu a partir da experiência em Angola. Além disso, como essa partilha exposta nas cartas à companheira aparecem em seus romances, especialmente na trilogia inicial do autor que abarcam os romances *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980). Ao final da tese espera-se contribuir com os estudos em torno não só da obra de Lobo Antunes como da literatura portuguesa contemporânea, descrevendo percursos percorridos pelo autor e apontando meandros para a compreensão da sua produção literária.

Palavras-Chave: cartas; correspondência íntima; caminhos; Lobo Antunes.

ABSTRACT

BACCARIN-COSTA, Eduardo L. In the Tracks of Lobo Antunes: A Study of the Letters from the War and His Early Novels. 2024.197 f. Doctoral Thesis - Center for Languages and Humanities, State University of Londrina, Londrina, 2024.

Although letters are considered by many a "minor genre" in literature, they can play an important role in describing the paths that the piece of artwork and, by extension, literary pages have traveled. In a letter, be it one of an intimate nature or not, an artist or author may end up revealing the intricacies of a creative work in progress or even submitting their creation to the critical analysis of the recipient. From 1961 to 1973, thousands of young Portuguese went to Africa to defend the country from the libertarian ideals of its colonies, and the experience they had was largely conveyed in aerograms, short formats of letters, funded by the government. One of these young men who went to Angola to care for the wounded: António Lobo Antunes. He carried not only longing in his luggage but also the desire and a project to develop his literary writing. The letters, of intimate content, which became the book "D'este viver aqui neste papel descripto," organized by Lobo Antunes's daughters - Maria José and Joana - in 2005, are one of the objects of the thesis. They meticulously recount how the African experience transformed him into the critical author of his time, rescuing the past so well hidden by Salazar's Dictatorship through the reminiscences of his narrators. In the preface of the work, they inform that the letters from father to mother can be read from any perspective, including from a literary and historical one, even though they mostly concern the couple's intimacy. This is the intended scope of our thesis and from it we intend to answer the questions that constitute the objective of this work: To demonstrate how the war letters constitute an important literary document and reveal the writing project that Lobo Antunes intended and developed from the experience in Angola, and how the shared experiences exposed in the letters to his companion appears in his novels, especially in the author's initial trilogy encompassing the novels "Memória de Elefante" (1979), "Os Cus de Judas" (1979), and "Conhecimento do Inferno" (1980). For the study on Genetic Criticism and on epistolary studies, we will use the theoretical framework of Cecília Salles (2008, 2013), Marco Antonio Moraes (2007), Genevève Haroche-Bouzinac (2016), Brigitte Diaz (2016), José Luiz Diaz (2014), amongst others. For the studies on the author, we will use the theoretical framework of Ana Paula Arnaut (2002, 2008, 2009), Maria Alzira Seixo (2004, 2008), Maria Luisa Blanco (2002), Carlos Reis (2004, 2007), Eduardo Lourenço (2004), amongst others. In the end, this thesis aims to contribute not only to the studies around Lobo Antunes's work but also to contemporary Portuguese literature, describing paths traveled by the author and pointing out intricacies to understand his literary production.

Keywords: letters; intimate correspondence; paths; Lobo Antunes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CARTAS E ARQUIVOS: CAMINHOS EM CONSTRUÇÃO.....	22
1.1 A Crítica Genética como mapeamento desses caminhos.....	22
1.2 Lendo além das cartas.....	28
1.3 As cartas de artistas e intelectuais e a noção de destinatário real e virtual	53
2 A TRILOGIA INICIAL DE LOBO ANTUNES: UMA FORTUNA CRÍTICA.....	65
3 AS CARTAS DE LOBO ANTUNES E O SILÊNCIO COMO PILARES DE SUA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA	88
3.1 Uma breve introdução.....	88
3.2 O momento histórico.....	102
3.3 A guerra de Angola	109
3.4 As cartas de Lobo Antunes como reflexos de um homem fragmentado.....	119
3.5 As leituras e as cartas como arquitetura de um estilo.....	131
3.6 A metáfora do silêncio e do silenciamento nas cartas e em <i>Os Cus de Judas</i>	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS.....	192

INTRODUÇÃO

As cartas são consideradas por alguns teóricos como um “gênero menor” da literatura. Ainda que se reconheça sua importância histórica e literária, há resistências entre setores da crítica literária de conceber a carta como a gênese de uma obra, por exemplo. Mesmo a Crítica Genética - campo de estudos no qual a epistolografia está inserida - ainda encontra resistência para ser admitida como um amplo campo de estudos que permite enxergar melhor muitas obras “por dentro”.

No entanto, resistir é um dos verbos que o fazer e os estudos literários conjuga com frequência. É na resistência natural que a literatura traz no seu bojo, que ideias são semeadas, caminhos traçados, experiências compartilhadas, quase sempre a apontar rotas a serem seguidas. E na intimidade própria da correspondência os caminhos das cartas e do fazer literário muitas vezes se embricaram, gerando algumas obras que se tornaram referências na literatura.

Chaiane Islabão (2008), ao fazer uma análise dos caminhos que Literatura e História seguem em paralelo, e algumas vezes juntas, lembra o pensamento de Aristóteles ao definir sobre a dúvida metódica que embasa as ciências de que “nada está no intelecto sem antes ter passado pelos sentidos” (Islabão, 2008, p.15). Ou seja, tudo que o cérebro processa, necessariamente, é resultado de uma gama de emoções e reações que anteciparam tal procedimento crítico.

Ao trazer o conceito aristotélico para o campo das cartas e sua relação com a literatura, é possível parafrasear o filósofo grego e afirmar que muito da experiência traduzida no campo literário é resultado do que foi sentido e expresso, primeiramente, nos campos das cartas, dos arquivos, e dos rascunhos. Assim, o elaborado textualmente passou primeiro pelo campo dos sentidos em que o remetente revela seus pensamentos iniciais, na troca de missivas.

É fato que nem todo autor literário é um missivista em potencial. Ou, pelo menos, não faz questão de tornar sua comunicação pessoal e íntima de conhecimento público, ficando a troca de informações numa esfera privada. Porém, teóricos do estudo das cartas como Marcos Antonio de Moraes (2007) e Brigitte Diaz (2016) afirmam que comumente os escritores passam por alguma experiência epistolar para amadurecer sua criação literária. É no espaço privilegiado da correspondência que estéticas pessoais são construídas, conscientemente ou não, salientam os autores.

No caso em que um dos correspondentes, ao menos, seja um artista, é possível entender melhor não só o processo da construção da obra de arte, como do momento histórico em que as cartas são trocadas, pois a obra de arte capta a essência do tempo no qual foi criada para gerar diferentes emoções. Censuras, regimes de exceção, retratos de guerra, relatos de preconceito, violência, abuso, pseudomoralismo e medo de retaliação social são temas comuns de cartas íntimas e que acabam tornando-se abundantes quando se trata das missivas de artistas, intelectuais e autores literários.

O século vinte foi um dos mais turbulentos da história, afirma Hobsbawm, mencionado por Islabão (2008). Nele tem-se inserido as duas grandes guerras mundiais, a destruição provocada por duas bombas atômicas, duas grandes epidemias que ceifaram milhares de vida, e pelo menos um grande período de recessão econômica iniciado pela quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, aponta a autora. Também foi no século vinte, de acordo com Islabão, que as teorias de Marx ganharam a Europa e depois os demais continentes, promovendo uma espécie de cisão entre os ideais socialistas/comunistas e os liberais/capitalistas. Disputa que, via de regra, trouxe a ascensão ao poder de violentas ditaduras. Assim países como Portugal e Brasil não foram exceção a essa realidade de terem governos monocráticos controlando as nações.

A ditadura em Portugal começou na segunda década do século vinte, apesar de muitos considerarem o início do período ditatorial o ano de 1933, quando Salazar chega ao poder (o chamado Estado Novo). No entanto, vários historiadores como Boaventura Souza Santos (1997), José Francisco dos Santos (2014) e Chaiane Islabão (2008), mencionam o início do regime em 1926 quando a junta militar toma o controle do Estado, com Salazar como Ministro, dois anos depois, encerrando-se em 25 de abril de 1974.

Em janeiro de 1971 um jovem médico, recém-casado, embarca para África, a fim de participar da Guerra de Libertação de Angola, e passa a atender nos hospitais de campanha em várias cidades. O nome desse médico: António Lobo Antunes. O mesmo cidadão que, décadas depois, irá se converter num dos mais importantes nomes da literatura portuguesa contemporânea, sendo também um dos responsáveis pelo “descortinar da nova historiografia literária portuguesa após a revolução dos Cravos”, como afirma Álvaro Cardoso Gomes (1997, p. 90).

Em Angola, Lobo Antunes, enquanto no hospital de campanha, escreveu muitas cartas. Boa parte delas, para sua esposa Maria José. Nessa correspondência

de mais de trezentos aerogramas,¹ o médico revela não só questões afeitas à intimidade do casal, como registra passo a passo, o dia a dia da guerra, o que o transforma numa espécie de cronista do campo de batalha, de que maneira isso afeta sua emoção, e a relevância sob a ótica dos estudos literários: o processo de transformação do médico em escritor.

O conjunto dessas cartas foi publicado pelas filhas de Lobo Antunes, Joana e Maria José, em 2005 com o título *Desse viver aqui nesse papel descripto: cartas da guerra*, após a morte da esposa Maria José. Nelas, a intimidade do casal é bastante exposta, mas também há inúmeras referências da transformação do médico em escritor e de como o processo evoluiu, apesar das condições adversas em que Lobo Antunes vivia.

Joana e Maria José, no prefácio do livro ressaltam as condições em que as cartas foram escritas, e as múltiplas possibilidades que viram desde o momento em que tiveram acesso à correspondência trocada entre o pai e a mãe. Em determinada altura do texto, elas afirmam:

As cartas deste livro foram escritas por um homem de 28 anos na privacidade da sua relação com a mulher, isolado de tudo e todos durante dois anos de guerra colonial em Angola, sem pensar que algum dia viriam a ser lidas por mais alguém. Não vamos aqui descrever o que são essas cartas [...] elas são relatos de uma história que sabemos que é extraordinária em todos esses aspectos (Antunes, 2005, p. 14).

Ao longo da correspondência, porém, não é possível concordar com as filhas no sentido de que Lobo Antunes nunca se pôs a pensar “que algum dia viriam a ser lidas por mais alguém”. Afinal, em muitos momentos, ele deixa claro que está fazendo do ambiente da guerra um laboratório para desenvolver o seu projeto de escrita, e que desde aquele momento tinha a intenção de desenvolver um estilo bem peculiar, longe do que considerava as condições que o romance tinha alcançado até então.

O ambiente escolhido para desenvolver tal projeto já não é peculiar. A guerra não é, geralmente, o *locus* ideal para o desenvolvimento da escrita. Escrever envolve trabalhar as mais variadas possibilidades que a palavra pode oferecer, e a tensão e a realidade de minas terrestres e possíveis lançamentos de mísseis não é exatamente o ambiente propício para um trabalho que exige tanta disciplina, método, e condições

¹ Ao longo da tese explicaremos com mais detalhes o que eram os aerogramas e porque os soldados optavam por este tipo de correspondência.

de produção. Por isso, estar no silêncio de um hospital e numa solidão espontânea, como repete em algumas de suas missivas, pareceram ser uma estratégia para sua escrita, e o transforma num espectador da guerra muito mais do que um soldado, como várias de suas biografias informam. Ainda assim, tanto nas cartas como em muitas de suas obras ficam evidentes as marcas emocionais da experiência vivida em Angola.

Geneviève Haroche-Bouzinac (2016, p. 14) afirma que “Há sempre um mal-entendido na definição de que a carta é ‘depositária da verdade do indivíduo”. A verdade desse indivíduo pode ser bem mais ampliada pela realidade, o que muitas vezes só será possível ao se confrontar a carta com sua resposta ou ao se examinar seus conteúdos com mais minúcias. No entanto, não há dúvidas de que as cartas apontam, em determinado momento, para uma sinceridade de quem escreve um documento testamentário como se quisesse partilhar seus últimos momentos de vida com o seu destinatário.

Para Marcos Antonio de Moraes (2007), a carta é, ao mesmo tempo, uma partilha de sentimentos, sensações, desejos e realidades - ainda que mascarada ou dissimulada - e um laboratório vivo para o desenvolvimento da escrita de quem tem o mínimo de intimidade com a arte da palavra. Numa missiva, o remetente pode tanto informar sua vida como testar e aprimorar um estilo ou uma obra em andamento. Brigitte Diaz (2016, p. 22), por sua vez, defende que “a carta deseja ser uma página de liberdade na qual se podem gravar os sulcos caprichosos de emoções efêmeras”, e, portanto, nela não só se exercita o direito de expressar livremente como se revelam emoções, e partilham experiências, inclusive literárias.

Maria Luísa Blanco (2002) define as cartas enviadas entre janeiro de 1971 a setembro de 1972 como verdadeiros “experimentos literários” muito mais do que correspondência pessoal, ainda que seja evidente o caráter íntimo de cada aerograma. Além de trocar intimidades, revelar desejos - alguns de maneira bem chulas, mas também apropriados para a troca de cartas íntimas - e sonhos de um reencontro nas férias, as missivas também mostram um autor em gestação.

Numa guerra, a principal batalha a ser travada é a da informação, pois quem vence essa disputa acaba, automaticamente, por ficar em vantagem (Santos, 2014). Uma das formas de se controlar as informações é impor o silenciamento e o controle da palavra. E o silenciamento imposto controla as ações, até mesmo antes das informações. Ao cercear qualquer liberdade de expressão, tais regimes pensam

manter a ordem. Nas cartas, é possível transgredir esse tipo de tentativa de controle, ainda que seja por códigos ou expressões pessoais, uma vez que nas cartas íntimas - e as cartas de amizade são uma manifestação disso - o uso do relato da experiência que ela favorece é propício “à elucidação da brutalidade do vivido” (Haroche-Bouzinac, 2016, p.185).

Glaura Vale (2013, p. 43) lembra que “na guerra, as correspondências são também alimento. Bem como a comida, remédios e munição, as cartas, junto a elas as fotografias e prendas trocadas, têm papel fundamental para a tropa”. Lobo Antunes vê nas cartas uma forma de se manter não só em contato com o mundo, como fugir da realidade da guerra que enfrenta. Tanto que numa de suas primeiras impressões, datada de 1º de fevereiro de 1971 confessa: “A vida, nestas paragens, é tão isolada e triste (as demoras dos jornais são de semanas) que as cartas são a coisa mais importante do mundo para nós” (Antunes, 2005, p. 37). Por outro lado, a percepção da guerra é mascarada por Lobo Antunes em muitas ocasiões. Talvez por não viver diuturnamente a realidade do campo de batalha, com poucas incursões, mas também, imaginando estar vigiado, foge de explicitar suas convicções políticas, apesar de revelar como estão sendo construídas por meio de suas leituras e de que maneira isso aparecerão em seus romances. Os que estão em gestação em Angola ou os que virão à luz ao longo de toda sua trajetória como autor que já dura quarenta e cinco anos. A esse respeito Ana Paula Arnaut afirma:

A guerra - e sobretudo, o absurdo da guerra - revela-se muitas vezes pela descrição (sucinta) das acções militares, do seu trabalho como médico e, sobretudo, pelo seu cotidiano aparentemente banal. Como seria natural, Lobo Antunes não se estende nos pormenores violentos das amputações, da cólera, das minas e das saídas para o mato (Arnaud, 2006, p. 320).

Todo o processo de significação das coisas do mundo se dá por meio da linguagem. A carta, como forma de unir os distantes, foi uma das maneiras de se estabelecer contato entre ausentes. Eni Orlandi (1997) afirma que a evolução dos sentidos decorre de processos de interação social ao longo do tempo histórico, constituindo os diferentes campos do saber. Por isso, sentir é significar, e o sentido se dá, na maior parte das vezes, pelo silêncio. Daí a autora dizer que o silêncio é fundante.

A carta “pode ser considerada o caminho mais seguro para a verdade” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 82). Por meio dela, silenciamentos são rompidos, e

algumas convicções e percepções são evidenciadas, ainda que de forma subjetiva.

O estudo em torno das cartas e dos arquivos como gênese da obra literária e de arte é um dos campos da Crítica Genética. De maneira sintética, esta pode ser definida como o estudo de todos os arquivos e as correspondências a fim de se conhecer a gênese da obra, sendo estes seus principais objetos. Classificá-la como instrumento de captação de um texto em determinado momento possibilita compreender a obra de arte em gestação e a posteriori e o próprio arquivo como testemunha de uma realidade literária, histórica e política.

As cartas de Lobo Antunes para Maria José também podem ser consideradas arquivos do seu processo criativo. Ainda que explicitamente não reproduza nelas todas as obras em andamento, mostram muito do pensamento do autor e de como pretendia conduzi-las. Os cadernos que continham o romance *O Voo Nupcial de J. Carlos Gomes e Dilúvio*, ao contrário, são tecnicamente manuscritos. No contato que mantivemos por e-mail com uma de suas filhas, Maria José, nos afirmou que os cadernos foram destruídos pelo pai logo após o divórcio com sua mãe e o que resta deles são as menções que faz em boa parte das cartas. Portanto, não se tem obras nem manuscritos que revelam como aconteceu a gestação literária abortada, além das cartas.

Ainda assim, o autor soube traduzir metaforicamente o que estava, de fato, acontecendo no campo de batalha, e em uma ou outra missiva revelou seu medo da PIDE,² a polícia secreta criada por Salazar. Essa ruptura do silêncio e do silenciamento irá eclodir quatro anos após a Revolução dos Cravos, quando seus primeiros livros chegam a público, mostrando uma realidade portuguesa que a nação resistia ainda em enxergar, como afirma o professor Eduardo Lourenço (2004), um dos principais pesquisadores da literatura portuguesa contemporânea.

A trilogia inicial de Lobo Antunes, denominada por ele como “aprendizado da agonia” e por estudiosos de sua obra como Maria Alzira Seixo, Ana Paula Arnaut, Carlos Reis, Álvaro Cardoso Gomes de “poética do retorno”, é a que de maneira mais viva reproduz a experiência na África, e, de alguma forma, antecipada na inúmera

² A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), foi uma polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo. Para além das funções de polícia política, a sua atividade abrangia igualmente o serviço de estrangeiros e de fronteiras, assim como, era também mobilizada no contexto de querelas familiares ou afectivas ou para intervir em problemas no local de trabalho. Essa organização foi extinta e vários dos seus elementos foram presos após a Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974 (Santos, 2014; Islabão 2008).

correspondência trocada com Maria José.

Em *Memória de Elefante*, por exemplo, o primeiro romance publicado no primeiro semestre de 1979, o narrador apresenta-se fragilizado após retornar da África, da qual eventualmente teria participado entre 1970 e 1973, e sente-se deslocado do mundo que encontrou no seu retorno. Ao longo da narrativa, apresenta-se como psiquiatra e em choque ainda pela separação de quase quatro anos da mulher e das filhas ainda crianças, que vê o mundo de maneira melancólica, doente sem que haja a possibilidade de uma cura, assim como vê seus próprios pacientes internados no Manicômio Miguel Bombarda. Em contrapartida, traz lampejos da sua memória da infância e de como a experiência em Angola deu a ele (narrador) a possibilidade de entender melhor vários signos da sua infância, adolescência e juventude vivida com relativa tranquilidade no bairro de Benfica, na capital portuguesa, entre o liceu, o jardim zoológico e idas às casas dos parentes na cidade, no campo e no litoral.

Após *Memória de Elefante*, Lobo Antunes publicou *Os Cus de Judas*, ainda no mesmo ano de 1979, com apenas cinco meses de diferença entre o lançamento de uma obra e outra (Rodrigues, 2015). Os leitores assimilavam com dificuldade os relatos do médico em crise existencial, e os da experiência de guerra quando o autor trouxe uma narrativa mais brutal sobre a Guerra Colonial (Vale, 2013). O segundo romance de Lobo Antunes é tido como um dos relatos mais significativos e “restaurador de uma historiografia lusitana que Salazar, eficientemente, soube escamotear no tempo em que governou Portugal”, afirma Carlos Reis (2004, p. 321).

Para Carla Cristiane Melo (2012) *Os Cus de Judas* é, talvez, a obra imediatamente posterior ao retorno da guerra que encontra na acidez crítica do narrador um estilo bastante semelhante ao impresso nas cartas escritas quando o autor esteve em África. Melo ressalta que assim como Lobo Antunes referia, sarcasticamente, em sua correspondência às reações familiares em *Os Cus de Judas* o narrador revela uma exigência hierárquica familiar para tornar o filho em “homem”, quando “aos domingos, a família em júbilo vinha espiar a evolução da metamorfose da larva civil a caminho do guerreiro perfeito (Antunes, 2003, p. 22), o que se configura como “uma espécie de provação para tornar-se digno da perpetuação da sociedade burguesa de Portugal” (Melo, 2012, p. 20).

Por concordamos não só com a afirmação de Melo, mas também de Maria Alzira Seixo (2008), Ana Paula Arnaut (2004), Glaura Vale (2013), de que *Os Cus de*

Judas tem estreitos laços com o conteúdo do livro *Deste viver aqui neste papel descripto*, deixaremos mais considerações acerca dessa obra ao longo da tese. Por enquanto, cremos ser relevante enxergar que apesar de serem figuras distintas na análise literária, no caso deste romance e da correspondência enviada de Angola, as figuras de autor e narrador se cruzam para além de o fato da obra ser autorreferencial ou autobiográfica. É talvez a que mais aponte para as características do estilo que pretendia construir quando foi para o continente africano.

Lobo Antunes tinha razão quando escreveu à mulher dizendo que seus livros iriam fazer um “sucessozinho monetário”. A repercussão da crítica aos dois primeiros romances publicados acabou despertando o interesse do público, e as vendas de *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* superaram a expectativa dos editores. Tanto que no ano seguinte, 1980, foi publicado o terceiro romance da trilogia, *Conhecimento do Inferno*.

Conhecimento do Inferno segue, estilisticamente, os romances que o antecederam. Um narrador centrado em si, médico retornado da Guerra Colonial, tem, após cumprir sua experiência cívico-profissional, que atuar no hospital Miguel Bombarda como psiquiatra. Num momento de folga, sai pelo litoral português a fim de ir encontrar os pais. É nesse misto de ambiente hospitalar com as impressões sinestésicas entre a clínica, a paisagem lusitana, e as lembranças vivas da guerra que se funde à história.

A África, tanto para os narradores dos romances iniciais quanto para o jovem médico é a representação da morte e da vida, ao mesmo tempo (Vale, 2013). Seu olhar descrente em tudo e todos só aumenta - e a correspondência íntima mostra bem isso - a possibilidade de um futuro no seu projeto de escrita literária é o que acaba por se revelar como “um sopro de vida, diante da aridez do clima africano e do silêncio mortal” (Rodrigues, 2015, p. 159) que também irá aparecer metaforicamente como estado de espírito das personagens. E em *Conhecimento do Inferno* tais sensações aparecem várias vezes dialogando com as cartas da guerra.

Numa das missivas, por exemplo, Lobo Antunes afirma “Este continente é maravilhoso de vida, de energia, de juventude, de imaginação. Para quem pertence a um país cansado faz bem ver estes verdes, estes sons, esta exuberância animal” (Antunes, 2005, p. 64), e que irá fazer um contraponto com as sensações que passa a apreender de Portugal ao tentar confrontar com a realidade africana, como aparece no romance *Conhecimento do Inferno*:

A noite em Lisboa é uma noite inventada - disse eu -, uma noite a fingir. Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir, a gente, as avenidas, as casas, os restaurantes, as lojas, a amizade, o desinteresse, a raiva. Só o medo e a miséria são autênticos, o medo e a miséria dos homens e dos cães (Antunes, 2006, p. 21).

O medo que o narrador refere sentir não é, necessariamente, reflexo da insegurança pública do seu país, mas sim um reflexo de Angola. “A miséria dos homens e dos cães” é outra metáfora recorrente que Lobo Antunes usa para se referir à África ao fazer um contraponto com Portugal. A questão do clima, o calor exagerado e os temporais do país tropical africano são frequentemente confrontados com o frio e a frieza das relações pessoais lusitanas. Em carta de abril de 1971, comenta:

O calor é inenarrável. Talvez não acredites, mas a carteira de fósforos que trazia no bolso da camisa amoleceu com o suor! Mais para o fim do mês vou escrever à agência de viagens (há imensas, vivendo à custa da tropa) para marcar a passagem, e sentir-me, assim, já mais perto de ti e de Lisboa (Antunes, 2005, p. 102)

Lobo Antunes é um dos autores que desfaz o conceito da Casa Portuguesa que o Governo Salazar tentou impor à população. É um dos autores neorrealistas que melhor incorpora a crítica à sociedade lisboeta e desfaz muitas das imagens tradicionais que foram construindo-se ao longo dos séculos entre os autores que emergiram no período do fim da revolução de 1974 e finissecular do século 20, afirma Carlos Reis (2004). Talvez tenha sido exatamente esse viés crítico e memorialístico que tenha chamado tanto a atenção e voltado nossos olhos para a pesquisa em torno do autor que fazemos desde 2016 quando começamos a esboçar caminhos para seguir numa eventual pós-graduação.

A fim de explicar rapidamente o que nos levou à pesquisa que apresentamos na tese, fazemos uma sucinta apresentação da nossa vida acadêmica. Nosso percurso é retomado em 2013, depois de uma série de desistências, muitas delas em decorrência do problema de saúde em torno do etilismo severo que me acometeu por quase três décadas. Desde sempre fui inclinado para os estudos em torno da literatura produzida em tempos de Ditadura Militar, e de volta ao Curso de Letras pude mergulhar em estudos de intertextualidade e análise do discurso que puderam me dar um pouco mais de visão para um trabalho futuro, numa eventual pós-graduação. Em 2015 recebo, de presente da professora Adelaide Caramuru César o livro organizado por Márcio Seligmann-Silva sobre Memória, História e Literatura. Depois de lê-lo,

rabisquei algumas ideias e a procurei para um aconselhamento para o projeto de Mestrado. Ela, às portas da sua aposentadoria, me encaminhou à professora Telma Maciel da Silva que, depois de ouvir-me, manifestou interesse no que era um esboço de projeto, e me indicou a leitura do romance *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes. Após algumas páginas estava convencido que havia encontrado um autor e uma obra a serem estudadas no Mestrado e num distante Doutorado, além de uma parceira para seguir comigo, enquanto orientadora nessa caminhada.

Desde então temos lido, pesquisado, analisado não só o segundo romance da sua trilogia inicial, mas também procuramos entender o chamado “eterno retorno” à realidade da Guerra nos romances, crônicas e mesmo contos que sucederam à publicação de *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*. Ao cruzar com teóricos da literatura portuguesa e confrontar alguns excertos destes romances foi possível desvendar aspectos em torno do trauma, da memória fragmentada, do homem cindido, e mesmo de um niilismo na obra do autor. Porém, foram os três primeiros aspectos que mais nos interessaram, sendo os pontos nos quais debruçamos a estudar naquela fase da pós-graduação.

Após o percurso do mestrado concluído, precisávamos de um objeto que justificasse um projeto de doutorado. Pretendíamos fazer uma extensão do trabalho iniciado no mestrado e que, possivelmente, dialogasse com outros autores. Foi nessa busca inicial que soubemos da publicação do livro *Deste Viver Aqui neste papel descripto* e ao lê-lo pela primeira vez identificamos questões que poderiam se tornar as perguntas a serem respondidas ao longo do trabalho. Em busca de respostas primárias, e após uma conversa com a orientadora, confrontamos os conteúdos das cartas com passagens de *Os Cus de Judas* e observamos como o estilo e muito do que o missivista enuncia nas suas cartas, de alguma maneira, aparecem na voz do narrador do segundo romance de Lobo Antunes.

Após a segunda leitura, levantamos alguns questionamentos, dos quais transcrevemos aqui, pois são eles que pretendemos responder ao longo da tese, que, por extensão, formam os objetivos do trabalho: As cartas da guerra escrita por Lobo Antunes são suficientes para afirmar como o romancista português se constituiu enquanto produtor literário? De que maneira é possível descrever essa trajetória? Como o silêncio do hospital foi determinante para suas leituras e o exercício da sua escrita criativa e epistolar? De que modo isso repercute em sua obra, especialmente na trilogia inicial, autodenominada “poética do retorno”?

Para a análise das cartas de Lobo Antunes optamos pelo recorte da representação da solidão, da angústia e da saudade, e de como o silêncio se reproduz em seus romances, contos, crônicas, especialmente a chamada “poética do retorno”, conjunto das primeiras três obras publicadas pelo autor. É importante ressaltar que faremos análises das cartas e rascunhos publicados, e, para isso, usaremos as teorias em torno das cartas e dos arquivos, e pouca coisa em torno da Crítica Genética como um todo. Com isso, adotamos como metodologia cruzar o teor, de algumas cartas a fim de descrever os caminhos percorridos até chegar a uma forma “acabada”³ para o seu texto.

Para os estudos das cartas e correspondências usaremos o referencial teórico de Haroche-Bouzinac (2016), Brigitte Diaz (2016), Marcos Moraes (2007), e o conceito de Rede de Criação de Cecília Salles (2008), além de outros autores. No que tange ao estudo das obras de Lobo Antunes e da literatura portuguesa usaremos os estudos de Ana Paula Arnaut (2009, 2012), Maria Alzira Seixo (2002, 2008, 2009), Glaura Vale (2013), Álvaro Cardoso Gomes (2009), Eduardo Lourenço (2004, 2009), Carlos Reis (2004, 2009, 2011), e as cartas da guerra estudadas pela historiadora Margarida Pontes (2018), em sua tese de doutorado.

Para se chegar ao objetivo da tese, e ancorado por esses autores mencionados acima, desenvolvemos o presente trabalho em três capítulos: no primeiro fazemos uma abordagem teórica sobre o campo da Crítica Genética, mais especificamente do estudo das cartas, já elencando alguns dos aerogramas escritos por Lobo Antunes; no segundo apresentamos um dossiê com viés ensaístico da trilogia inicial do autor, especialmente falando da importância do romance *Os Cus de Judas* para a crítica literária e o estudo da literatura portuguesa contemporânea; no terceiro fazemos uma explanação sobre a trajetória de Lobo Antunes, cruzando com o conteúdo das cartas e dos seus romances iniciais, demonstrando como o silêncio se faz presente nas cartas e no seu “aprendizado da agonia”, comentando suas leituras no campo de batalha e as influências recebidas ao longo de sua vida.

Ao final da tese, esperamos ter atingido o objetivo geral que nos propomos e que possamos. Com efeito, que possamos contribuir com os estudos da literatura

³ Sabemos que não existe uma obra literária acabada, e como refere Vitor Aguiar: “A escrita criativa, por sua própria função, é cíclica e funciona numa espécie de ‘moto-contínuo’. Enquanto um autor for vivo e mediante suas mais variadas leituras e estudos, ela pode ser muitas vezes ampliada e ressignificada” AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. Teoria da literatura. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1997.

contemporânea portuguesa, especificamente as pesquisas em torno de Lobo Antunes, para provar o quanto as cartas à esposa antecipam não só o estilo, mas todo o processo que acabou por desenvolver na sua escrita.

1 CARTAS E ARQUIVOS: CAMINHOS EM CONSTRUÇÃO

1.1 A CRÍTICA GENÉTICA COMO MAPEAMENTO DESSES CAMINHOS

Uma viagem para servir ao Estado e a escolha de um não-exílio em Paris; o casamento com apenas quatro meses e a esposa gestante; um projeto de literatura na mente, e a possibilidade de começar a desenvolvê-lo no período em que servia ao governo português: esses foram os elementos que motivaram a escrita de cartas quase diárias do jovem Lobo Antunes à esposa Maria José.

Hoje, António Lobo Antunes é considerado um dos autores mais importantes da Literatura Portuguesa contemporânea. Trajetória construída a partir de 1979 quando publicou seus dois primeiros romances: *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*. Obras autorreferenciais nas quais a experiência vivida em Angola durante os anos de 1971 a 1973 é transposta com vigor, como afirma Carlos Reis (2004).

No período em que esteve em Angola, Lobo Antunes não viu a filha nascer, mas pôde desenvolver o projeto em mente: dedicar-se exclusivamente à literatura e deixar a medicina num segundo plano. Apesar de estar próximo ao campo de batalha, ele optou pela solidão do Hospital de Campanha onde lia e escrevia diariamente.

Pensar a obra de Lobo Antunes a partir dos conteúdos dos aerogramas enviados à esposa, e traçar um percurso, especialmente a trilogia inicial, que suas obras percorreram é uma empreitada difícil, mas cujos resultados saltam à vista, uma vez que nelas vê-se que o exercício de “escrever, mesmo que sejam apenas cartas, adentra a pena e constrói a mente; para quem sabe se dedicar a ela com um pouco de constância, a escrita epistolar é um trampolim para outros voos”, como afirma Brigitte Diaz (2016, p 101). Graças a essa prática constante do exercício da epistolografia hoje é possível analisar não só os textos, mas muito das condições em que esses foram gerados.

As mais de trezentas cartas enviadas por Lobo Antunes a Maria José, em forma de aerogramas, se tornaram o livro *Deste viver aqui neste papel descrito: Cartas da Guerra* (2005), e nos fornecem material suficiente para demonstrar que a premissa de Brigitte Diaz mencionada acima está correta. Organizado pelas filhas Joana e Maria José, *Deste viver aqui neste papel descrito* traz os aerogramas escritos por Lobo Antunes enquanto vivia a realidade da guerra, mesmo numa posição relativamente privilegiada. Apesar de serem cartas íntimas, em várias delas o autor português

descreve minuciosamente o seu processo de leitura e de escrita criativa. Ao longo dos aerogramas menciona, por exemplo, a tentativa de escrever três romances: *Dilúvio*, *O voo nupcial de J. Carlos Gomes* e *Depois de Tulia*, além de esboçar alguns poemas eróticos dedicados à Maria José, e, apesar de não se conhecer as respostas, as reações do missivista Lobo Antunes mostram como a esposa se tornou uma leitora crítica e atenta dos romances em gestação.

Sobre o livro em que as cartas estão expostas, as filhas avisam no seu prefácio que o conteúdo de *Deste viver aqui neste papel descripto* pode ser lido de várias maneiras:

Não vamos aqui descrever o que são essas cartas: cada pessoa irá lê-las de forma diferente, seguramente distinta da nossa. Mas qualquer que seja a abordagem, literária, biográfica, documento de guerra ou história de amor, sabemos que é extraordinária em todos esses aspectos [...] Este é o livro do amor dos nossos pais, de onde nascemos e do qual nos orgulhamos. Nascemos de duas pessoas invulgares em tudo, que em parte vos damos a conhecer nestas cartas (Antunes, 2005, p. 14).

Ainda que as organizadoras admitam que o livro verse sobre a intimidade do casal sendo boa parte das cartas um retrato do amor de Lobo Antunes por Maria José, confessam que o pai teve a intenção de abordar sua vida na África dos mais diferentes modos, o que permite que se façam estudos como o que nos propomos: verificar os caminhos percorridos por Lobo Antunes até hoje, estabelecendo contatos e revisitando a história de Portugal, notadamente a que foi sufocada pela ditadura portuguesa (Reis, 2004). Sendo assim, um dos caminhos mais seguros para que se possa balizar esse tipo de trabalho está nos princípios norteadores da Crítica Genética.

A “Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística” (Salles, 2008, p. 12), pois esta oferece novas possibilidades de como olhar as obras, tanto depois de prontas, como em todo o seu processo de criação. Nas margens das cartas e dos rascunhos estão pistas importantes que podem mostrar o percurso percorrido pela obra até chegar a uma forma final, ou quase acabada, uma vez que o fazer literário nunca deve ser considerado algo pronto, pois renasce em significados a cada leitura, a cada possibilidade de interpretação e resignificação. Ou seja, a Crítica Genética permite que uma obra seja sempre reatualizada e que novos caminhos para seu estudo sejam percorridos.

De maneira sintética, a Crítica Genética pode ser definida como o estudo de

todos os arquivos e correspondências dos autores, e, por meio dela busca-se “descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação”, como afirma Marco Antonio Moraes (2007, p. 32). Também são do campo de atuação da Crítica Genética, os rascunhos, que por meio deles procura descrever a trajetória desenvolvida pelo autor até a obra de arte chegar a um resultado próximo do final. O que permite ao pesquisador compreendê-los - obra e arquivo - como testemunha de uma realidade literária, histórica e política.

Para tanto, três perspectivas se apresentam a fim de balizar o estudo da correspondência, arquivos e rascunhos:

- a) a busca por expressões que permitam traçar um perfil biográfico; b) a compreensão dos bastidores da vida desses sujeitos em determinado período, isto é, a inserção em grupos, elaboração de projetos estéticos e outros; c) a análise do gênero epistolar como um “arquivo de criação” (Salles, 2008, p. 63).

Cecília Salles (2008, p. 29) lembra que o objeto de estudo da Crítica Genética não lhe é próprio. Muito antes de começar a se pensar nela como corrente crítica, os arquivos já eram objeto de estudos de outras áreas como a Arqueologia, a História e a Geologia, por exemplo. Mesmo o estudo do manuscrito literário é bem antigo, como o registro de datas e locais onde determinadas obras foram escritas e que revelam muito do seu momento histórico, político e social.

O que dá peculiaridade à Crítica Genética é o fato de esta estudar os objetos pessoais dos autores (cartas, arquivos, notas, rascunhos) e analisá-los a partir dos “índices do processo de criação, suportes para a produção artística ou registros da memória de uma criação e, assim, dar um tratamento metodológico que possibilite um maior conhecimento sobre esse percurso” (Salles, 2013, p. 25).

A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tomar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra (Salles, 2013, p. 25).

A “Crítica Genética lida com os dados materiais da construção intelectual do artista e é, por sua vez, uma construção intelectual enquanto texto que é constituído pelo próprio crítico” (Salles, 2008, p. 61). A partir dessa afirmação pode-se assentir que as cartas são fundamentais para a Crítica Genética, corrente crítica surgida em

1968, quando houve uma ruptura com o Estruturalismo.

O estudo da correspondência demonstra que todo documento, rascunho, “referência consumida ou partilhada pelo autor do texto podem dar pistas de não só como ele foi construído como ajudar nas análises de suas estruturas” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 64). Diaz (2016 p. 55) acrescenta que assim como os arquivos as “cartas são também documentos literários desde que participam - frequentemente, de muito perto - e nos fazem participar a posteriori não somente da gênese, da maturação, mas também da recepção da obra”. Para Roberto Zullar (2002), por exemplo, a Crítica Genética surge simultaneamente à chamada era da informática, pois, segundo ele, ao contrário do que possa parecer, o uso dos manuscritos tem muito a ensinar sobre o alargamento das possibilidades do texto.

A Crítica Genética se interessa, particularmente, em procurar desvendar as origens da obra, e, a partir de informações substanciais, procurar identificar não só vários significados para a obra de arte, especialmente a literária, como em mostrar aspectos no processo de criação. Pode-se dizer que a partir dela é possível enxergar autor e produção em construção.

No caso específico de Lobo Antunes, a narrativa do seu processo criativo em andamento começa no dia 31 de janeiro de 1971, vinte e três dias após a primeira carta. Nos aerogramas anteriores, Lobo Antunes procurou falar de sua saudade da esposa e das primeiras impressões que teve de Angola. Porém, a partir dessa missiva falar do seu projeto literário passa a ser comum, e nessa carta enuncia:

Continuo sem notícias, mas a verdade é que também não tem havido avião. E de resto, escrever à família tira-me a vontade de escrever seja o que for a mais. Vamos a ver se amanhã, segunda-feira - é hoje um triste domingo chuvoso e sem esperança - começo, de novo, a pensar no livro, embora viva habitado por uma lassidão imensa. Apetece-me, apenas, sentar-me sem fazer nada à espera que o tempo passe. Que vontade eu tenho de me ir embora daqui! O comando distribuiu as coisas de tal forma que apenas aí poderei ir em Outubro, o que mais me agrava a tristeza. Curiosamente, nasceu-me ontem uma poesia, mas consegui afogá-la, sem a escrever, dentro da minha cabeça, e, hoje, já me esqueci dela. (Estou, de resto, vagamente arrependido) (Antunes, 2005, p. 36).

O terceiro e quarto período da correspondência acima já nos dão uma ideia do objetivo de Lobo Antunes a partir daquele momento. “Começo, de novo, a pensar no livro”, é bastante ilustrativo, sobretudo o apostrofo explicativo. A expressão de novo, revela como é recorrente a ideia de aproveitar o espaço teoricamente do isolamento

de um hospital de campanha para desenvolver seu projeto literário. Por outro lado, a realidade da guerra já faz com que deseje voltar à esposa e ao país, para retomar sua vida; ainda que não muito feliz com o rumo que ela está tomando. Ao mesmo tempo em que explicita seu desejo de retorno enfatiza ter pensado um poema, e tê-lo desperdiçado ao não escrever. Sintomas de um autor em fase inicial de produção que conta com a memória para reter as diferentes percepções poéticas ou narrativas que aconteceram subitamente. Por outro lado, voltar à Lisboa dava a ele, nesse momento da sua estada em Angola, a sensação de que lá encontraria o impulso que faltava para desenvolver seu projeto de escrita de contar Portugal de um jeito apenas seu, como revelará em outros aerogramas e que mencionaremos adiante. E essa “vontade de ir embora daqui” e começar a contar como é Lisboa, suas pessoas e histórias - temas frequentes de suas crônicas - aparece refletido na voz do narrador de *Os Cus de Judas*:

O certo é que, à medida que Lisboa se afastava de mim, o meu país, percebe?, se me tornava irreal, o meu país, a minha casa, a minha filha de olhos claros no seu berço, irreais estas árvores, estas fachadas, estas ruas mortas que a ausência de luz assemelha a uma feira acabada, porque Lisboa, entende, é uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, um invenção de azulejos que se repetem, aproximam e repetem, desbotando as suas cores indecisas, em rectângulos geométricos, nos passeios, não, a sério, moramos numa terra que não existe, é absolutamente escusado procurá-la nos mapas porque não existe, está lá um olho redondo, um nome, e não é ela, Lisboa começa a tomar forma, acredite, na distância, a ganhar profundidade e vida e vibração (Antunes, 2003, p. 112-113).

Se por um lado, a poesia nasce e Lobo Antunes repensa no livro que está escrevendo, por outro é na distância do seu país que consegue entender melhor não só Portugal como todo o momento vivido. Na distância Portugal “começa a tomar forma”, “ganhar profundidade e vida e vibração”. Este sentimento de profundidade, vida e vibração que aparecem no excerto de *Os Cus de Judas* remete também à filha que estaria no berço e o narrador- assim como o autor - não a tinha conhecido. O que dialoga com a carta de 26 de abril de 1971, quando Maria José, a criança, ainda não havia nascido, e os sentimentos à pátria eram ambíguos, mesmo assim davam uma estranha forma de vida:

Nunca to disse antes, mas tenho por ti um grande amor e uma imensa admiração, porque me és superior: desanimo tanto e tantas vezes!

Custa-me tanto isto! Sofro, palavra, tenho sofrido aqui um autêntico cálice de amarguras. Paga-se muito caro o direito de poder viver neste país, mas não estou arrependido: em qualquer outro lado seria sempre um estrangeiro e um intruso (Antunes, 2005, p. 77).

Os exemplos iniciais elencados acima começam a revelar como a correspondência de artistas e intelectuais pode ser uma espécie de “mapa da mina” para se descrever o processo de criação de obra e autor, e porque é um dos lugares nos quais a Crítica Genética se debruça para chegar ao seu objetivo, como já vimos. As redes de criação acontecem a partir delas e nelas, por exemplo. Porém, a fonte que mais permite inferir e mapear os caminhos que tanto autor e obra percorreram, desde a sua gênese, são os arquivos pessoais, os rascunhos e as anotações.

No entanto, afirma Salles (2013, p. 26), não há, para a Crítica Genética “a pretensão de encontrar fórmulas explicativas para esse fenômeno de grande complexidade”, mas “a tentativa de se aproximar, por diferentes ângulos, desse processo responsável pela geração de uma obra de arte.” Mesmo que seja em anotações aparentemente “codificadas” (Salles, 2013).

Dessa maneira, a Crítica Genética, a partir das informações contidas nos arquivos, traça o percurso da obra e do autor, fornecendo dados para as análises em torno da obra. Com efeito, é o que pretendemos fazer no capítulo três quando trataremos uma análise do contexto histórico da ditadura salazarista e da Guerra de Angola e de que maneira tais fatos se apresentam na correspondência íntima e dialogam com as obras iniciais de Lobo Antunes, retomando conceitos da epistolografia e, ocasionalmente, da Crítica Genética.

Se as cartas e os arquivos revelam pistas importantes em torno de uma obra, também podem nos permitir enxergar processos que fizeram a trajetória literária de um autor e de um trabalho. E é a partir desta premissa que buscamos responder as perguntas elencadas para a presente tese, ou seja: como, a partir das cartas de Lobo Antunes para a esposa, durante os dois anos que serviu a Portugal na Guerra de Angola, apontam para o seu projeto de desenvolver sua estética própria, e revelam sua trajetória?

Na seção seguinte, tratamos um pouco mais das teorias em torno das cartas e dos arquivos e das redes de contato que são estabelecidas por meio dessa correspondência.

1.2 LENDO ALÉM DAS CARTAS

O que podem dizer as cartas? Quais as informações que se podem obter a partir dos ditos e não-ditos nas trocas de correspondência? Como os arquivos pessoais e anotações podem trazer informações mais ou menos precisas para se entender não só o percurso da obra e do artista, mas promover uma ampliação da análise de um texto? Perguntas como essas é que estudiosos da epistolografia de escritores procuram responder. Também são algumas dessas respostas que pretendemos ter ao final dessa tese.

Diaz (2016) sustenta que é muito bem-vinda a volta dos debates em torno dos estudos epistolares uma vez que

A carta afirma-se como meio essencial de todos os grandes debates que marcaram o século, e impõe-se como instrumento formal de uma vasta reflexão epistemológica. Excedendo os limites do gênero literário e mundano no qual quiseram confiná-la, a carta se diversifica tanto nas práticas reais quanto no campo da ficção (Diaz, 2016, p. 49).

Tanto na troca de correspondência quanto nos rascunhos e arquivos, os caminhos traçados - de obra e artista - são reveladores para os estudos literários. Antes relegada a um “segundo plano” das correntes críticas, a Crítica Genética tem sido reconhecida como um caminho relativamente seguro para decifrar a gênese da obra de arte, e, mais recentemente, a partir dos estudos de Cecília de Almeida Salles, como uma forma de também descrever e analisar os discursos implícitos e explícitos na obra em questão.

Sabe-se que as cartas não são limitadas a algumas “mal traçadas linhas”. A troca de correspondência, mais que uma prática social e afetiva, sempre foi uma mina do tesouro quando se escava fundo, visando encontrar as mais variadas mensagens subliminares, como aponta Marco Antonio Moraes (2007). Numa carta simples e sucinta pode-se ter longas e complexas declarações, aconselhamentos, pedidos. Uma missiva está muito distante de apenas informar efemeridades: nela pode-se ter vestígios da gênese de uma obra de arte, um livro, um processo artístico, e porque não dizer os caminhos percorridos na busca de estabelecer uma estética própria enquanto produtor de arte e cultura.

Na carta, ao escrever sobre si, escreve-se para os outros e sobre um ainda desconhecido, afirmam autores como Diaz (2016) e Moraes (2007). Ao escrever uma

carta, o autor em gestação experimenta configurações de como irão se tornar os personagens da sua obra. As cartas “são uma fábrica de imagens onde se pode compor a personagem literária que desejam se tornar” (Diaz, 2016, p. 104).

Como laboratório de escrita, o texto poético pode ser uma representação dessa fábrica de imagens a que Diaz (2016) se refere para, posteriormente, se tornar metáforas do momento vivido. Em aerograma escrito em novembro de 1971, Lobo Antunes, animado, fala de um poema que escreveu e de como, de alguma maneira, pretende traduzir os versos nos romances que produz, e que os denomina como “calhamaço” como uma espécie de coletânea de poemas em prosa:

24.11.71 Chiúme

Meu amor querido

Aquele poema de ontem, que escrevi numa página branca do Solitário Caçador agrada-me. Tive a seguinte ideia: para além dos livros como este calhamaço, juntar a poesia sob o título genérico de «As Quatrocentas Manhãs». Os poemas seriam agrupados em capítulos, como traduções de indivíduos imaginários, acompanhados de uma pequena biografia. Por exemplo: «Os Poemas de Amor de Lucas Cranach, O Velho». Depois uma nota, e a seguir a obra dele: 25 poemas e uma «Elegia de Ostende». E fazer o mesmo com outros que forem aparecendo. Se achares que o poema o merece escreve-o numa folha à parte, com o número I. Quer dizer: título geral: tal. Título desse capítulo, digamos, tal. E, antes, põe a seguinte nota:

NOTA

Lucas Cranach, que nada tem a ver com o pintor do mesmo nome, nasceu em Ostende em 1752 e faleceu em Columbus, Georgia, U.S.A., em 13 de Outubro de 1835. Descendia de uma família de pequenos comerciantes, e dedicou-se, desde muito novo, ao ofício de polidor de lentes, em que um tio materno o iniciou. Em 1812 emigrou para a América, fixando-se primeiro em Boston e, seguidamente, em Columbus, pequena cidade do sul onde, muitos anos mais tarde, nasceria a romancista Carson McCullers. Chamado «O Velho» pelo desprezo popular, viria a compor os poemas que se seguem em inglês, entre 1832 e 1834, dos 80 aos 82 portanto, ao tomar-se de amores por uma jovem de dezasseis, Mary O’Conner, criada de um dos seus filhos. A sua obra poética só viria a ser publicada em 1934, na Centaurus Press, graças aos esforços do eminente filólogo James D. Lever. A «Ostend Elegy» figura apenas a partir da 3ª edição. Há razões para se supor que a sua composição precede a dos restantes poemas.

O que achas disto? Resposta urgente. És a única pessoa do mundo cuja opinião me interessa. Depois arranja-se. Não. Os sonetos serão parte, talvez... A ver. Gostava de saber o que achas da nota, do poema, da ideia. Urgente.

Muitos beijos para as minhas duas mulheres.

O 2B caderno está no fim!

Mais beijos

António (Antunes, 2005, p. 218).

A carta acima revela um projeto até hoje desconhecido, por parte do leitor de Lobo Antunes: seu lado versejador. Em entrevista a Ana Paula Arnaut (2006) disse que só gostaria que seus poemas viessem a público depois de sua morte porque os considera ruim demais para chamar de literatura. Porém, recentemente admitiu que pode publicar alguns de seus versos como última produção em vida. De uma maneira ou de outra, essa experimentação se dá de longa data, como revela o aerograma. Quando Lobo Antunes diz: “És a única pessoa do mundo cuja opinião me interessa. Depois arranja-se”, também demonstra o processo denominado por Salles (2013) de Rede de Criação. Escrever só faz sentido a partir da leitura e dos comentários que irão nortear sua escrita criativa. De tal maneira que, na mesma carta, informa que o segundo caderno em que está sendo escrito o romance *O Voo Nupcial de J. Carlos Gomes* está próximo da conclusão. O porquê de ele informar isso de maneira codificada - O 2B está no fim - é que não se sabe, exatamente, mas é possível inferir, por cartas posteriores, tratar-se do segundo caderno em que escrevia a história.

Quando elencamos essa situação, cabe uma advertência em relação à presente tese: mesmo que essas informações nos permitam conhecer como foi traçado um possível percurso da obra até que ela estivesse com uma versão final, não é nosso intuito descrever como foi tal processo até porque seria impossível, mas sim proceder a análise que estes arquivos nos proporcionam.

Apesar da relevância que as cartas podem dar ao descrever a trajetória de um livro - por exemplo - , não podemos considerá-lo acabado, uma vez que Lobo Antunes ainda está vivo e ativo, o que, por si só, dá um dinamismo ao seu processo de escrita que pode “renascer” de formas variadas. Para a tese, nosso objetivo está em apontar como suas correspondências indicam os caminhos que Lobo Antunes percorreu até aqui e que foram antecipados nas suas cartas.

Dessa forma, iniciamos nossa tese apontando, ainda que sucintamente, os conceitos teóricos nos quais embasamos nossos estudos. Até porque é necessário a escolha de um gênero sobre o qual debruçaremos nossas análises e, a partir dele, verificar se há imbricamentos com outros gêneros, como eles acontecem, e se eles

respondem nossas questões, especialmente as elencadas acima. Por isso, escolhemos como método de trabalho o cruzamento de informações nas cartas com os objetos da tese.

É forçoso admitir, nesse momento, que entender o percurso que obra e autor traçaram não é uma empreitada fácil. Os caminhos nem sempre são visíveis e a trajetória pode se apresentar de maneira não muito clara. O que acaba por exigir mais que paciência e determinação, uma vez que requer compromisso do pesquisador em fazer um verdadeiro “pente fino” nos dados disponíveis. Muitos destes aparecem nas cartas e arquivos pessoais, nos quais rabiscos e trocas de confidências revelam caminhos e referenciais que artistas e intelectuais receberam até que sua obra chegasse ao público. Muito antes, até que considerassem o percurso da obra “acabado”. É o que se tem, por exemplo, no aerograma enviado em 31 de março de 1972:

Tento escrever. A verdade é que os últimos dias não têm sido muito produtivos sob esse aspecto. E à noite, na cama, leio Somerset Maugham, «The Razor's Edge», uma história educada para gente educada, passada entre gente educada e discreta. Sem muita alma, portanto. Mas a descrição dos sentimentos é exemplar e quase asséptica: nem um grito. As coisas resolvem-se com ponderação e serenidade - e é com certeza melhor assim para todos. Para quem lê, que não se sente ofendido por exageros e más-educações. Para quem escreve porque põe a palavra fim com o coração em paz. E para os personagens, que podem escrever tranquilamente os seus convites para jantar em escrivainhas Chipendalle. Mas eu, que sou excessivo, berro-te como um possesso, como um doido, como um personagem de Dostoievsky que gosto tudo de ti
António (Antunes, 2005, p. 341).

Nessa carta, Lobo Antunes referia estar a concluir - ou quase a desistir - de escrever *O Voo* e a esboçar as primeiras ideias de *Depois de Tulia*. Condição que possibilita entender a expressão “tento escrever” que começa o aerograma. Ao fazer uma análise de *The Razors Edge*, estabelece paradigmas pessoais sobre como não escrever um romance literário a seu ver, por considerá-lo doce, comercial, funcional, mas distante do que ele entende por ser “boa literatura”, no mesmo momento em que refere um dos autores com quem tem profunda identificação: Dostoievski. Mesmo sem terminar *O Voo*, dá “pistas” de como pretende constituir sua história, ao final:

DEPOIS DE TÚLIA: título do calhamaço que se seguirá ao Voo, e que eu acho porreiríssimo. Diz o que pensas.

Entretanto a carroça pôs-se a andar outra vez. Em Setembro levo-te, a título de amostra, o que estiver alinhavado. Alinhavado não quer dizer pronto - está visto. Trago outra vez de volta e acabo a coisa, de modo a ir pronta nas próximas férias, e a poder estar publicada (que grande palavra!) quando for de vez, se alguém se interessar por ele. Espero que sim. Porque não? De qualquer forma, espero ser já famoso quando aí chegar...

[...]Bom, eu acho que este Voo tem coisas boas. O episódio da criada, por exemplo, para falar de coisas que conheces. Há outros que me agradam menos e tenho de emendar. Mas só quando chegar ao fim remanejarei tudo isto, o que será trabalho para menos de um mês. Por isso digo Março/Abril. E tem de ser, mesmo que o ritmo abrande. Eu estou cá a pensar ir para aí no fim de Abril. Depois falamos sobre isso. Não antes, de qualquer forma, para a última etapa não ser muito comprida. E prometo levar o Voo pronto. De qualquer modo darás a tua opinião pela amostra. E eu só gosto de críticas cruéis. E não quero elogios (Antunes, 2005, p. 211).

Ao enunciar como está a evolução do seu projeto de literatura, Lobo Antunes antecipa estilos e como pretende seguir o caminho que começa a trilhar. Ao mesmo tempo, pede que a esposa veja o texto com um olhar bastante crítico. Os dois aerogramas revelam, por outro lado, que o tempo parecia ser um aliado do jovem médico. Algo que quem está envolvido diretamente num conflito armado não consegue ter. A tensão constante não permite que se sinta concentrado num processo de escrita, e isto o faz um cronista da sua experiência na guerra, mesmo atingido pelo trauma.

A despeito do clima hostil e de estar separado do campo de batalha por arames, sente-se à vontade para escrever a ponto de admitir que é a “palavra quem põe o coração em paz”. Ao referir, na segunda carta, que “O Voo tem coisas boas” e antecipar que Maria José conhece a personagem e algumas das cenas transpostas no romance, justifica o estabelecimento da Rede Criação e confirma o pensamento de Cecília Salles (2013) e Marco Antonio Moraes (2007) que o interlocutor, na troca de correspondência de artistas, além de um leitor crítico atua, de certa forma, como coautor da obra.

Outro aspecto revelado pelas cartas acima e que demonstra como a Rede de Criação está ativa, e como as respostas de Maria José podem ter sido levadas em consideração por Lobo Antunes: na missiva fala do método que está desenvolvendo e da disciplina em escrever sistematicamente a ponto de conseguir projetar uma quantidade expressiva de páginas a serem escritas e posteriormente enviadas. Novamente a presença de metáforas e de advérbios e de adjetivos se faz presente

nos dois aerogramas, o que indica que o seu estilo de escrita epistolográfica foi transposto para a voz dos seus narradores, especialmente dos romances iniciais.

Também se vê o uso da máscara social que é estabelecido nas correspondências íntimas. Ao confrontar esta carta com outras posteriores verifica-se o quanto é falsa expressão “e eu só gosto de críticas cruéis. E não quero elogios”, uma vez que menciona a possibilidade de ganhar dinheiro, notoriedade e quiçá o Nobel de Literatura, ou seja, ter uma trajetória marcada por elogios e pouquíssimas críticas cruéis.

Diaz (2016) afirma que nas cartas de artistas e de intelectuais há sempre espaço para acrescentar ou suprimir frases, palavras, ideias. Até mesmo contextos podem ter uma leitura diferenciada depois da troca de missivas entre autores que têm afinidade pessoal e estilística, a ponto de o que se diz não traduzir o que o missivista quer, de fato, dizer, uma vez que “a carta sempre é apreendida a posteriori, em seu rastro e não no seu voo” (Diaz, 2016, p. 114).

Ao longo da jornada que as cartas percorrem, palavras, momento histórico, tensões e desabafos aparecem e revelam a angústia pessoal e artística do autor. Na troca de confidências, esboçar estilos e recursos a serem usados posteriormente em romances ou experimentar novos gêneros literários torna-se um desafio que muitos se impõem. Para tanto, nos dão um amplo panorama das condições nas quais a obra de arte foi gerada.

As cartas sempre tiveram um valor enorme tanto para a literatura quanto para a história, afirma Cecília Salles (2008). Nelas, aspectos desconhecidos de páginas pessoais ou coletivas estão, algumas vezes, escondidos, pedindo para serem relidas ou “decifradas”. O pesquisador ao se debruçar sobre elas, não está apenas dando passos para entender a genética da obra, mas busca apontar novos caminhos para o seu estudo crítico.

Na simples troca de correspondências, sentimentos são desnudados, opiniões trocadas, projetos divididos, sonhos revelados. Telma Maciel da Silva, em sua Tese de Doutorado, afirma que quando se transpõe esse fato para o mundo intelectual e artístico tem-se, supostamente, o ambiente “ideal para a confissão e a verdade biográfica” (Silva, 2013, p. 09). A questão é que a construção autobiográfica envolve uma verdade bastante relativa. O dito revela, muitas vezes, bem menos que os não-ditos. E o ambiente das cartas, frequentemente, faz com que essa relatividade fique evidente.

O motivo da ênfase no parágrafo acima está no fato de a verdade biográfica a que Silva (2009) faz menção precisar ser interpretada com cautela. Há que se lembrar, ao estudar as cartas de artistas, que o jogo da persona pode ser mais comum do que entre anônimos, uma vez que a carta é uma espécie de laboratório no qual o remetente tem, por sua natureza, uma maior preocupação com a imagem que deixará para a posteridade. É trabalho do artista “mascarar” realidades para atingir seu objetivo com sua arte. Portanto, o texto escrito pode revelar situações que são exatamente o contrário daquilo que o emissor espera ou pretende. Exatamente nisso reside o silêncio a que a AD se debruça a estudar. Também é o conceito de persona em ação, de certa maneira. E é mais ou menos isso que acontece nas cartas mencionadas acima e nos reflexos que os enunciados delas tiveram nas obras de Lobo Antunes.

O conceito de persona a que fizemos referência encontra uma definição precisa em Luís Lima (1991), para quem o ser humano:

tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me persona, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica (Lima, 1991, p. 43).

Criar personas é da natureza humana, portanto, de acordo com Lima, e pode-se inferir que o jogo da persona funciona quando se estabelece as Redes de Criação. Um jogo não da sua natureza física, mas social. O homem social depende da persona até como forma de proteção e preservação de um eu que se pretende manter intocável. Uma máscara que protege a fragilidade física. A persona é uma forma, portanto de preservar algumas identidades e verdades das quais a exposição não é necessária, ou o autor optou também por mascará-las.

A carta pode ser considerada “testemunha de um estado de espírito, expressão de um objetivo preciso”, afirma Geneviève Haroche-Buzinac (2016, p. 14). Nela pode não estar manifesta a identidade íntima do autor, mas o retrato de um momento. Esse estado de espírito a que a autora se refere pode ser uma manifestação clara ou simulada do seu pensamento, uma vez que muitas das condições vividas no momento da escrita de uma carta podem exigir isso. Ou pode ser uma estratégia para mascarar um sentimento, e a partir dele jogar com informações e confissões. O que acontece

quando Lobo Antunes diz não querer elogios, mas críticas cruéis, e na verdade espera a aprovação da esposa para o romance que está sendo escrito.

O jogo da persona não é apenas um ato do campo semântico, afirma Moraes (2008), mas a demonstração de um desempenho cênico do remetente acompanhado de escolhas pensadas de palavras:

Enquanto "ato", no campo semântico da representação teatral, a carta coloca "personagens" em "cena". O remetente assume "papéis", ajusta "máscaras" em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários, com objetivos afetivos ou práticos definidos. Sob o signo da encenação, a verdade expressa na carta - a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos - é sempre pontual e cambiante. Em outra direção, associando-se "ato" a "práxis" a carta pode testemunhar a "dinâmica" de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como "ações" nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se como um agitado "canteiro de obras" (Moraes, 2008, p. 9).

Segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 87), “de modo recíproco, os correspondentes autorizam um ao outro a abandonar as marcas de deferência, e a partir de então desenvolver uma intimidade que a missiva permite como extensão da própria obra que se discute”. Em outro momento, Haroche-Bouzinac ressalta: “A carta... é sempre, e em diversos graus uma encenação de si. A sinceridade do epistológrafo não passa de um mito da qual alguns têm acreditado”. (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 24). Assim, numa troca de informações, conselhos ou intimidade, essa persona precisa emergir e/ou se manter bem escondida para preservar o verdadeiro eu que não quer ser exposto, por mais que as entrelinhas revelem o contrário.

Porém, nem toda pessoa que escreve uma carta é um artista. Ou tem um relativo domínio sobre a arte da escrita. No ensaio “Dona Flor”, publicado em 1940, Mário de Andrade afirma que a carta “é uma espécie de violão da literatura” (Andrade *apud* Moraes, 2007, p. 109). Ao categorizar, o autor de Macunaíma quis dizer que o violão fazia um contraponto ao piano. Teoricamente, qualquer pessoa menos dotada de talento musical é capaz de arriscar emitir algumas notas num violão, o que não é possível no piano. Com isso, Mário - que também era professor de música - afirma que na carta todos podem esboçar um mínimo talento para o fazer literário, algo que, em sua plenitude, só os “pianistas” conseguem desenvolver. No entanto, todos devem passar pelas cordas do violão até se sentar à frente de um piano. Isso porque, na

carta há o “espaço para o ‘treino’, o ‘adestramento’ da escrita para o enfrentamento diário de problemas ‘técnicos’ da arte da palavra” (Andrade *apud* Moraes, 2007, p. 110).

Para Alain Pagès (2017, p. 107), a carta de um artista revela muito mais que sua mensagem explícita, mas “a multiplicidade dos signos que acompanham o texto: a forma da escrita, a ocupação do espaço da página, o número de folhas, os acréscimos colocados nas margens, a assinatura etc” atribuem outros importantes significados. Todos os indicativos presentes numa correspondência podem manifestar sinais que ajudem a mapear os significados de uma obra de arte, como entender o processo criativo de um autor. Nos textos autógrafos qualquer traço rabiscado indica muito do seu conteúdo explícito e implícito, tanto num primeiro momento quanto a posteriori.

As cartas são, assim, muito mais que um instrumento de comunicação e relacionamento interpessoal em diferentes níveis. É preciso entender que elas são documentos vivos que esclarecem dúvidas a respeito de determinadas obras e seus autores, além de servirem “como uma espécie de ‘espelho’ sintomático a refletir determinadas nuances do próprio processo de gestação e criação da obra” (Rodrigues, 2015, p. 224). É uma maneira de se fazer existir, e re-existir, superando situações adversas, e se afirmando enquanto artista. É o que categoriza Kaufmann:

A correspondência é para alguns escritores, independentemente de seu eventual valor estético, uma passagem obrigatória, um meio privilegiado de ter acesso a uma obra, o elo que falta entre o homem e a obra. As correspondências representam um corpus ao mesmo tempo superabundante e sempre lacunar⁴ (Kaufmann, 1990, p. 80).

Kauffman (1990) afirma no excerto como a carta pode ser o elo que permite decifrar melhor autor e obra. No ato supostamente confessional e criador, há um jogo no qual o desejo nunca é explicitamente revelado, pois “a carta não é o lugar de uma verdadeira criação. Apenas sua antecâmara” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 17). Daí se tratar de um arquivo “superabundante e sempre lacunar”.

Rodrigues (2015, p. 225) também menciona o campo experimental da carta entre intelectuais. Ela pode funcionar, e normalmente é isso o que acontece, “como uma espécie de campo experimental para a construção estilística dos respectivos

⁴ Tradução nossa.

autores, bem como para expor a diversificação das experiências de ambos”. Partilhar é criar, segundo ele. Uma escrita a dois que se funde, por assim dizer, não só é um laboratório para estilos que estão sendo germinados, como permite explorar o autor diante da realidade em que vive, e em alguns casos o seu interlocutor, a saber:

a vida social, cultural e política de um determinado momento, as mudanças das conjunturas intelectual e ideológica que permeiam a vida de cada remetente, os meandros do processo de criação, as dúvidas do que escrever - e como escrever -, os assuntos a serem explorados ou relegados quando do momento da escrita (Rodrigues, 2015, p. 225).

Dessa maneira, a carta “se torna, desta forma, uma oportunidade - um lócus - para construção de pensamentos e ideias” (Rodrigues, 2015, p. 225). Ela é um espaço onde ideias são refeitas ou reforçadas e visões são consolidadas ou alteradas. Até mesmo sua percepção da realidade na qual os correspondentes estão inseridos são formas de se ver no outro a partir de si. Como extensão dessa propriocepção, tem-se posteriormente confirmação ou revisão dos projetos em andamento. Este é um dos status que o lócus da carta íntima confere tanto ao emissor quanto ao destinatário.

“A carta, enquanto terreno de experiência e partilha, figura como um lugar privilegiado para o desenvolvimento literário” (Moraes, 2007, p. 92). Um local onde as correspondências “perdem” o seu status de troca de informações para se tornar um campo de trocas visando o fluir do texto literário. É onde o violão amador é deixado de lado para que o músico experiente sente à frente do delicado piano a fim de mostrar seu talento, para usar a metáfora de Mário de Andrade.

A carta, além desse espaço privilegiado, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte (Moraes, 2007). De maneira sutil, revela os meandros da criação, junto com traços de formação do artista. Registra uma época e um tempo em que autor e obra sentem a necessidade de se expressar e evoluir, acabando por ser constituir em um laboratório onde ideias fluem, mas que precisam ser compartilhadas, a fim de serem aprovadas ou não.

Ao conceber o papel da carta no processo de criação, como um “ateliê” no qual o artista aperfeiçoa seu trabalho, a Crítica Genética “busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação” (Moraes, 2007, p. 30). Pensar a carta como uma crônica, denota um registro daquele recorte temporal no qual estão vivas dúvidas e angústias dos artistas que ainda esboçam esse ideal estético. Como na carta que Lobo Antunes envia em

25 de junho de 1971 na qual comenta seu processo de leitura e escrita em andamento:

Tempo cinzento de cacimbo, húmido e frio. E cá vou dialogando com o Namora, ora irritado ora de acordo. O Voo, com o subtítulo Crónica da Morte Portuguesa, vai bem, batendo as asas com relativa pressa. O que eu quero é libertar-me dele o mais depressa que puder, para fazer outra coisa que não vejo bem qual seja - mas que importa? Relativamente intestinalmente destemperado, como todo o povo chiumesco. A sujeição à retrete é uma estucha, embora o velho ridículo narrador desta história adore defecar. Mas as opiniões dele são quase todas diferentes das minhas. Isto é a coisa menos autobiográfica que existe. Acho piada ao tipo que escreve pela minha mão, porque não estou de acordo com quase nada do que ele diz, afirma e repete. Ele odeia crianças, Lisboa, tudo. É um tipo das arábias (Antunes, 2005, p. 210).

A ideia de estar na guerra como um cronista do seu tempo, e de uma possível realidade experienciada no campo de batalha é traduzida no excerto do aerograma. Sua intenção de O Voo ser uma espécie de Crônica da Morte Portuguesa expressa, no seu processo de criação, como sentia a necessidade de passar a história de Portugal a limpo, com um olhar bastante diferenciado da historiografia oficial. Não por acaso, a parte em que escreve e relata à esposa dialoga com livros do autor Fernando Namora, outro crítico do salazarismo e considerado um nome expressivo do neorrealismo português, também não por acaso, médico como ele.⁵

Mais uma vez aparece na correspondência íntima a insatisfação com o resultado que vem obtendo na escrita do Voo. A fadiga da disciplina em torno do processo criativo é, de novo, revelada. Outra vez tem-se a constatação que texto e discurso são elementos distintos e de que a figura velha do narrador é dissociada do autor a ponto de Lobo Antunes não se reconhecer na voz que conta a história. Para criar a imagem de como está o romance em gestação, o remetente recheia o aerograma de advérbios e adjetivos também evidenciando o estilo em construção.

⁵ Fernando Namora escritor e médico português, pertenceu à chamada Geração de 40 do Modernismo Português. "Ao dar-se o amadurecimento estético do neo-realismo e coincidentemente com as vivências dos anos 1950, enveredaria por novos caminhos, através de uma interpretação pessoal da narrativa, que o levaria a situar-se entre a ficção e a análise social. Os muitos textos que escreveu, nos diferentes momentos ou fases da vida literária, apresentam retratos com aspetos de picaresco, observações naturalistas e algum existencialismo. Independentemente do enquadramento, Namora foi um escritor dotado de uma profunda capacidade de análise psicológica, inseparável de uma grande sensibilidade e linguagem poética. Escreveu, para além de obras de poesia e romances, contos, memórias e impressões de viagem, com destaque para os cadernos de um escritor, que proporcionam um diálogo vivo com o leitor, a abertura a outras culturas, terras e gentes, a visão de um mundo em transformação, de uma realidade emergente, expressa em *Estamos no Vento* (Fevereiro de 1974)" (Gomes, 1999, p. 99).

A figura desse ser envelhecido pela guerra que deve aparecer na Crónica da Morte Portuguesa, de certa maneira, surge no excerto abaixo de *Os Cus de Judas* também recheados de advérbios e adjetivos:

Em cada manhã, ao espelho, me descubro mais velho: a espuma de barbear transforma-me num Pai Natal de pijama, cujo cabelo desgrenhado oculta pudicamente as rugas perplexas da testa, e ao lavar os dentes tenho a sensação de escovar mandíbulas de museu, de caninos mal ajustados nas gengivas poeirentas (Antunes, 2003, p. 80).

É importante pensar as cartas como espaço privilegiado da criação, porém não deve ser determinante para o pesquisador. Há muitos meandros por quais é possível penetrar ao se analisar os conteúdos - inclusive artísticos - das cartas e isso faz com que seu estudo seja desafiador. Por isso, é exigida muita cautela por parte de quem mergulha nessa empreitada. José Luiz Diaz (2007, p. 125), por exemplo, salienta que devemos "desconfiar da gênese 'exibicionista', mais ou menos encenada" das cartas. Se por um lado ela pode fornecer vários lados do processo de formação de uma obra artística e do processo de criação por parte do seu leitor, por outro há a possibilidade do jogo simulado entre o emissor e o receptor, que se tornam, num determinado momento entre narrador e narratário, ou personagem e leitor. Tal impossibilidade é sempre realidade em menor ou maior teor.

Em alguns momentos, porém, a persona acaba sendo "uma máscara útil" para expressar verdades que o rosto limpo não consegue ou não pode dizer, afirma Eliane Brum (2011, n.p.) em artigo que analisa as máscaras sociais como extensão do jogo da persona na epistolografia. Muitas das cartas - senão a totalidade delas - são carregadas de imagens e mensagens de amor em que paixão e desejo se misturam com frequência. No entanto, ao final do período de comissão e em um dos últimos aerogramas enviados à esposa, Lobo Antunes veste a máscara do homem tímido e recatado e afirma: "Não te falo muito de amor porque sufoco. Mas bem sabes que és o melhor de mim, a minha maior qualidade e o meu Brasil" (Antunes, 2005, p. 417).

A carta, um exercício de "introspecção", é um exemplo dessa relação do artista com a escrita que funciona ao mesmo tempo como exercício do pensamento, como transe e exorcismo, ainda que muitas palavras possam soar - e de fato serem - uma simulação da realidade apenas como um desabafo. A imagem do Brasil pode ser lida como uma metáfora da grandiosidade desse amor, como pode revelar um jogo de palavras em que a noção de Brasil antagoniza com a voz pudica que termina o texto.

Seixo (2006) lembra que a relação de Lobo Antunes - biográfica e literária - com o Brasil vem do seu avô materno que, brasileiro, deu ao adolescente os primeiros livros verde-amarelos: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis: *Eu e outros poemas* de Augusto dos Anjos e *Terras do Sem fim*, de Jorge Amado. Em várias partes desses livros a lassidão e languidez do povo brasileiro são retratadas com intensidade, o que dá novas conotações à menção de que Maria José fosse o Brasil de Lobo Antunes.

As cartas, como estamos a demonstrar no presente capítulo, são capazes de fornecer elementos bastante significativos para se entender melhor o percurso do seu processo criativo, como também possibilitam ao próprio escritor evitar “o seu lento e inexorável esvanecimento nas águas turvas da memória (da qual a série de cartas pode se tornar o doloroso testemunho)” (Diaz, 1999, p. 123). Ou seja, elas permitem que o próprio autor não veja os resquícios da sua memória apagarem com o tempo. Escrever para alguém sob o calor de um momento é, de certa forma, um rascunho para um texto melhor elaborado tempos depois. Além de um desabafo e de um relato do agora, configura-se também como exercício da memória.

Escrever não só para aprimorar o estilo, mas também para exercitar o recurso mnemônico. No processo de escrita memórias são avivadas, até de maneira inconsciente. “As cartas são fragmentos da memória fossilizada graças aos quais se recompõe um passado esquecido” (Diaz, 2016, p. 92), assim por meio das cartas, é possível inferir como está esse processo. Conforme palavras vão sendo escritas “a esmo”, sem um objetivo claro de fazer parte de um texto literário, mais coesas e fluentes vão ficando. Nesse sentido, Moraes (2007) afirma:

A carta é “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca de sentido) e torna manifesto as motivações externas que “precisam a circunstância” da criação. A escrita epistolográfica proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional (Moraes, 2007, p. 14).

Um “laboratório” fértil e fecundo. Esse é o campo em que a carta, enquanto tida como gênero menor ou de transição, é constituída. Nela, por conta do sigilo entre autor e destinatário, as experimentações linguísticas e textuais são testadas à exaustão. Tanto que é comum encontrarmos áreas de atrito e estresse entre os envolvidos na troca de correspondência. A permissividade do confessional faz com que, na mesma

medida, o desgaste aconteça. Nele o narrador faz uma escolha de palavras e temas para contar sua história, dirigindo o leitor para os caminhos que ele quer que sejam percorridos nesse processo. “A carta é uma aposta audaciosa da qual o escritor não pode prever os resultados que advém dela, mas realiza com a força de convicção, aventurando-se num jogo em que quem vence, via de regra, é a literatura” (Moraes, 2007 p. 122).

Quem escreve uma carta íntima o faz da mesma maneira. O jogo de sedução é o objetivo principal quando essas missivas são trocadas entre amantes. Para isso, pinça-se relatos cuidadosamente escolhidos e combinam-se com termos muitas vezes pré-selecionados para fazer com que as emoções transbordem. No entanto, Diaz (2016) salienta que a carta “não pode ser concebida como uma simples transcrição de um pensamento já presente; é muito pelo contrário a natividade, difícil ou radiosa desse pensamento epifânico” (Diaz, 2016, p. 119). Muitos desses sentimentos e epifanias, por outro lado, acontecem no não-dito ou naquelas filigranas que o leitor não consegue depurar numa primeira análise, pois nas cartas íntimas,

assim como na escrita de si, o sujeito se voltaria para si mesmo, mudança acusada pelo destaque da focalização da “alma e corpo e dos lazes”. O corpo e suas doenças, as sensações físicas, a objetivação daquilo que se passa na alma e a narrativa do cotidiano corriqueiro confirma o nascimento de uma individualidade relativa em que “a narrativa de si é a narrativa da relação a si” (Moraes, 2007 p. 95).

Quando se trata das cartas íntimas, esta encenação atinge vários outros níveis. Isso porque toda carta é uma espécie de “carta de amor, por ser um gesto de devotamento” (Haroche-Bouzinac, 2016 p. 142). Muitas vezes, um devotamento narcísico, diga-se de passagem. Tanto que ela ajuda o remetente e o destinatário a compreenderem-se e realizarem-se mutuamente.

A questão, porém, que deve se impor é que é próprio da carta íntima ser um jogo de palavras, de silêncios, de não-ditos que acabam revelando tanto possíveis significações às obras em gestação, quanto à própria intencionalidade do autor ao não as enunciar. O que se constitui em mais um exemplo do jogo da persona.

A carta pode ser considerada, em alguns momentos uma forma de antecipação da vida, dando valores performativos ao texto e à própria existência do narrador. Nela, os enunciados são “despejados”. A esse respeito, Haroche-Bouzinac (2016) faz a seguinte consideração:

A carta, às vezes, se antecipa à vida; provoca acontecimentos, transforma situações, torna-se embaixadora de uma situação que se modifica. Por si mesma, pode alterar o real e adquirir propriedades performativas (Haroche- Bouzinac, 2016, p. 95).

Um dos focos do nosso trabalho é, a partir do gênero epistolar e especialmente as cartas da guerra, mostrar como os caminhos literários e estéticos de Lobo Antunes foram construídos e sendo revelados para sua interlocutora, buscando não apenas uma possível aprovação para suas obras em andamento, como “maquiando” as pistas que surgiam naturalmente nas linhas. Desdizer dizendo como forma experimentação e afirmação, numa dança frenética em que o real, aparentemente real e o completamente falso se confundem.

O gênero epistolar, para Haroche-Bouzinac (2016, p. 56), por vezes se torna embaraçoso, e “fica difícil acompanhar o balé” que as cartas executam, pois amiúde temos apenas a visão do emissor e não do receptor. Não se pode usar o espelho para se mensurar bem o valor do que está expresso. Somos induzidos a ler a visão de um enunciador que emite opiniões, afetos, saudades, e algumas vezes doutrina, sem sabermos exatamente como aconteceu a interlocução. O balé a que a autora se refere pode ser visto no tecer que o estudioso tem de fazer para acolher tais missivas no seu momento histórico e dentro de variados contextos e possibilidades discursivas. Muito do “não-dito” ou “não-lido” estão presentes sem que nos apercebamos. Também nos silêncios representados das mais variadas formas tem-se sinais evidentes não só do processo de escrita, como da ideologia contida nela. É na assimilação subjetiva deles que apreendemos melhor seus possíveis intentos.

A epistolografia pode ser entendida, de acordo com José Luis Diaz (2007) como um gênero de intimidade e fronteiras. Na intimidade “tem-se a performance; nas fronteiras um imbricamento de gêneros”, onde se cruzam num processo intergenérico, no qual o gênero carta se funde aos gêneros narrativos, autobiográficos e poéticos, por exemplo. Além disso nas cartas são irradiadas as

múltiplas redes intertextuais, daí sua importância para a investigação biográfica, para a percepção das interações entre grupos sociais aos quais pertenceriam os autores e para a compreensão dos interstícios e dos movimentos múltiplos da criação literária (Diaz, 2007, p. 166).

Haroche-Bouzinac (2016, p. 14) lembra que a “carta pode ser considerada testemunha de um estado de espírito, expressão de um objetivo preciso” cuja

performance é potencializada, e os movimentos múltiplos acabam por “maquiar”, muitas vezes, as reais intenções do remetente e do destinatário. “Toda a escrita de si - e a carta não escapa a essa lógica - supõe uma tentativa, bem-sucedida ou não, de tomada de poder do eu”, afirma Brigitte Diaz (2016 p. 162). O “eu” que escreve e o “eu” da “vida real” se misturam constantemente. Daí ter-se o jogo da persona e não exatamente a incorporação de um personagem. Em carta a Mário de Andrade, Manuel Bandeira foi incisivo a esse respeito:

Há uma diferença entre o você da vida e o você das cartas. Parece que os dois estão trocados: o das cartas é o que é o da vida, e o da vida é o que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder; quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores em exceção (Bandeira *apud* Moraes, 2007, p. 74).

Comentamos em momentos anteriores da tese acerca do caráter biográfico da carta e por isso não retomaremos essa questão. No entanto, é relevante pensar sobre os bastidores da vida desses sujeitos em determinados períodos. O momento histórico, social e político é determinante para se poder valorar o conteúdo das cartas. Um projeto estético pode ser mais bem dimensionado quando inserido em determinadas condições e processos históricos, e, por extensão é possível inferir como as redes de criação são propostas. A escolha de um interlocutor, por exemplo, pode ter relação direta com o período em que se vive e não apenas um grau de intimidade entre quem escreve e quem recebe a carta. Em correspondência de junho de 1971 estes elementos acima se misturam às referências musicais e literárias:

Por aqui, guerra feroz. Mortes e amputações. Mas cá vou à tona.
Se acaso en la guerra yo me muera Y que mi cuerpo en la sierra va
quedar Adelita por Dios te lo ruego Que por mi no vayas a llorar
Gosto tudo de ti. Cá vou escrevendo, riscando, rescrevendo, etc. até
a guerra acabar para mim (Antunes, 2005, p. 174).

Ao referir que o clima de guerra estava pesado, e que as condições tinham se tornado intensas para os portugueses, Lobo Antunes procura demonstrar indiferença com a tensão pela qual passa, e, prefere fazer um discurso intertextual com a canção *Adelita* para referir que prefere escrever a pensar na guerra. “Cá vou escrevendo, riscando, rescrevendo etc. até a guerra terminar para mim”, também expressam sua condição de cronista que, eventualmente, pode morrer em algum conflito, e, caso isso acontecer, prefere pensar que estará a desenvolver o seu projeto literário.

Quando se trata da correspondência entre autores, os contextos de produção em torno da carta revelam aspectos além do texto propriamente dito. Os não-ditos passam ter um significado bastante especial em determinadas condições. Dessa maneira, “o depoimento circunstanciado do remetente sobre o próprio trabalho instiga a participação do destinatário, favorecendo debates que contribuem para que o autor possa ter um conhecimento crítico de seu texto” (Moraes, 2007, p. 31). Ao trocar correspondências sobre a obra em processo de criação, o autor tem novas percepções em torno dela. Algumas das quais sequer imaginava, e muitas são o suficiente para que o projeto seja transformado ou até mesmo abandonado. Como aparece na carta que Lobo Antunes escreve para Maria José em 10 de dezembro de 1971:

Vou escrevendo o calhamaço, que no fundo me agrada, mas me dá mais dores de cabeça do que alegrias. Espero a tua opinião severa, o mais severa possível! Se de todo não prestar arranjo outro ofício. Não só se não prestar: se não for aquilo que eu queria que fosse. Não percebo como és tão indulgente para o cubano Não Sei Quantos (lembrei-me agora disso): aquilo é uma merda. Para este tens de ser 1000 vezes mais impiedosa (Antunes, 2005, p. 266).

O cubano, mencionado nessa carta, é um personagem de *O Voo*, cuja menção em questão se dá por conta do capítulo em que apresenta o personagem, e numa autocrítica vê sérios problemas neles. Em outros aerogramas, Lobo Antunes fala dele, mas nem sempre sem apego. Maria José, ao contrário, parece enxergar algum valor ao personagem e ao capítulo e vê potencial neles. O que faz com que o autor, nesse trecho, tome o cubano pela obra como um todo, a ponto de considerar que pode deixar o ofício no que está se empenhando.

Zullar (2002, p. 29) enfatiza o quanto pode ser redimensionado um texto a partir dos seus manuscritos. Um esboço de desenho ou nome numa folha de um poema, por exemplo, pode conduzir os estudos de determinado poeta para outra direção. Inclusive revelando elementos extrínsecos do texto e fornecendo material para novas análises a partir de outras correntes críticas. A este respeito, aliás, Silviano Santiago admite, em seu livro que analisa as cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, que é preciso ampliar conceitos de correntes críticas, pois a literatura sempre está um passo além de tais métodos. E as cartas íntimas são documentos preciosos nessa desconstrução. Em suas palavras:

Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas de escritores advenha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20 (Santiago, 2002, p. 9).

Ao mencionar a desconstrução de métodos “que fizeram a glória dos estudos literários” do século passado, Santiago reforça a importância de se ver, nas cartas, o verdadeiro “laboratório” a que Moraes (2007) faz menção. Muito do que é possível inferir dos textos que foram escritos após a troca de correspondências entre escritores, por exemplo, pode estar na própria carta. Uma colocação ou um recurso expressivo talvez encontre uma interpretação bastante plausível ao se debruçar sobre as cartas que debateram o processo.

Haroche-Bouzinac (2016) endossa o pensamento de Santiago transcrito acima, mas, ressalta:

Não há dúvida de que a relação da carta com a obra é infinitamente mais complexa do que a relação instaurada pela crítica entre subsolos e andares nobres da literatura. Antes disso, cumpre lembrar uma evidência: a relação interna que se estabelece entre obra e correspondência oferece sutis diferenciações, específicas a cada escritor (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 161).

As cartas não são o resultado de uma epifania de um gênio criador e apenas registram esse movimento como uma afirmação de um ego. O processo criativo não se dá sozinho, mas a partir de trocas, debates e sugestões. Como afirma Moraes:

O comungar da carta se espelha no desejo de estar junto, na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas. O 'outro', no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação. A carta... propicia a análise (gênese e busca de sentido) e torna manifesto as motivações externas que 'precisam a circunstância' da criação. A escrita epistolográfica proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional (Moraes, 2007, p. 14).

O que Moraes definiu como o “comungar da carta” é que o Cecilia Salles (2006) define como Rede de Criação. Sentimento de partilha em que a intimidade se torna o meio para que a obra de arte vire objeto do debate, misturando afetos com críticas. Do ponto de vista do pesquisador, tais correspondências permitem evidenciar “as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de idéias” que colocam os estudiosos “diante do mais amplo campo de interações” (Salles, 2013, p. 157). Nesse intercâmbio, percepções, conexões, e modos de procedimentos artísticos são trocados

evidenciando que esse outro atua como espécie não apenas de um leitor privilegiado, mas, de alguma maneira como coautor da obra em questão.

Nessa perspectiva, além de ser uma forma de entender as ramificações - ou rascunhos - estabelecidos pelo artista, classifica-se no que Haroche-Bouzinac (2016) define como correspondência-laboratório, pois é nela na qual se debatem ideias, que fazem parte do processo de trabalho do sujeito, e compartilham projetos, por isso a sua relevância concerne tanto ao conteúdo quanto a função.

Para Salles (2013, p. 12) o processo criativo é sempre marcado por uma dinamicidade e que, no caso específico das cartas, passa por uma relação dialógica caracterizada pela “flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”. Mesmo em desabafos pessoais, relatos de projetos e confissões em torno do seu processo criativo, a obra é partilhada, e algumas vezes sofre interferência do interlocutor. Afinal uma memória criadora deve ser vista não como um depósito de armazenamento e transmissão exclusiva de informações, mas como geradora de um processo dinâmico que se modifica com o tempo. Tempo que pode ser alongado ou abreviado dependendo de como a rede de criação é estabelecida e mantida.

Corroborando com o pensamento de Moraes (2007), Salles (2013, p. 155) afirma que “A criação não pode ser assim vista como o grande e epifânico encontro de uma forma ideal”. Antes de uma obra ganhar vida ou forma “quase” definida, muitas mãos e mentes têm acesso a ela. As redes de contato são fundamentais para a construção de uma obra e, muitas vezes, de um estilo. Nesse processo “a carta também serve para fazer do outro refém e obrigá-lo a assistir a eclosão de um pensamento, de uma identidade, e dela participar, queira ou não” (Diaz, 2016, p. 65).

Esse obrigar a assistir a eclosão vem a se tornar um momento de partilha, na qual o processo criativo passa a ser, direta ou indiretamente, plural. As cartas acabam por estabelecer um plano de experimentação no qual “o destinatário vale como exemplo do público futuro” (Salles, 2013, p. 155). Cada palavra debatida na obra em questão, é uma maneira de simular a reação do possível leitor ou plateia. Com isso, objetiva-se “conhecer-lhe o gosto, não só para escrever atendendo às expectativas, como também para evitar críticas” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 165).

A conceituação da criação como semiose, ou seja, como processo contínuo, ressalta a regressão e progressão infinitas do signo. Continuidade significa, portanto, a destruição do mito do signo

originário e do último absoluto. Estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói-se o ideal de um começo e de um fim absolutos (Salles, 2006, p. 47-48).

O texto está sempre inacabado, uma vez que seus significados sempre poderão ser ampliados a cada leitura, da mesma maneira que obra de arte também; especialmente se essa obra ainda está em estado “embrionário”. Não existe começo e fim para ela, ensina a autora. Ela sempre está em processo no qual seu significado pode ser constantemente renovado. Esse é o grande desafio da Crítica Genética: mapear, apontando novos caminhos, e analisar os sinais que são expostos, especialmente no espaço das cartas. De cada pista, uma progressão infinita do signo.

Salles (2013), ao comentar o espaço das cartas como espaço e expressão de um ambiente macro da cultura, lembra o pensamento de Morin (2001) para quem existe uma vida dialógica a expressar uma pluralidade de pontos de vista, propiciando o intercâmbio de ideias. Intercâmbio que irá se revelar na “possibilidade de expressão de desvios, ou seja, em modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originais” (Salles, 2013, p. 158). Ou seja, os originais são resultado de um processo de troca e experimentos que foram feitos a partir do que as cartas e os arquivos revelam. Como acontece na carta escrita por Lobo Antunes à esposa datada de 29 de março de 1972:

Cá batalho com o calhamaço. A minha intenção agora é a de chegar depressa ao fim e, depois, polir estas 3000 páginas de letra pequenina até ficarem aceitáveis. Ficarão? [...] Tudo o que ele diz é apenas uma glosa a uma frase do Voo («o coeficiente de desventuras alheias necessário a uma felicidade perfeita») que me tem perseguido com insistência por me agradar euforicamente, por as palavras correrem numa fluência de água. Visto de longe, surjo-me aos meus próprios olhos como um sujeito das Arábias. O pior é que quase nunca consigo esse recuo, de modo que patino angustiadamente nas minhas dúvidas e nos meus desesperos. Se não acreditasses em mim ia-me plantar batatas, há muito tempo já (Antunes, 2005, p. 334).

O patinar angustiadamente em suas dúvidas ia além da sua relação com a escrita, mas dizia também respeito a uma eventual renúncia à carreira de médico para tornar-se exclusivamente escritor. Nos seus romances iniciais as dúvidas em relação a um estilo próprio em contraponto ao ambiente hospitalar e de guerra serão recorrentes, como o trecho de *Memória de Elefante*, o primeiro publicado, revela:

E porque é que só sei gostar, perguntou-se examinando as bolhas de

gás pegadas à parede do vidro, porque é que só sei dizer que gosto através dos rodriguinhos de perífrases e metáforas e imagens, da preocupação de alindar, de pôr franjas de crochet nos sentimentos, de verter a exaustão e a angústia na cadencia pindérica do fado menor, alma a gingar, piegas, à Correia de Oliveira de samarra, se tudo isto é limpo, claro, directo, sem precisão de bonitezas, enxuto como uma Giacometti numa sala vazia e tão simplesmente eloquente como ele: depor palavras aos pés de uma escultura equivale às flores inúteis que se entregam aos mortos ou à dança da chuva em torno de um poço cheio: chiça para mim e para o romantismo meloso que me corre nas veias, minha eterna dificuldade em proferir palavras secas e exactas como pedras (Antunes, 2004, p. 192).

No romance posterior, no entanto, o patinar das palavras fica evidente quando o narrador fala da guerra da África e se sente um velho, num banco de praça, a divagar sobre a vida e a guerra, enquanto rememora sua existência como alguém que narra uma história triste:

O quê? A guerra de África? Tem razão, divago, divago como um velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado, a mastigar recordações no meio de bustos e de pombos, de bolsos cheios de selos, de palitos e de capicuas, movendo continuamente os queixos como se premeditasse um escarro fantástico e definitivo (Antunes, 2003, p. 112).

Na distância é que sua escrita ganha profundidade e vida. Informação que aparece discursivamente em vários de seus aerogramas e que em *Os Cus de Judas* torna-se uma enunciação a justificar uma das muitas agonias do narrador. A retomada de parte do romance inicial de Lobo Antunes aqui foi providencial a fim de começarmos a demonstrar como autor e narrador acabam por se confundir e como essa fusão já está em processo embrionário, durante a viagem de Lobo Antunes para Angola. Por este viés, as cartas acabam por se constituir, também, em espécie de rascunhos não só dos romances que escreve como do estilo que construirá e continua a construir ao longo dos anos. Por esses aspectos as cartas da guerra de Lobo Antunes são mais do que um documento pessoal ou de registro de intimidade de um casal: são arquivos de imenso valor para o estudo da literatura portuguesa contemporânea.

As cartas, vistas como uma espécie de rascunhos, são textos literários ou são documentos?, questiona Brigitte Diaz (2016). Para o objetivo principal da nossa tese elas se constituem em ambos. O missivista escreve organizando ideias de forma que elas possam ser transpostas para um texto literário posteriormente. Ao reconhecer

que sua escrita está envelhecida, por exemplo, o remetente - no nosso caso, Lobo Antunes - começa a definir características do narrador de um romance futuro (Seixo, 2006). Em entrevista a Maria Luiza Blanco (2002), Lobo Antunes admitiu que a história de *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* voltaram com ele de Angola. E complementou: “O tempo só se encarregou de colocar as ideias no seu devido lugar” (Blanco, 2002, p. 53).

No subcapítulo seguinte propomos uma rápida discussão em torno do destinatário real e do destinatário virtual das cartas de artistas e escritores, a fim de entender melhor como as missivas de Lobo Antunes se tornaram um laboratório da sua escrita literária, como define Moraes (2007). Neste momento da nossa tese, por outro lado, parecem mais ou menos claros os sinais de que correntes que se antagonizam como, por exemplo, a Crítica Genética e Análise do Discurso, podem estabelecer estreitamentos. No caso mencionado por Salles (2013), a Crítica Genética, aponta que é preciso tomar cuidado com relação à sinceridade manifestada nas cartas, mas entender todas as possibilidades que o texto epistolográfico enuncia. Numa carta ou num arquivo, o silêncio parece ser o caminho mais seguro que a obra percorreu até chegar ao leitor.

Salles (2013), ao tematizar acerca de que maneira as cartas e arquivos se constituem num longo processo de criação em redes de contatos enfatiza o quanto “nossas percepções interagem com nossa experiência passada” (Salles, 2013, p. 69), e de como o processo mnemônico está diretamente associado ao processo de criação e partilha do campo das cartas, e, portanto é impossível discutir os dois gêneros sem relacioná-los à memória.

Outro exemplo de como a Rede de Criação de Lobo Antunes foi construída com as cartas trocadas para Maria José, e de como o autor disse e desdisse várias coisas ao mesmo tempo, o que é uma característica do “jogo da persona” e uma experimentação literária está no aerograma abaixo:

Minha jóia querida

Esta história cada vez me agrada mais: tenho a impressão que descobri o truque. O que me faltava era um modo de dizer que fosse um compromisso entre o meu fluxo torrencial e uma inteligibilidade perfeita. Esta história é tão clara que um menino de 6 anos a pode ler, se perceber o sentido das palavras, claro. O que é verdade é que me tem entusiasmado, e, coisa inédita e nunca vista, tenho-me rido e comovido ao fazê-la. Tenho esperanças que te agrade e que seja a tal coisa grande que ambos queríamos. Aqui para nós já não é sem

tempo! Aos vinte e oito anos, quase vinte e nove! Quase trinta! Tanto tempo de desânimos juntos, bolas, que merecia fazer qualquer coisa que me não envergonhasse. Vamos ver se consigo acabá-la mais ou menos depressa. O meu fito era levá-la pronta em Setembro, e vamos a ver se o consigo, porque é comprida. Basta sobre este assunto.

O frio e o vento são agora muito grandes. Desde manhã a chana cobre-se de geada e as madrugadas são frigidíssimas. Durante o dia há sol, nenhuma nuvem, mas a temperatura é, mesmo assim, bastante baixa. A população vive enregelada, leva o tempo de roda de fogueiras - as fogueiras deles são estranhíssimas, porque praticamente não fazem chama e, no entanto, aquecem bastante. Meia dúzia de pauzinhos e de brasas, que se mantêm indefinidamente sem se consumirem.

A minha vida aqui prossegue sem alterações. Uma hora por dia no posto de socorros, casebre em ruínas. Refeições do R, nojentas. É ele que me lava a roupa, mas não tem ferro para passar a ferro, de modo que ando com umas rugazitas pouco elegantes na silhueta. O nome próprio dele é claro que é Hilário. O que mais me irrita nele é cortar o pão em nacos que parecem pedregulhos...

As minhas saudades prosseguem aumentando. Não sei o que fazer a esse respeito porque nunca, na minha vida, sofri tanto (Antunes, 2005, p. 187).

O período “tenho esperanças que te agrade e que seja a tal coisa grande que ambos queríamos” é revelador. Mostra como o processo de criação era partilhado com a esposa e de como as opiniões nas respostas enviadas eram levadas em consideração, a ponto de ver a obra como uma escrita a quatro mãos. Ao mesmo tempo exercita o fazer literário com descrições apuradas do cenário africano num contraponto com a realidade que o ambiente de guerra normalmente sugere. Em outro parágrafo fala das pessoas no seu entorno e com tanta informação termina a missiva dizendo que sua “vida aqui prossegue sem alterações”.

A carta acima está dentro dos padrões que Lobo Antunes estipulou para escrever quase diariamente à esposa. Informações aparentemente sem importância misturadas, de forma quase cifrada, com a realidade vivida por eles e os soldados em Angola, e muito de suas tentativas de escrever romances. Nas elipses e nos não-ditos é que se vê não apenas o jogo da persona como os das Redes de Criação.

Eni Orlandi (1997, p. 53) sustenta que “A elipse é a figura frástica do silêncio”. Lobo Antunes, ao fazer da carta um campo para o desenvolvimento de sua escrita, enunciou vários significados nos silêncios e na “vida sem novidade”, apesar de ter assunto para relatar quase que diariamente em suas missivas. Silêncios que nos fazem questionar se tais não-ditos se constituíam num exercício de memória ou uma forma metafórica para romper o silenciamento imposto pelo governo sob o controle da

PIDE. Afinal, muitas vezes o silêncio é metáfora dos tempos de castração da palavra, como veremos nos capítulos posteriores. Além dessas metáforas, suas elipses ficaram evidentes nesse período, o que afetou diretamente a sua produção literária. E em alguns momentos, o silêncio como censura aparece em cartas como metáforas da casa silenciada e das distâncias impostas.

Ainda acerca do cruzamento dos pensamentos de Salles e Orlandi, parece-nos relevante mais uma vez destacar que não há um imbricamento entre a Análise do Discurso e a Crítica Genética de maneira geral, mas em determinados aspectos específicos, sendo que tanto uma corrente quanto a outra apontam para elementos expressivos na análise e compreensão de um texto. Como é o caso da questão do silêncio e do silenciamento. Parece-nos evidente que, sob esse aspecto, há uma clara convergência entre correntes tão distintas.

A própria Cecília Salles recorreu à Análise do Discurso pierciana para fundamentar parte da sua ideia de rede de criação. Muito do trabalho de interação entre intelectuais está mais nos não-ditos do que no textualmente explícito. Por serem dotados de relativa intimidade com a palavra abrem, a partir do silêncio e do não-ditos, caminhos a serem partilhados. Vias que sempre estarão abertas para descrever novas possibilidades de um texto, por vezes nos implícitos de uma carta. Por isso mesmo, em algum momento, a Crítica Genética se alinha à Análise do Discurso para embasar seus estudos. Uma dessas situações é elencada por Salles:

Se o propósito direcionador dos estudos genéticos foi, desde seu início, a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros desse percurso do escritor encontrados nos manuscritos, deveria, necessariamente, romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam (Salles, 2013, p. 29).

A autora acrescenta que apesar de a Crítica Genética não ter acesso a todo o processo de criação, nem mesmo o ato criador nas mãos em suas minúcias - mas apenas a alguns de seus índices, - é possível afirmar, com certa segurança, que vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, tem-se a oportunidade de conhecê-la melhor, e além de se poder descrever o seu percurso, com isso analisá-la com mais profundidade.

A Crítica Genética revela os processos; a Análise do Discurso ajuda a ampliar

os significados da palavra, até mesmo para além das eventuais intencionalidades do autor. Por conseguinte, ambas apontam caminhos para o pesquisador analisar. Para tanto, a memória deve ser entendida nesse processo, sendo o recurso mnemônico que, muitas vezes, se apresenta fragmentado. Assim, cabe tanto à Crítica Genética quanto à Análise do Discurso tentar descrever por quais caminhos autor e obra andaram. Ainda que não esteja textualmente explícito, seja pelo silêncio ou pelos códigos num arquivo ou numa correspondência.

Moraes (2007, p. 30) afirma que as cartas e os arquivos dos artistas além de revelar o processo de criação, mostram um “desenho estético” de autor e obra. Muitos dos quais desenvolvidos naquilo que Salles (2013, p. 20) chama de interação criativa, que são, por definição, uma “proliferação de novos caminhos” para a obra em desenvolvimento. “O abundante metadiscurso que a carta produz tende a invadir suas páginas para tornar-se o enunciado essencial, modulando eternamente a mesma pergunta: o porquê da escrita?” (Dias, 2016, p. 129). As respostas que são possíveis apreender nesse metadiscurso é um elemento a apontar o caminho que as ideias - trocadas ou não - percorreram.

Tais percursos apontam para a construção ou reconhecimento de uma identidade como escritor, artista, produtor cultural. E a identidade de um criador está sempre em movimento na busca de “suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão” (Orlandi, 1997, p. 118).

O desenho estético que as cartas revelam, aponta continuamente para desnudar como autor e obra se livraram da opressão para transpor com o silêncio e o silenciamento. Várias vezes, as trocas de cartas mostravam o que os arquivos pessoais e os rascunhos já diziam: nem sempre no textualmente explícito está a explicação ou a motivação para a carta e/ou para a obra de arte. Também há que se entender que nas entrelinhas ou no enunciado das cartas, sempre há a possibilidade que um “terceiro” leitor faça a apreensão desses significados. Este é, no caso da correspondência de artistas, o destinatário virtual. A distinção entre destinatário real e destinatário virtual é o que tratamos a seguir.

1.3 AS CARTAS DE ARTISTAS E INTELLECTUAIS E A NOÇÃO DE DESTINATÁRIO REAL E VIRTUAL

Em ensaio publicado em 1998, Philippe Lejeune questiona: “A quem pertence uma carta?” Ao fazer esta indagação o crítico francês tocava numa das questões fulcrais para o gênero epistolar: o direito de posse numa correspondência, especialmente daquelas cartas que se tornaram públicas com ou sem o consentimento de uma das partes. As cartas de artistas são, afinal, documentos públicos ou privados? questiona.

A pergunta de Lejeune é bastante proposital ao estudarmos as cartas escritas por Lobo Antunes, em Angola. Apesar de serem dirigidas à esposa, muitos dos assuntos contínuos nas centenas de aerogramas passam a ser de interesse público quando o remetente informa do seu processo de criação e partilha desse processo, de maneira crítica, com o destinatário. Especialmente porque o remetente desses aerogramas irá se tornar um dos mais importantes escritores portugueses do nosso tempo, o que faz das informações contidas neles aspectos relevantes para os estudos literários.

Ao cruzar as cartas com os romances iniciais de Lobo Antunes e constatar o caráter o autobiográfico da sua trilogia inicial, a pergunta de Lejeune ganha mais consistência. Com efeito, pode-se levantar o questionamento que Leandro Rodrigues (2015) faz: “a quem pertence a narrativa da vida, especialmente daqueles cujas vidas são uma espécie de performance que excede do privado ao público?” (Rodrigues, 2015, p. 223). No caso de autores como Lobo Antunes, e especialmente ao se analisar as cartas da guerra sob o aspecto literário vê-se o quanto a esfera privada tem interesse público, pois, por mais que as cartas sejam íntimas, traçam um mapa estético que começava a ser percorrido.

Na epistolografia, a distinção entre destinatário real e destinatário virtual refere-se à dualidade da audiência de uma carta, de acordo com Rodrigues (2015). O destinatário real é a pessoa para quem a carta é escrita, o indivíduo específico que se espera que a receba e leia, é a quem o remetente está se dirigindo, com quem tem uma relação direta e pessoal. Por outro lado, o destinatário virtual é uma construção imaginária ou idealizada de quem escreve, representando uma audiência mais ampla que inclui aqueles que ele acredita que poderiam eventualmente ler a carta, mesmo que não sejam diretamente endereçados; é uma abstração do público mais amplo que

o remetente imagina que possa eventualmente ter acesso. Isso pode incluir amigos em comum, membros da comunidade, historiadores futuros ou até mesmo o público em geral, dependendo do contexto e do propósito da carta. O missivista pode considerar como o conteúdo será percebido por esse público mais amplo ao escrevê-la, mesmo que não esteja diretamente endereçado a ele (Rodrigues, 2015).

Essa distinção entre destinatário real e virtual é importante na análise de correspondências históricas, pois ajuda a entender não apenas a comunicação direta entre indivíduos, mas também as dinâmicas sociais, culturais e políticas mais amplas que influenciam a produção e recepção das cartas.

Para a professora Simone Cabral (2015), a carta é um gênero híbrido que encontra seu lugar integrado à produção estética e que, por isso, transporta para o universo epistolar a noção de destinatário real e destinatário virtual. O artista, ao deslocar “essas discussões de um espaço puramente teórico para o pessoal e confessional” estabelece pontes entre a reflexão e a criação, obrigando o leitor a pensar no seu ato criador, no ato criador em geral e no espaço sociocultural em que está inserido o projeto (Cabral, 2015, p. 98- 99). Dessa forma, estaria abrindo a possibilidade para mais de um destinatário. Além daquele a quem a carta é dirigida, fica a impressão de que a missiva possa encontrar outros destinatários em potencial, enquanto existir. Neste último caso o leitor comum e/ou o crítico e o pesquisador, considera Cabral.

Numa de suas primeiras cartas à esposa, Lobo Antunes descreve minuciosamente a paisagem e o ambiente que se encontra - e que aparecerão em suas obras posteriores - fala de suas leituras e considera, pela primeira vez, ter optado pelo caminho errado ao admitir existir um projeto literário:

Minha jóia querida

Escrevo-te num domingo insuportável de calor, numa esplanada diante da baía, enquanto os barcos de pesca dos negros passam lentamente para um e outro lado num vagar tropical, e uns pássaros estranhos e grandes do tipo das gaivotas, sobem e descem, sem mover as asas, acima das palmeiras, no ar imóvel e cinzento.

Que cidade horrível. É como passar um domingo em Benfica na esplanada da Estrela Brilhante, com o chão cheio de tremoços e de detritos. Uns negros aleijados, arrastam-se a pedir esmola, outros oferecem cinzeiros de madeira, objectos esculpidos, jornais, farrapos e miséria. Nunca pensei vir encontrar tanta pobreza, tanta porcaria, tanto calor. Uns sujeitos sebentos, de pasta, trocam escudos por angolares, com 12% a mais. Mas é tudo caro, tórrido e feio. O tio João recebeu-me, quando lhe fui entregar o maldito embrulho da tua mãe, de chinelos, camisola interior e calções, aboborado de calor. Os

chocolates, intactos, estragaram-se. Os pretos olham para nós com uma curiosidade de conspiradores. Os mosquitos, de noite, não me deixam dormir. E toda a gente diz que tivemos imenso azar com a zona para onde vamos.

Ontem, um amigo daquele outro médico afinal conhecido, levou-nos a visitar a ilha, uma espécie de promontório com praias de um e outro lado, casas, um clube de golfe. Uma espécie de Rodésia vista por um mestre de obras de Tomar. O céu nunca é azul mas maciço, grosso, espesso, triste. E a companhia dos oficiais torna-se maçadora porque ninguém se ri. No meio disto tudo não tenho, obviamente, paciência para escrever mais nada do que cartas. Escrevi hoje também aos meus pais, mas só voltarei a mandar notícias à família depois de chegar ao fim do mundo, por falta de tempo e de disposição.

Devo hoje jantar em casa dos teus tios, o que se me afigura um horroroso frete: não ando com muita inclinação para conversas sociais, e ter de falar e ouvir seja quem for durante mais de cinco minutos deve ser de uma chatice completa. Salva-se a rua onde eles moram, de casas todas iguais, como devem existir nos livros do Simenon passados em África, com o calor a diluir os sentimentos mais fortes.

As saudades são imensas e tu ocupas o primeiro lugar da minha cabeça à frente da minha indignação por aqui estar e de tudo o resto: um sentimento de perda irreparável. Começo a pensar que o preço que se paga para poder voltar um dia para aí, e viver aí, é, realmente, demasiado. Se a opção se me pusesse novamente, não sei, francamente, o que decidiria. Penso que viver exilado em Paris com minha esposa, minha miúda e com minhas histórias a escrever teriam sido o melhor (Antunes, 2005, p. 23).

O trecho acima mostra textualmente caminhos que seriam conhecidos depois em entrevistas concedidas por Lobo Antunes. Havia uma opção para ele que não fosse servir ao governo português em Angola. É uma demonstração textual de como os não-ditos funcionam nas cartas. Significava deixar o país, suas origens, seus laços para viver na clandestinidade em Paris com Maria José. Porém com ela, grávida, e sem dinheiro, apesar de ambos serem de classe média-alta, ir para a África acabou por se constituir numa rota de fuga para ter recursos e desenvolver o seu projeto literário.

Por outro lado, o teor explícito da carta nos remete a temas familiares, íntimos e que, se não fosse a descrição detalhada do país, talvez não tivesse muito interesse público. No entanto, quando admite não ter paciência para escrever mais nada, além de cartas, deixa marcas para o seu destinatário virtual que sua ida a Angola tinha outro objetivo que não fosse servir ao exército. Nesse sentido, nos deixam a sensação de que Lobo Antunes não escrevia apenas para a sua esposa, mas para, eventualmente os leitores das suas obras.

Haroche-Bouzinac (2016) aponta que quando nos expomos por meio de cartas, somos capazes de fazer leituras das nossas próprias histórias e descobrir caminhos que poderiam ser aplicados em nossas vidas. Escrever ao outro é uma forma de escrever a nós mesmos, reforça a autora. Da mesma maneira que podemos descobrir um pouco melhor do outro que se expõe na troca de correspondências, afinal como afirma Brigitte Diaz (2016, p. 37): "as cartas são o verdadeiro suprassumo do pensamento íntimo", mesmo não tendo, necessariamente, um único destinatário, especialmente quando estas missivas são de artistas ou intelectuais, por exemplo.

As cartas são um "arquivo da criação" defende Marco Antonio Moraes (2007). Arquivos, em alguns casos, demoram algum tempo para terem seu significado apreendidos. É no contexto histórico-político-social em que a carta e a obra de arte foram produzidas que é possível inferir diferentes significados expressos na correspondência (Rodrigues, 2015). Cruzando as afirmações de Moraes (2007) e Rodrigues (2015), vemos que a noção de destinatário real e destinatário virtual encontram eco na Teoria da Representação da História de Roger Chartier, na qual as cartas descrevem, na prática, "dois momentos históricos": um explicitado textualmente para quem a carta se destina e outro para futuros leitores a quem a carta pode ter, e que conseguirão fazer correspondências das quais não era possível, ainda, por esse destinatário real da missiva. "É a posteriori que a história narrada em cartas é apreendida" (Chartier, 1998 *apud* Rodrigues 2015, p. 277), e esta afirmação é corroborada por Haroche-Bouzinac (2016) para quem a carta, em qualquer condição, é sempre apreendida posteriormente.

Dessa maneira, ao fazer comentários negativos e, em outros momentos, empolgados em torno dos esboços que está a produzir, Lobo Antunes está não só se expondo para a esposa intimamente, como abrindo possibilidades para que se apreenda a posteriori aquilo que se tornará seu estilo pessoal de escrita literária. Tanto que em várias cartas faz menção a ganhar dinheiro, e fazer sucesso de crítica junto a seus leitores, mesmo diante de um aparente silêncio da esposa:

Só hoje volto a escrever depois de alguns dias de intervalo, porque estive doente (diarreia e febre) durante este tempo. Fui-me bastante abaixo, mas já estou agora melhor embora não completamente bom ainda. Foram dias muito tristes para mim aqui sozinho na cama, sem comer praticamente nada (a comida causava-me uma repugnância invencível), cheio de dores na barriga e nas pernas, e com imenso frio apesar do calor. Ainda por cima não tenho aqui amigos: a rigidez da hierarquia impede mais do que uma camaradagem de ocasião, e além

disso o trabalho é tanto que não deixa tempo para mais nada. Os oficiais, além de escoltas, colunas, operações e acções, têm imenso que fazer aqui dentro, autos, obras, oficiais de dia, sei lá que mais. Cada um vive quase somente para si próprio e para as cartas que recebe, preocupado com a própria sobrevivência e mais nada. Mas falemos de coisas menos tristes.

Da casa dos Arneiros, por exemplo. O orçamento é caro, não é? Tu decide como melhor achares e entenderes e estará bem para mim. A esta distância a que estou as coisas tornam-se um bocado «floues» e não me permitem julgar muito bem.

Outra coisa, uma queixa: tenho recebido cartas tuas muito curtas. Uma delas nem esta parte do papel do aerograma preenchia! Não te quero obrigar a fazer o que não te apetece, mas, assim, quase posso pensar que não te agrada escrever-me. A propósito, ainda, de cartas, recebi uma da Pião (tenho de ver se lhe escrevo) e duas, meiguíssimas!, da tia Maria João, que me surpreenderam e comoveram.

Sugestões de livros para a família me mandar (estás terminantemente proibida de gastar dinheiro comigo), lidas numa Seara Nova do padre: Contos e Novelas, e o volume das obras completas de Almada Negreiros. Reflexões sobre a vaidade, de Matias Aires, A arte de furta. Ainda quanto a livros a história lá vai andando rapidamente, sempre genial. Mas não falo mais nele até estar pronto, de castigo por teres escrito pouco, quem sabe meus futuros leitores sejam mais generosos com a palavra do que você, ora toma! (Antunes, 2005, p. 69).

Diante da intimidade, mais uma vez aparece a referência a seu processo de escrita, a nascer com desejos superlativos. Entre recomendações e sugestões, a revelação de como as cartas se configuram num antídoto à realidade da guerra. Além disso, de como eram importantes as considerações de Maria José acerca dos romances que escrevia. Também ao se confrontar com as cartas posteriores fica a dúvida quanto à sinceridade de Lobo Antunes ao afirmar que a “história vai lá andando, rapidamente, sempre genial”. Não são poucos os aerogramas em que revela decepção com o resultado que vem obtendo, e por isso, a afirmação repleta de advérbios poderia se configurar numa forma de instigar Maria José a escrever cartas mais longas, antes que os leitores fossem mais generosos.

A noção de destinatário virtual a que estamos nos referindo é a mesma de destinatário ideal a que Rodrigues (2015) menciona, citando os estudos de Lejeune (1998). Este destinatário é aquele a quem a obra irá se dirigir por força de interesses diferenciados, e não obrigatoriamente ligados a um laço de intimidade com o remetente. Estes leitores futuros a quem Lobo Antunes se refere ao final da carta são estes destinatários virtuais. Ele, como um leitor, gostava de ter o máximo de informações acerca da obra lida, incluindo dados sobre o autor e as condições que a obra foi escrita. Por este viés, imaginava que todos se interessariam por seu texto a

partir da coleta destas informações. Portanto, não é casual a menção de “futuros leitores” mesmo em tom provocativo e jocoso. É uma projeção para o que pretende ver acontecer com o projeto que começa a desenvolver.

O termo virtual, explica Rodrigues (2015) é “emprestado” da linguagem da comunicação para transmitir uma ideia de destinatário idealizado ainda sem uma “existência física pré-concebida (Rodrigues, 2015, p. 240). Para o filósofo da comunicação Pierre Lévy o ser virtual “é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (Lévy, 2000, p. 16).

Ao aplicar o conceito de Lévy à imagem do destinatário virtual das correspondências verifica-se o quanto é importante a figura deste para a compreensão das cartas dos artistas, a posteriori. Como um ser que acompanha a situação, no caso específico das cartas de Lobo Antunes a rotina quase diária transcrita nos aerogramas à esposa, este destinatário conseguirá desatar alguns nós que acabam sendo expressos textualmente nas missivas. Como, por exemplo, o peso da expressão “não tenho aqui amigos” que só alguém bem íntimo consegue dimensionar, e, ao mesmo tempo o pesquisador e leitor - destinatários virtuais por excelência - entenderão ao costurarem as cartas com as obras escritas a partir de Angola.

Não só a noção de destinatário é ampla na epistolografia; a de remetente, também, portanto complementares. Em relação à possível “multiplicidade” de vozes que surgem na escrita de uma carta, André Maurois, na introdução que escreveu para a coletânea de cartas de Lord Byron (*apud* Queiroz, 1982), afirma:

[...] há três espécies de autores de carta: aqueles que delas se servem para expor ideias; os que, tendo poucos fatos a contar, transformam em maravilhoso relatório os mínimos incidentes de uma vida especialmente monótona, e adornam qualquer evento com o prestígio da forma; e aqueles, finalmente, que escrevem porque não podem fazer outra coisa, e lançam o próprio eu comovente e vivo na sua correspondência (Queiroz, 1982, p. 13).

Lobo Antunes se encaixa nos três tipos de autores elencados. Por ser um exercício quase diário de escrita, acaba tendo poucos fatos novos a contar para Maria José, mas, ao mesmo tempo, adorna-os de advérbios e adjetivos para fazer este “maravilhoso relatório” de uma vida “especialmente monótona”. Palavras que lançam sobre esse “eu”, projetando-o como uma mistura de esposo ausente com escritor em

gestação. Narradores que se espelham, dessa maneira, para os mais variados destinatários.

Vida monótona que irá aparecer nos romances iniciais ao traduzir a fragmentação do ser por meio de uma melancolia profunda. Sentimento expresso implícita ou explicitamente em vários aerogramas, e que ganham mais vida na ficção, como por exemplo em *Memória de Elefante*:

Comparou-se mentalmente com eles, e a lembrança do vulto que entrevia de tempos a tempos, de surpresa, nos espelhos das pastelarias, magro, frágil, e possuindo como que uma espécie de graciosidade inacabada, fê-lo confrontar-se pela milionésima vez com a amargura da sua origem terrena, prometida a um futuro sem glória (Antunes, 2004, p. 92).

E em *Os Cus de Judas*:

Subitamente sem passado, com o porta-chaves e a medalha de Salazar no bolso, de pé entre a banheira e o lavatório de quarto 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. Como quando se tosse nas garagens à noite, pensei, e se sente o peso insuportável da própria solidão [...] (Antunes, 2003, p. 11).

E também no romance *Conhecimento do Inferno*:

porque o dever patriótico não excluía ninguém, porque as Parcelas Sagradas do Ultramar necessitavam do sacrifício de todos, porque o Exército É O Espelho da Nação, porque O Soldado Português É Tão Bom Como Os Melhores, porque o caralho da cona do minete do cabrão do broche da puta que os pariu, estive a ver, encostado a uma coluna de pedra rugosa como as árvores antigas, os futuros herois, os futuros mutilados, os futuros cadáveres [...] (Antunes, 2006, p. 34).

Situações que, indiretamente, são expostas no trecho da carta abaixo:

Ando, por estes dias, no mais baixo da depressão e da solidão. Dia 6 completam-se 15 meses de comissão, e cá me vou tentado agarrar a essa triste esperança, com as forças do desespero.

Já estou mais ou menos bem da diarreia, julgo que devido a um xarope de complexo B que ando a tomar e que penso me tem feito algum bem. De resto o horrível espectro da cólera parece de todo desaparecido. Os da minha ira por esta distância, não. Os boletins de novos casos, até agora diários, passaram a semanais, o que é um bom sinal. Devo dizer que se vivia aqui sob um certo cagaço - e não era caso para menos.

A história lá vai coxeando (cocsiando). A dúvida sobre se gostarás dela é outra coisa que me preocupa (Antunes, 2005, p. 417).

Se a informação contida na carta acima de que cada um vivia para si próprio for a tradução real do sentimento e das condições que o remetente vivia na guerra, fica mais fácil entender o quanto este “viver solitário da própria vida” acabou por se traduzir nos seus romances iniciais como os excertos de *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*, respectivamente. Não à toa é capaz de admitir o estado depressivo que se encontra - talvez refletido no estado físico como a outra carta revela - e, ao mesmo tempo procura sair dessa situação escrevendo. Por isso, a história ir “cociando”. O homem que vive a realidade dos hospitais de campanha, percebe a guerra à distância, mas ainda é atingido pelos “estilhaços da realidade” (Vale, 2013, p. 49). À vista disso, é possível ser um cronista da guerra, num primeiro momento, para depois ser o “pintor desta guernica pessoal pelo qual passou” (idem).

Para Foucault (2000, p. 145), “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe”, ou seja, aquele que escreve uma carta deseja se aproximar do destinatário na mesma proporção que procura encontrar-se consigo (Rodrigues, 2015). Quando este escritor projeta suas cartas a eventuais destinatários virtuais procura mostrar como as subjetividades transcritas nas cartas íntimas são a expressão da verdade tanto do vivido quanto do imaginado para um texto literário.

O papel da escrita é constituir-se num corpo (Rodrigues, 2015). Corpo que, no caso das cartas íntimas, pode ser representado na metáfora do desejo, do sexo, ou de uma intimidade entre amigos que permitem que as missivas sejam sementes para um texto literário posterior. Nesse sentido, a figura do destinatário virtual acaba por se constituir numa ampliação da fixação desse corpo num novo texto. Portanto, aquele que escreve uma carta almeja a aproximação com o receptor, seja ele real ou virtual, pelas diversas informações relacionadas à sua subjetividade e ao seu estar no mundo, demonstrando, assim, uma “espécie de presença imediata e quase física”. Ela transforma-se, no próprio escritor, “num princípio de acção racional” (Foucault, 2000, p. 143).

Para Rodrigues (2015), a escrita epistolar estabelece um distanciamento ao tempo em que cria uma aproximação íntima. “[...] É uma escrita que permite a discussão dialogada, sem a imediatez da conversa oral, e por isso o tempo/espço da correspondência instaura uma distância para um pensamento crítico/descritivo [...]” (Rodrigues, 2015, p. 2).

Imersa nesse pensamento íntimo, a carta acaba por se revelar uma doação de si através da qual o epistológrafo oferece um modelo de intimidade totalmente espiritual. Ao levar essas considerações para a realidade de uma obra de arte e/ou do percurso de um artista, conseguimos perceber o quão espaçosas e diversificadas podem ser as leituras de vida e do texto. E de como tal situação aparecerá nas obras desse artista, posteriormente. Isso vale para os arquivos pessoais, e os rascunhos de uma obra não deixam de serem esses arquivos, pois a intimidade da obra guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades.

Se a carta é vista como um verdadeiro manancial de informações em torno da obra e da própria trajetória do autor, com o arquivo a situação é semelhante. Nele, tem-se um conjunto de materiais que o autor utiliza durante o processo de criação de uma obra. Isso inclui anotações, rascunhos, esboços, versões preliminares, correções, entre outros. A análise desses materiais permite aos críticos genéticos traçar o percurso do pensamento e das ideias do autor ao longo do tempo, bem como identificar as mudanças e adaptações que a obra sofreu até chegar à sua versão final.

A noção de arquivo na Crítica Genética é, portanto, importante para entender como o processo criativo funciona e como as ideias se desenvolvem. Ao mesmo tempo, permite mostrar como eventuais redes de criação foram estabelecidas. Isso ajuda a entender melhor as escolhas feitas pelo autor e as interpretá-las de uma maneira mais completa, e esta é uma situação que transforma o leitor e/ou o pesquisador num destinatário virtual das correspondências e dos arquivos em torno da obra pesquisada.

Os arquivos, enquanto documentos vivos do processo criativo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que os envolve e a obra em construção. “Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia” (Salles, 2013, p. 45), e transformam os originais em arquivos vivos aos olhos do destinatário virtual como foram do destinatário real. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve, pois: “Por meio dessas formas de retenção de dados conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas” (Salles, 2013, p. 45).

Uma anotação num arquivo com traços indicando seu apagamento, por exemplo, revela não apenas as escolhas léxicas ou temáticas de um autor, mas algumas de suas angústias pessoais e medos ao destinatário virtual. Omitir um termo

pode ser, em dado momento, um recurso estilístico como também uma forma de evitar ser silenciado pelos órgãos repressores e controladores.

A Crítica Genética, ao reorganizar o arquivo em torno de uma representação da gênese de uma obra, tem a intenção de recriá-lo (Zacarello, 2021, p. 161). Nós acrescentaríamos ao pensamento de Zacarello que tanto quanto recriar, a Crítica Genética tem a intenção de levantar possíveis novos significados a essa obra de arte, como mostramos acima.

Num arquivo, traços, riscos, nomes soltos tornam-se dossiês para o pesquisador. Quando isso acontece, é capaz de aproximar o pesquisador e o leitor do conteúdo textual, aqui denominados destinatários virtuais, a partir desse verdadeiro “achado”.

“A obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos” (Salles, 2008, p. 24). Antes de ser partilhada em uma carta, estabelecendo uma rede de criação, é esboçada no papel. O esforço criativo é registrado em cantos de folhas por meio de desenhos, anotações ilegíveis, inverossímeis e rabiscos que configuram um método íntimo de dispor ideias e sentimentos.

É preciso entender que a obra de arte é resultado de um trabalho que se metamorfoseia progressivamente e exige investimento de tempo, dedicação e disciplina. Algumas dessas exigências não são facilmente compreendidas pelo destinatário real de uma correspondência, uma vez que o grau de intimidade entre remetente e destinatário faz com que outros sentidos sejam dados a determinados conteúdos e até uma urgência possa ser registrada entre eles, posto que é próprio desse tipo de relação o desejo de ver a obra “concluída” (Rodrigues, 2015). Para os olhos do destinatário virtual é possível verificar como o trabalho de um artista é precedido por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, novas tentativas, recomeços. Os rastros, deixados pelo seu autor durante seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose (Salles, 2008).

Esses rastros estão nas correspondências e muito especialmente nos arquivos pessoais como rascunhos e notas. O mais interessante, ao se deparar com essas anotações é a constatação de que, o arquivo amplia também as múltiplas possibilidades de um texto e do seu entorno, entre eles a voz do autor.

Os arquivos pessoais e a correspondência, oficial e íntima, do artista permitem que se veja a obra por dentro, especialmente para o destinatário virtual. Eles contêm

a história das obras e, em dado momento, a dos seus autores, revelando a sua gênese. Além disso, o acesso a esses materiais também pode trazer novas perspectivas e interpretações sobre a obra, enriquecendo a crítica literária e a compreensão da cultura em geral. Dessa maneira revelam, num ato íntimo, “princípios (ou alguns princípios) que regem esse processo” (Salles, 2008, p. 32-33).

Os documentos do processo de criação preservam, muitas vezes, marcas do ambiente que o envolve, muitos dos quais nos fazem entender, além da obra, o momento político e social no qual o artista estava inserido. Uma referência a uma obra lida ou a um espetáculo ou exposição assistidos, por exemplo, pode indicar não só as influências como as interferências recebidas ao longo do processo. Elas se constituem em registros da imersão “do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas” (Salles, 2008, p. 45).

Salles (2008, p. 46) também enfatiza que o estudo dos arquivos pessoais de autores literários mudou completamente a concepção de manuscrito. Antes, tudo “não passava de um objeto de curiosidade, preciosamente conservado nas bibliotecas públicas ou particulares como prova da autenticidade da obra e, às vezes, consultado como documento testemunhal do trabalho do artista”. Porém, conforme os estudos da gênese do texto foram se ampliando, “os arquivos passaram a ter um valor bem maior, sem, no entanto, perder esse valor de ‘bem simbólico’” (Salles, 2006, p. 39). Desde sempre os arquivos - manuscritos, rascunhos, bilhetes, cartas íntimas - são dotados de valor cultural: tomou-se material para apreensão com intuito científico, passando a tornar possível a exploração de sua potencialidade.

Arquivos e rascunhos são pedaços de si em uma espécie de doação para terceiros. Notas que informam não apenas sobre o processo criativo, mas também revelam ausências e transparecem significados de discursos contidos nas cartas, nos arquivos e nos rascunhos. Ao pensar a trilogia inicial de Lobo Antunes como autoficção vê-se que a vasta correspondência trocada com Maria José foi efetivamente o laboratório para desenvolver também uma linguagem que lhe parecesse própria para desenvolver a escrita de si.

Foucault (2000), afirma que as correspondências são, em sentido geral um “adestramento de si por si mesmo” (p. 132), um exercício constante do pensamento, um aprender a arte de viver. Para o filósofo francês a carta é um exercício pessoal de reflexão e constituição de si mesmo, pressupondo um interlocutor. Ou seja, mesmo

não usando os termos que elencamos nessa tese, Foucault já antecipa a noção de destinatário real e destinatário virtual que as correspondências de artistas trazem no seu bojo. Ao propor uma rede de criação (Salles, 2008) o autor e missivista está abrindo a possibilidade que um destinatário que não consegue visualizar no momento da escrita possa surgir para enxergar os meandros não apenas da correspondência, mas como os efeitos desta troca de missivas pode ser notada na obra em questão. Essa característica terá importantes consequências: “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (Foucault, 2000, p. 145). Estabelece, assim, uma reciprocidade que concebe a necessidade da ajuda alheia – através de conselhos e ensinamentos – no exercício de reflexão da alma sobre si própria, na mesma medida em que colabora para a realização do mesmo exercício no correspondente. Nessa troca, a correspondência também exerce a função da preparação de si para o mundo. O que pode ser expandido se aplicarmos o conceito de Foucault para a noção de destinatário virtual que desenvolvemos no presente capítulo.

Por tudo o que expusemos até aqui, corroboramos o pensamento de Diaz (2016) para quem cartas e arquivos são testemunhos de uma vida. Quem arquiva e não partilha o documento com espaços públicos por exemplo, não pretende que sua história seja de conhecimento de outros além do destinatário. Desse modo, automaticamente, fecha as portas para que destinatários virtuais tenham acesso ao conteúdo dessa correspondência. Procedimento que não é muito comum quando remetente e destinatário são pessoas que procuram ou que já têm alguma forma de reconhecimento. Nesse caso, eles revelam a angústia de um momento e o esboço de uma obra, abrindo, consciente ou inconscientemente o espaço para um “terceiro” ter acesso a esse conteúdo. Os exemplos que trouxemos até o presente nos dão um bom perfil de como as cartas podem ser o espelho de uma realidade, e de que maneira os arquivos e rascunhos podem ser uma extensão da correspondência íntima.

No capítulo seguinte procuramos demonstrar como as cartas escritas em Angola mostram como Lobo Antunes levantou os pilares nos quais estaria fundamentada sua escrita posterior. Ao falar de si e da guerra, ainda que numa posição de um cronista do campo de batalha, exercita seu texto literário e se abre tanto para a esposa quanto para os destinatários virtuais futuros.

2 A TRILOGIA INICIAL DE LOBO ANTUNES: UMA FORTUNA CRÍTICA

As cartas da guerra anteciparam a construção de um estilo que continua sendo moldado. Aos oitenta e dois anos - a serem completados em 1 de setembro - o autor está na ativa. O desenvolvimento da escrita e a necessidade de falar de si nas cartas íntimas acabam tendo uma prolongação na trilogia inicial escrita por Lobo Antunes e denominada por ele como “aprendizagem da agonia” e por estudiosos da obra antoniana como Maria Alzira Seixo e Ana Paula Arnaut como “poética do retorno”.

Composta dos romances *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980)⁶, a “aprendizagem da agonia” pode ser definida como uma extensão do vivido em África e transposto em boa parte nas cartas íntimas escritas para a esposa. O presente capítulo pretende fazer uma rápida fortuna crítica com viés ensaístico dessa trilogia, notadamente do romance *Os Cus de Judas*.

Memória de Elefante, o livro que abre a trilogia, talvez seja o que mais dialogue com as cartas do ponto de vista temático e formal. A necessidade de escrever e a saudade da mulher aparecem unificadas, como se ambas, de alguma forma, se tivessem tornado interdependentes, e a solidão de uma resultasse na incapacidade da outra. Por meio da progressiva relevância que assumem os fragmentos de memórias de África - experiência indelével que é convertida, no espírito do médico combatente, em anseio de escrita e que dará origem ao segundo romance *Os Cus de Judas*. Além disso, a presença das filhas, as quais remetem incessantemente à lembrança da mulher, o autor, em especial na segunda parte do romance, vai glosar regularmente a escrita e o amor (Fernandes, 2015).

Apresentada pelo médico como algo capaz de garantir a sua “estabilidade”: “Tinha força, tinha mulher, tinha filhas, tinha o projeto de escrever, coisas concretas, bóias de me aguentar à superfície” (Antunes, 2004, p. 76), a literatura revela-se como sendo uma das possíveis saídas para o seu drama psicológico, drama este gerado pelo seu excesso de memória. Assunto que abunda nas cartas e que aparecerão nos romances posteriores.

Já o segundo livro da “poética do retorno”, *Os Cus de Judas* impactam o leitor acostumado com uma leitura histórica mais branda. O tom confessional dado pelo narrador desde a primeira página é capaz de arrebatá-lo para, em seguida, jogá-

⁶ Estes são os anos das publicações dos romances em Portugal. Para a presente tese adotamos outras edições, as das publicações no Brasil.

lo no universo desconfortável e agressivo da guerra. Usando-o como um interlocutor privilegiado das suas angústias, o narrador aproveita o ambiente escuro do bar de onde enuncia seu relato, para contar sua história.

Confessadamente autobiográfico, o romance retrata as angústias vivenciadas pelo narrador-personagem por meio de enunciados que revelam como a guerra não só expõe um confronto ideológico (comunismo x capitalismo; democracia x ditadura, liberdade x censura), mas também estabelece, essencialmente, um conflito humano o que reforça o pensamento de Stuart Hall (2006) para quem a identidade é reforçada na alteridade, uma vez que a ausência de um implica a presença do outro.

Para Carlos Reis (2004), a realidade advinda da Revolução dos Cravos, que desenvolveu a sensação de liberdade de expressão para parte da população potencializou o desenvolvimento de temáticas como: os traumas individuais e coletivos da guerra; a consciência da descolonização; e as reflexões identitárias, tanto relativas à expansão territorial quanto a situação no contexto europeu. No entanto, o pesquisador nota que as primeiras reações às mudanças políticas não foram apenas de euforia, houve também perplexidade e ainda uma demonstração de “desajustamento à nova realidade” (Reis, 2004, p. 16).

Eduardo Lourenço (2002) avalia que a abertura política não permitiu, num primeiro momento, que fosse desencadeada a efervescência de obras que aludissem à revolução e à liberdade política aguardada há tanto tempo. Ao contrário, parece que houve, diante da liberdade anunciada, uma reação de perplexidade. Reis (2004), por sua vez, entende esse período de transição como um “período de aprendizagem” em que os autores necessitavam para compreender as novas condições de liberdade. Situação que, para muitos, era absolutamente nova uma vez que muitos autores nasceram na Ditadura de Salazar.

Lobo Antunes começou a compreender melhor o que era a ditadura salazarista no meio da realidade da guerra, ainda que não tenha participado com frequência do campo de batalha. Dada a sua condição de médico e a possibilidade de transitar entre oficiais, povo e soldados o fizeram entender melhor não só a guerra como a realidade cultural da África e do seu próprio país, e algumas cartas relatam isto, como demonstraremos no capítulo seguinte. Tanto que em *Os Cus de Judas* e numa de suas missivas refere à experiência de “tornar-se homem” (Antunes, 2003, p. 21) como em um longo “aprendizado da agonia”.

De acordo com Álvaro Cardoso Gomes (1999, p. 84) a escrita de Lobo Antunes cumpre não só a inovação pós-modernista no que diz respeito ao modo de narrar como também o referente ao compromisso com a realidade social do país. Noção que parece ter sido desenvolvida a partir da experiência na África. Rodrigues (2015) por seu lado afirma que os primeiros romances de Lobo Antunes para além da questão autobiográfica ou memorialística promovem a “realização de um trabalho de luto indispensável para a integração dessa faceta desconhecida da identidade coletiva lusitana”, mostrando a “incompletude discursiva desta nação” (Rodrigues, 2015, p. 165).

Para Rodrigues (2015) a noção do luto recorrente na trilogia inicial de Lobo Antunes tem a ver não apenas com a tematização da Guerra Colonial, mas também uma reflexão em torno do discurso de nação. Portugal ficou à deriva durante a Ditadura Militar, e após a Revolução dos Cravos era necessário repensar o país num aspecto geral, a escrita literária e a história.

Desde as cartas até os romances iniciais, Lobo Antunes se vê num “país cansado” e triste. Muito disso por conta do regime de opressão que impunha restrições das mais diversas em Portugal. Após a Revolução era preciso trazer este assunto à tona, e ele o faz quando, por exemplo, na voz do narrador de *Os Cus de Judas* diz:

O suor dos corpos, gordo e sumarento, possuía uma textura diversa das tristes gotas arripiadas que me desciam a espinha, e sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e de pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontando com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já, anos antes, no trompete solar de Louis Armstrong, expulsando a neurastenia e o azedume com a musculosa alegria do seu canto. A essa hora, na minha cidade castrada pela polícia, e a censura, as pessoas coagulavam-se de frio nas paragens dos autocarros, a soprarem adiante da boca o vapor da água dos balões de legenda de uma história em quadrinhos que o Governo proibia (Antunes, 2003, p. 57).

No ano seguinte, a melancolia de Portugal e das pessoas que habitam o país retornados da guerra aparece ainda mais evidente logo no início de *Conhecimento do Inferno*:

Amanhecera algumas vezes no silêncio de uma casa imóvel, pousada como uma borboleta morta entre as sombras sem corpo da noite, e olhava, sentado na cama, os contornos difusos dos armários, a roupa ao acaso nas cadeiras como teias de aranha cansadas, o rectângulo do espelho que bebia as flores como as margens do Inferno o perfil aflito dos defuntos (Antunes, 2006, p. 12).

Portugal é um país triste e em luto que espelha a imagem “aflita dos defuntos”. Estas são as sensações que os narradores dos romances iniciais de Lobo Antunes inserem às suas histórias e das quais o autor parece ter aprendido e apreendido no tempo em viveu em Angola. Em suas cartas, Lobo Antunes refere o desejo de falar de um Portugal que as pessoas não conhecem e de escrever o que ele chama de Memória da Casa Portuguesa, na sua tentativa de “transformar a arte do romance” como disse numa entrevista a Ana Paula Arnaut. Assim, o próprio Lobo Antunes considera que, na verdade, seus vários livros formam um tecido contínuo: “é como se formasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de per si”. (Antunes *apud* Arnaut, 2009, p. 22). Dessa maneira, podemos notar, conforme Carlos Reis, que a ficção de António Lobo Antunes “supera a fixação na guerra colonial e avança para a representação das sequelas sociais, mentais e culturais da revolução de 25 de Abril de 1974” (Reis, 2004, p. 35).

Alguns críticos literários entendem que nos romances de Lobo Antunes, especialmente os publicados entre 1979 e 1996, há uma circularidade temática em que o passado português é bastante revisitado. Constitui-se, assim, não só como contexto histórico de suas obras, mas também esse tecido contínuo no qual coloca o dedo na ferida de quanto teria sido nociva a ditadura de Salazar.

No entanto, na trilogia inicial tem-se o relato de um procedimento narrativo que revela tal transição resultando, por isso, num fluxo de consciência desordenado, fragmentado. A memória funciona como num processo analítico da sua própria vida. Quando o narrador salienta que é na própria morte que se teme a vida alheia ou que “a tropa há de torná-lo um homem” (Antunes, 2003, p. 23).

Ana Paula Silva (2012, p. 110) ressalta que Lobo Antunes, por meio de um narrador personagem “melancólico, angustiado, frustrado e pessimista”, denuncia, de forma incisiva o que foi obrigado a assistir na Guerra de Angola e como isto afetou sua profissão tanto como médico quanto escritor. “Lançando mão da memória, esse sujeito, então ficcional, revê experiências que lhe deixaram marcas indeléveis, que servem, pois, de subsídio para a (de)formação de sua essência e ao desenvolvimento da trama” evidenciando, assim, um enorme conflito de identidade(s).

Silva (2012) ressalta que a busca pelo reencontro com o rosto do sujeito português esbarra no esfacelamento da noção de identidade, quando da conscientização de que ela se trata de um processo em curso, de uma negociação, e

de que essa busca, ainda que incessante, não tem por fim nenhum rosto delimitado ou já pronto, mas tão somente equipara-se a um esboço em constante reescrita. Repassar os fatos vividos e/ou presenciados em Angola são uma forma de expurgar possíveis sensações de culpa.

Neiva Garcia (2014, p. 329) ao analisar os romances iniciais, e em particular *Os cus de Judas* a partir da sua estrutura narrativa, afirma que o presente e “os diferentes níveis de passado lembrados extravasam o aprendizado do homem que partiu e do que retornou e que não reconhece mais o cotidiano e não mais se adapta a qualquer modalidade social anterior”. Nessa perspectiva vê essa experiência viva do personagem, algo essencialmente pós-moderno o que dá um caráter inovador ao romance, ainda que numa desordem aparente.

Alexandre Fernandes (2009, p. 3) categoriza que é justamente na “desordem” da construção da memória como fio condutor que Lobo Antunes proporciona ao seu leitor, especialmente o português, um retrato bem próximo da fidelidade do que viram e sentiram os jovens enviados para a Guerra de Angola. Numa sequência frenética, o narrador revela: “[...] formávamos a cada jantar a anti Última Ceia, o desejo comum de não morrer, constituía, percebe? a única fraternidade possível [...]” para, em seguida introduzir um capitão que ao atentar no grupo de soldados “[...] erguer a cabeça, proferir Porra, e o sujeito sumir apavorado [...]” (Antunes, 2003, p. 74). Por estes trechos tem-se implicitamente revelado o nível de tortura emocional que os soldados estavam sendo submetidos, sem nenhuma subjetividade ou linearidade, para expor as mazelas do vivido.

Navas (2012, p. 13) sustenta que na narrativa de Lobo Antunes, constantemente remissiva e afetiva, tem-se uma “escrita que se suspende, se interrompe e se retoma, cruzada de falas distintas, vindas de dentro e fora do texto, entrelaçando-se em um xadrez de alusões, variações e repetições, como se tudo e todos falassem ao mesmo tempo e, assim, enredam” o leitor que, numa espécie de catarse cause um misto de estranhamento e identificação. Novamente são os silêncios dizendo e transpondo eventuais silenciamentos.

Tais ativações ocorrem, segundo Costa (2015, p. 90), muito provavelmente em decorrência de que “quem narra se confunde em diversas situações com a da própria personagem que comanda o percurso diegético”, o que permitirá uma apreensão do leitor de que está diante de uma obra na qual se tem “um hipotético cenário de desajustamento social por parte de um determinado indivíduo, que busca

a todo o custo a sua reintegração no plano comunitário original”. As memórias do narrador-personagem em *Os cus de Judas*, especificamente, são permeadas pelas lembranças do passado e expectativas em relação ao futuro, ancoradas nas suas lembranças pessoais, nos seus frustrados relacionamentos afetivos - inclusive de uma paternidade vivida à distância.

Silva (2012, p. 59) destaca que os romances iniciais e especialmente *Os Cus de Judas* discutem a questão identitária, questionando a historicidade do sujeito português e, dessa forma, “rasurando a ‘disponibilidade multicultural’ resultante da ‘transnacionalidade’ portuguesa”. Para ela, a “revisão da história, para além das denúncias dos horrores dos combates ou das condições sociais em que sobrevivem os retornados, promove o repensar da dimensão territorial da nação”.

Ao mostrar, em seus romances iniciais, um perfil do continente em que viveu por dois anos, Lobo Antunes consegue delinear como “A África portuguesa, conhecida apenas à distância, culturalmente também se distanciava da metrópole portuguesa e diminuía assim a dimensão da nação imaginada” (Silva, 2012, p. 58). Em *Os Cus de Judas*, o narrador mostra como a percepção de tempo para os africanos revelava um abismo cultural quando na “tranquilidade imemorial dos negros”, pois o tempo, a distância e a vida possuem uma profundidade e um significado impossíveis de explicar a quem nasceu entre túmulos de infantas e despertadores de folha, aguilhoado por datas de batalhas, mosteiros e relógios de ponto (Antunes, 2007, p. 39).

Silva (2012) ainda comenta que tal percepção do tempo presente se sobrepõe ao passado, se faz significativo para o narrador que permite entender as diferenças entre a formação familiar portuguesa pautada, e estimulada pelo governo Salazar. Uma tradição bastante diferenciada da que vê em Angola a ponto de não reconhecer a si próprio nessa tradição. Assim, o apego ao passado, tendo os olhos postos no relógio de ponto, que mostra o passar do tempo e aponta para o futuro. O que torna impossível ao português compreender a “profundidade” da vida, do tempo e da distância para o africano” (Silva, 2012, p. 57). Contudo, admite Ana Paula Silva ser a literatura que

torna possível ao escritor ancorar a experiência da guerra numa memória mais geral, aquela que prescinde do enquadramento promovido pelas fronteiras sociais, como as culturas nacionais ou a modernidade nas grandes cidades. A narrativa literária dá conta de uma experiência do tempo que não se limita pelas medições de

calendários ou relógios, ou valores temporais que restrinjam sua pluralidade de significação (Silva, 2012, p. 59).

A melhor forma de processarmos as experiências de vida e transformá-las num eventual texto literário é usando o campo textual das cartas e dos arquivos pessoais - como rascunhos (Rodrigues, 2015) - para transformá-lo numa ponte que conta a vida e a morte deste “eu” que se enuncia diante desse conflito cultural.

Silva (2012) evoca o pensamento de Ricoeur (1991) para quem é a literatura que busca dar sentido a uma vida fragmentada por uma perda de identidade diante de diversidades culturais, e sensação de “não-pertencimento”, como acontece com os narradores de *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*, por exemplo, nas quais vida e morte, alienação ou percepção da realidade aparecem em conflito quase constante. É no falar de si - como acontece nas cartas trocadas com Maria José e nos seus romances iniciais - que Lobo Antunes processa a iminência de morrer, e a urgência de viver um futuro que começa com o nascimento da filha. Daí também a escolha do título para o primeiro romance - e que acabou por se tornar o nome da coletânea das cartas da guerra - ter sido exatamente o mesmo de uma poesia de Angelo de Lima: *Deste viver aqui neste papel descripto* (ênfase nossa).

As considerações de Silva (2012) corroboram o que defendemos na tese, e o que várias pesquisas em torno da trilogia inicial de Lobo Antunes, sobretudo no que tange ao romance *Os Cus de Judas* apresentam. Dos mais de cinquenta trabalhos de monografias, dissertações e teses⁷ em torno desse recorte da obra do autor português, no Brasil, pelo menos um terço aborda essa questão do autor dilacerado, numa espécie de “tempo paralelo” e conflito não só cultural, mas também identitário em torno do que Lobo Antunes chama de “casa portuguesa” e “casa africana”, por exemplo.

Na nossa Dissertação de Mestrado, por exemplo, analisamos os interdiscursos e a narrativa autobiográfica de Lobo Antunes em *Os Cus de Judas* trouxemos essa questão e, em determinado momento, abordamos de como a interlocutora Sofia é a representação deste “eu” cingido que vem à tona a partir da experimentação da guerra.

⁷ De acordo com o Banco de Teses e Dissertações da Capes, havia, em 28/03/2024 19 Dissertações de Mestrado, 6 Teses e 32 monografias de Especialização em Literatura, História e Comunicação em torno do romance *Os Cus de Judas*. Não consideramos para a presente pesquisa o número de Trabalhos de Conclusão de Cursos, o que certamente ultrapassaria uma centena, por não haver um arquivo com informações confiáveis em torno do número de trabalhos acerca deste romance.

Ana Paula Arnaut, a respeito do confronto cultural evidenciado pelos narradores dos romances iniciais de Lobo Antunes, sobretudo o de *Os Cus de Judas*, considera:

Os narradores dos romances iniciais, e especialmente o de *Os cus de Judas* persegue o conceito de nação através de uma morfologia híbrida, em que aparece o registro popular e o erudito, o vocábulo das ruas de Lisboa e os termos da selva africana, o vocabulário português e as palavras estrangeiras. O discurso do narrador denuncia uma fragmentação do sujeito, mas, para além do aspecto individual, revela uma ruptura insuperável com a unidade nacional informada pela tradição (Arnaut, 2009, p. 156).

O comentário de Ana Paula Arnaut (2009) nos dá a exata dimensão de como o discurso do narrador de *Os Cus de Judas* revela a fragmentação desse sujeito. Sua pátria distante está cada vez mais inatingível, se é que em algum momento foi palpável. A imagem da família e da infância como num jardim zoológico - reforçada desde o capítulo A do romance - mostra que os sentimentos de identidade e de subjetividades foram muito mais adestrados do que construídos ao longo de sua vida. A Guerra de Angola e o conhecer de perto uma cultura tão diferente da sua é que irão se tornar o ponto de cisão deste sujeito.

Nesse sentido, o narrador de *Os Cus de Judas* revela a forma com que se articulam as dimensões psicanalíticas e discursivas na construção de um novo e ressignificado conceito de identidade. Ver a morte violenta e banalizada como uma atividade corriqueira mexeu profundamente com sua forma de se ver. Numa das várias passagens que o narrador de Lobo Antunes se despe de si, escreve cartas imaginárias ao presidente português, a quem desabafa:

Calcule senhor presidente o que será desaparecer de súbito um bocado de si, os legítimos descendentes dos Cabrais e dos Gamas a sumirem-se por fracções um tornozelo um braço um troço de tripa os tomatinhos ricos evaporados, faleceu no combate explica o jornal mas isto é falecer seus filhos da puta, eu ajudava-os a falecer com meus remédios inúteis e os olhos dele protestavam não entendiam e protestavam, será falecer esta incompreensão esta surpresa a boca aberta os braços bambos, cobriam-se as bombas de napalm com oleado e o governo afirmou solenemente Em caso algum recorreríamos a tão cruel meio de extermínio (Antunes, 2003, p. 128).

Para Fonseca (2015) o narrador de *Os cus de Judas* sugere que a vida real e a guerra também não são lineares, assim como seu fluxo de pensamento. Dessa maneira, cabe a ele “a tarefa de traçar sua precária trajetória com o auxílio do ir e vir

da memória associando, inclusive, cheiros, imagens e fatos de sua fase adulta à sua infância”. Mesmo sendo uma narrativa autobiográfica, o narrador faz o jogo de tensão dialógica com o leitor, enunciando “uma seleção de imagens de si mesmo que deseja projetar por meio de um ‘eu’ simulado. Logo, identificamos a construção de um sujeito ficcional, cuja intimidade é dada como um espetáculo bárbaro” (Fonseca, 2015, p. 145).

Tais situações elencadas por Fonseca aparecem, por exemplo, em:

Foda-se, também vim para aqui porque me expulsaram do meu país a bordo de um navio cheio de tropas desde o porão à ponte e me aprisionaram em três voltas de arame cercadas de minas e de guerra, me reduziram às garrafas de oxigênio das cartas da família e das fotografias da filha, Angola era um rectângulo cor-de-rosa no mapa da instrução primária, freiras e pretas a sorrir no calendário das Missões, mulheres de argolas no nariz, Mouzinho de Albuquerque e hipopótamos, o heroísmo da Mocidade Portuguesa a marcar passo, sob a chuva de Abril, no pátio do liceu (Antunes, 2003, p. 174-175).

Para Islabão (2008) ao enunciar suas angústias, o narrador permite que se extraia o máximo de significação do momento histórico e do universo em que está mergulhado o personagem. Se Angola antes era apenas um ponto rosado no mapa e as imagens são estereotipadas, agora tem-se uma realidade nua e crua e bastante distinta do imaginário do adolescente do liceu. Por meio desse discurso, criam-se imagens nas quais podemos apreender a inconformidade que predominava nos sentimentos de todos os soldados enviados para Angola. Sentimento esse que dá a *Os cus de Judas* o “caráter antiépico”. A narrativa opõe-se ao ideário nacionalista português, o que revela uma escrita bastante engajada, na qual é desnudada a trajetória temporal e histórica do povo lusitano, como se vê em

[...] quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, os calendários que reis com o peito coberto de cruces a contar o dia que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel infindável de meses, um escuro túnel de meses onde me precipito mugindo, boi ferido que não entende, que não entende, que não logra entender (Antunes, 2003, p. 47-48).

A percepção da circularidade do tempo representada alegoricamente como “um túnel infindável de meses, um escuro túnel de meses onde me precipito mugindo”, representa bem a ideia defendida por Arnaut (2007. p. 12) de que *Os cus de Judas*

são uma “epopeia às avessas”. A representação temporal, essencial quando a memória e o fluxo de consciência são elementos primordiais de uma narrativa, revela que a percepção de dias e meses é diferenciada no campo de batalha. É uma espécie de “tempo paralelo” que os homens inseridos naquelas condições, bovinamente não buscam entender, vivem passivamente à espera que a guerra termine.

Para Rodrigues (2015) o narrar o vivenciado, expor os atravessamentos experienciados por um sujeito inserido num contexto de atribulados momentos históricos e profundas transformações sociais, políticas e culturais foi uma das primeiras formas que as narrativas consideradas pós-modernas encontraram para enunciarem este “eu” agonizado, especialmente nos anos 1960-1970. Por meio de autobiografias, autoficções ou metaficções historiográficas, estes indivíduos e contextos encontraram vozes e espaços para não apenas retratar seus conflitos, como para expor e denunciar a realidade que viviam.

Tal visibilidade também se ancora na necessidade de afirmação de uma identidade estilhaçada. Na atual conjuntura, os projetos de vida individuais não encontram “nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as consequências do ‘desencaixe’, deter o eu flutuante e à deriva”, como afirma Zygmunt Bauman (1998, p. 32).

Assim, este “eu” torna-se não apenas fragmentado, mas também estilhaçado, uma vez que as inseguranças e incertezas de viver em um mundo cujas identidades são esfaceladas e desterritorializadas não o permitem mais encontrar uma base sólida, sobretudo pela incerteza com relação a si próprio e ao seu modo de estar no mundo.

No caso específico do narrador de *Os cus de Judas*, as crises identitárias são acrescidas de crises ideológicas, e de certa forma, ontológicas. Não enxergar mais a si mesmo como homem, como pai, como marido também abre para o narrador-personagem uma crise como ser político, como instrumento de transformação social do que aprendera, um dia, nos bancos escolares, quando estudara os heróis portugueses. A percepção de uma nacionalidade violentada por um projeto pessoal e megalomaniaco que estava sendo imposto em Portugal desde 1926⁸ faz com que

⁸ Apesar de Salazar ter chegado ao poder em 1933 consideramos, para a presente tese, o tempo da Ditadura em Portugal desde que os militares assumiram o governo e que Salazar já ocupava o estratégico cargo de Ministro da Guerra, vindo a assumir a chefia da Junta Militar sete anos depois,

este “eu” se revele ainda mais dividido, como se vê em

Estas casas, não acha, são aliás construídas à medida de nossas ambições quadradas e dos nossos pequeninos sentimentos: a humidade infiltra-se, tudo empena, os canos entupidos gorgolejam guinadas de arrotos, as alcatifas descolam-se, inevitáveis correntes de ar assobiam nas frinchas, mas compramos móveis em Sintra para ocultar misérias e manchas atrás de volutas de talha pretensamente antigas, do mesmo modo que vestimos o nosso egoísmo estreito das aparências de uma generosidade vingativa (Antunes, 2003, p. 138-139).

A construção das casas associada à generosidade vingativa é uma forma alegórica para simbolizar como a identidade nacional (político-social) está diretamente relacionada a um discurso de nação “protetora” de suas colônias. Seis anos depois de retornado da batalha, ainda é custoso para o autor processar o nível de descortinar da realidade que a experiência da guerra lhe custou. Mais uma vez o excesso de adjetivação para dar cor a uma realidade vivida é usada e, novamente, se confunde com a voz do autor. A voz do narrador dá ao presente da enunciação o tom de melancolia e de desprezo que as cartas do autor, em alguns momentos, trazem. Mesmo sendo seres distintos do fazer literário, por se tratar de um romance com viés autobiográfico, em *Os Cus de Judas* voz de narrador e autor se misturam, e os sentimentos de ambos não são tão ambíguos assim, como é possível depreender no excerto abaixo:

[...] queria estar a treze mil quilômetros dali, a vigiar o sono da minha filha nos panos de seu berço, queria não ter nascido para não assistir àquilo, à idiota e colossal inutilidade daquilo, queria achar-me em Paris e fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país com a ironia horrivelmente provinciana do Eça, falar na choldra do meu país para amigos ingleses, [...], portugueses, que não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer, que nunca viram cadáveres destroçados por minas ou por balas (Antunes, 2003, p. 162).

O “falar do meu país com a ironia horrivelmente provinciana do Eça” dá ao narrador do romance sentimentos muito semelhantes ao do autor da obra em muitas das cartas escritas à esposa. O projeto de contar, à sua maneira, a Casa Portuguesa é muito similar ao discurso que aparece em vários romances de Eça de Queiroz nos quais denuncia a hipocrisia, o pseudomoralismo, e os valores tradicionais da

cargo que possibilitou a sua assunção à presidência posteriormente.

burguesia e nobreza lusitana. O Portugal que se descortina aos olhos do narrador de *Os Cus de Judas* é de uma choldra que procura descrever situações das quais não viveu, não sabe a profundidade do vivido, mas tem necessidade de descrever o pretense vivido como uma marca viva na sua alma. No caso da ira expressa pelo narrador, essa choldra não tinha a menor ideia do que tinha representado não só o medo de morrer, como ver o sangue dos conterrâneos ser derramado a treze mil quilômetros da sua casa. Em outro trecho do parágrafo mencionado, mais uma vez a voz de autor e narrador se confundem.

Como já destacamos ao longo da tese, António Lobo Antunes tinha a opção de se refugiar em Paris e não servir o país na Guerra, condição que teria sido apresentada por um núcleo de sua família (Seixo, 2008), mas acabara escolhendo a opção de ir à África imaginando que ali teria melhores condições de desenvolver o seu projeto de escrita literária, e, ao mesmo tempo conseguir algum dinheiro para a família recém-construída. A imagem da “filha aos panos” confirma essa simbiose autor-narrador, assim como, novamente, a sequência de adjetivos e advérbios que também aparecem nos enunciados de suas cartas.

A situação envolvendo a distância da esposa e da filha recém-nascida é um tema que também aparece de maneira recorrente em sua obra. O retorno à experiência vivida em Angola - e que tem *Os Cus de Judas* talvez o seu momento de ápice - acontece até hoje. O que mostra como a experiência da guerra foi enriquecedora do ponto de vista literário e também dilacerante sob a ótica identitária do autor, o que se transfere quase automaticamente para os narradores.

Em sua tese de Antropologia, *Regressos quase perfeitos: memórias da guerra em Angola* (2015), Maria José Lobo Antunes (2015) - exatamente a “filha em panos” a que o autor menciona no texto acima - estuda como a partir da obra do pai é possível entender a situação perturbadora que atingiu a todos que estiveram - direta ou indiretamente - envolvidos nos conflitos das Guerras Coloniais de Angola. Para Maria José, tanto as cartas do pai para a mãe como os romances que constituem o “aprendizado da agonia” são importantes para conhecer a história e os conflitos que dominam boa parte dos retornados porque, a partir dos relatos desses é possível inferir que recordar e esquecer são bastante diferentes do que aconteceu, pois o “que se recorda e se esquece não é estanque e imutável. A memória resulta de um processo complexo de negociação das condições de sua possibilidade” (Antunes, 2015, p. 24-25).

Em *Os Cus de Judas*, nos conflitos que dominam a mente do narrador-personagem, há vários registros desse processo de reconstrução de uma identidade forjada nos campos de batalha. Tal postura do personagem enviado aos campos de batalha, recém-casado, como vários soldados, é evidenciada na seguinte passagem:

Eu tinha me casado, sabe como é, quatro meses antes de embarcar, em Agosto, numa tarde de sol, de que conservo uma recordação confusa e ardente, a que o som do órgão, as flores nos altares e as lágrimas da família emprestavam um não sei quê de filme de Buñuel enternecido e suave, depois de breves encontros de fim-de-semana em que fazíamos amor numa raiva de urgência, inventando uma desesperada ternura em que se adivinhava a angústia da separação próxima, e despedimo-nos sob a chuva, no cais, de olhos secos, presos um ao outro num abraço de órfãos. E agora, dez mil quilômetros de mim, a minha filha, maçã do meu esperma, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de atrizes nuas, trazidas pela cegonha da vizinha nítida furriel de Gago Coutinho (Antunes, 2003, p. 85-86).

As inquietações e a angústia do narrador-personagem, cada vez mais estilhaçado pelas condições adversas, não só da guerra testemunhada, mas da própria situação do nascimento iminente de uma filha, da qual foi afastado para servir o país, retratam a perda de si, a que Stuart Hall (2006, p. 12) se refere quando fala o sujeito pós-moderno. Nas palavras do autor: “O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Hall ainda acrescenta que o registro dessa fragmentação revela que o “próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (Hall, 2006, p. 12). Assim, o narrador-personagem de *Os cus de Judas* revela-se um ser cada vez mais volátil como se vê em “o futuro é um nevoeiro fechado sobre o Tejo sem barcos, só um grito ocasional na bruma” (Antunes, 2003, p. 106), ou em “a gente é o que somos de verdade e o resto nunca existiu” (idem, p. 105).

Mello (2012) e Vale (2013), afirmam que em *Os Cus de Judas*, a parte que mais dialoga com a correspondência enviada à esposa está no capítulo H. Se, ao longo do romance, o narrador se dirige à Sofia como sua interlocutora, nesse capítulo aparece outra mulher a quem se dirige: Maria José.

Nesse capítulo, Maria José aparece como uma segunda confidente a quem o narrador retrata como imagina sua volta, já com a sensação de despaisado e carregando as imagens e os vazios que absorveu no continente africano.

Assim como Maria José é convocada a manifestar sua opinião “severa” porque Lobo Antunes não aprecia “palavras suaves sobre este calhamaço” (Antunes, 2005, p. 131), a personagem Maria José de *Os Cus de Judas* é requisitada a visitar esse homem na sua casa, ao final do capítulo, e ajudá-lo a se ver no espelho:

Para sua casa ou para a minha? Moro por detrás da Fonte Luminosa, na Pilcheira, num andar de onde se vê o rio, a outra banda, a ponte, a cidade à noite estilo impresso desdobrável para turistas, e sempre que abro a porta e tusso o fim do corredor devolve em eco o meu pigarro e vem-me como que a sensação esquisita, percebe? de me dirigir ao meu próprio encontro no espelho cego do quarto de banho onde um sorriso triste me aguarda, suspenso das feições como a grinalda de um carnaval que acabou (Antunes, 2003, p. 105).

Vale (2013, p. 71) lembra que a pressuposição de um diálogo que não se efetiva, coloca essa mulher num patamar de ausência discursiva bem similar à de uma destinatária de uma carta, e isto demonstra o quanto *Os Cus de Judas* já antecipa um dialogismo presente no romance. As primeiras três histórias escritas por Lobo Antunes, são marcadas por relações binárias entre os narradores e ouvintes imaginárias que se efetivam nas narrativas, mas que se equivalem, lembra Vale (2013). Uma verdadeira ampliação do campo das cartas nas quais a esposa, na mesma dimensão das interlocutoras acaba funcionando como um eco, pois “[...] é tornada implícita pelo próprio discurso do narrador que a reabsorve na sua tutela do texto [...]” como afirma Maria Alzira Seixo (2002, p. 40).

Nas cartas, a imagem da família é sempre transmitida com enfado. A imagem dos familiares é traduzida pelo sarcasmo e ironias e é constituída de fragilidades. A ideia de que a experiência da guerra irá fazê-lo um herói é repudiada com frequência, e a ideia de desenvolver um projeto literário no meio de um conflito bélico aparece como uma maneira de confrontar tal estrutura.

Quando faz alusão à capital portuguesa e ao bairro do Benfica, lembra da frieza das ruas como reflexo das relações familiares. E, no momento em que se aventura - segundo suas palavras- no texto poético, a dicotomia vida-morte, frieza-calor - numa metáfora do clima angolano em contraposição com as relações familiares, Lobo Antunes desabafa, em aerograma de fevereiro de 1972:

Choro como choram as folhas
 como choram os lábios das infantas de pedra
 deitadas na sua morte ao comprido do tempo
 tão minerais já que os cabelos
 lhes crescem para dentro da cabeça
 em tranças bolorentas

Sempre vivi num porto entre o óleo das águas
 e o cheiro de peixe das roupas das mulheres
 e estátuas tenebrosas e cartas em gavetas
 e a música ardendo nos castiçais do piano
 inclinando-se a tremer na direcção do vento (Antunes, 2005, p. 299).

A imagem que o eu-lírico traduz no poema é bastante similar a que Lobo Antunes faz da sua família. As estátuas tenebrosas e a música que arde nos castiçais do piano é o retrato da casa dos parentes que surgem na correspondência e em algumas obras posteriores. Numa carta à esposa, fala com enfado de como a mãe, a tia e a avó se referem a Maria José enquanto ele está na África:

A minha mãe e tia Amélia, em cada uma das suas missivas faz-te elogios desmesurados, e pede-me para eu me esforçar para te merecer. E esta, hem!!! Toda a gente me fala de ti no mesmo tom laudatório unânime e unísono. E eu vou lendo e aprendendo. O tom é: vê lá o que fazes com a mulher que tens, não a aborreças, não lhe dêes desgostos! Olha que ela é extraordinária, uma fada boa, uma ninfa dos bosques, e ouço o piano tocar uma música fúnebre enquanto a vela queima no castiçal dizendo... António António cuidado com as tuas mansas loucuras habituais. Perdoai-lhes Pai porque julgam que sabem o que fazem! (Antunes, 2005, p. 131).

Estas imagens frias, com sons e música fúnebre que aparecem nos versos que serão inseridos no romance *Depois de Tullia*, acabam aparecendo em *Os Cus de Judas*, seis anos depois, com uma nova leitura da vida:

Os meus pais moravam não muito longe, perto de uma agência de caixões, mãos de cera e bustos do padre Cruz, que os uivos noturnos dos tigres faziam vibrar de terror artrítico nas prateleiras da montra [...]. Da janela do quarto dos meus irmãos enxergava-se a cerca dos camelos, a cujas expressões aborrecidas faltava o complemento de um charuto gestor. Sentado na rerete, onde um resto de rio agonizava em gargarejos de intestino, escutava os lamentos das focas que um diâmetro excessivo impedia de viajarem pela canalização e de descerem no jato das torneiras grunhidos impacientes de examinador de Matemática. [...]. Por essa época, eu alimentava a esperança insensata de rodopiar um dia espirais graciosas em torno das hipérboles majestáticas do professor preto, vestido de botas brancas e calças cor de rosa, deslizando no ruído de roldanas com que sempre imaginei o voo difícil dos anjos de Giotto, a espanejarem nos seus céus

bíblicos numa inocência de cordéis. As árvores do ringue fechar-se-iam atrás de mim entrelaçando as suas sombras espessas, e seria essa a minha forma de partir (Antunes, 2003, p. 11-12).

O narrador de *Os Cus de Judas* expressa o sentimento do autor ao deixar Portugal rumo a Angola. A partida significava deixar para trás a mulher grávida, e em contrapartida abandonar toda a modorra familiar com a qual não mais se identificava. Suas cartas e romances iniciais apontam que, em algum momento, gostava da comodidade familiar e da vida dos seus parentes sem grandes pretensões. A “esperança insensata de rodopiar em torno das hipérboles do professor preto” é uma menção ao desejo de um dia se tornar um escritor. Sentimento que pulsava no coração do jovem médico embarcado para uma terra desconhecida e que se apresentavam como uma nova forma de se viver longe das reações próximas da morte que seus familiares exalavam.

O homem que enxerga um rio agonizando gargarejos de intestino é o mesmo que pretende escrever romances nos quais a Casa Portuguesa seja abordada de maneira diferente, crítica e irônica. O futuro era ainda mais incerto, pois não havia garantia de um retorno. Em caso de uma comissão bem-sucedida o médico voltaria quite com a pátria e com autorização para exercer sua profissão. Atividade da qual queria um distanciamento, talvez definitivo, para poder dedicar-se exclusivamente à escrita e a leitura de seus autores preferidos, que apontavam percursos literários pelos quais deveria trilhar.

A vista do jardim zoológico da janela do seu quarto é uma metáfora das condições em que deixa o país e os pais. A janela aponta para um signo que pode simbolizar o futuro e as possibilidades que se descortinam; o jardim zoológico, como mencionamos ao longo da tese, é uma metáfora da instituição familiar e ao mesmo tempo a possível realidade da guerra onde as bestas (prisioneiros) agonizam lentamente sem perceber a evolução do tempo, o que se constitui numa crítica ao silenciamento imposto pelo governo de Salazar. Os camelos que o narrador enxerga são animais que sobrevivem bem a climas áridos, desérticos. Uma representação do calor de Angola.

Numa de suas primeiras cartas a Maria José, Lobo Antunes desabafa que apenas desejava que o deixassem “em paz, sentado num banco da marginal (uma via reduzida da nossa) a olhar a baía, ou a procurar o Cruzeiro do Sul num céu gigantesco” (Antunes, 2005, p. 21). Ao admirar as águas tranquilas da baía talvez se

lembrasse do rio agonizando e pudesse, a partir daí criar as histórias que tinha em mente. Afinal, na solidão espontânea, longe de tudo que o lembrasse a prisão familiar, poderia se sentir livre para desenvolver seu talento literário.

Lobo Antunes propõe a seus leitores uma profunda revisão de valores e sugere uma descrença na humanidade a partir de um tenso e intenso apelo às sensibilidades, deixando transparecer a natureza hostil do protagonista que se confessa vulnerável e aturdido por incertezas e dúvidas existenciais. Muitas dessas inquietações e descrenças têm relação direta com os governos autoritários e monocráticos que assolavam o globo terrestre, à época. Fossem pelo viés de esquerda ou principalmente pelo militarismo de direita, as Ditaduras eram, na visão do narrador-personagem, responsáveis diretas por essa falta de perspectiva global, o que, de certa forma, respaldava a guerra:

Nesses países veementes, onde os Golpes de Estado e os tremores de terra se sucedem numa cadência teatral destinada a tentar despertar (sem êxito) o desinteresse sonâmbulo de um público de cantores de tanto que esperam, desde o desastre de Gardel, a *Cumparsita* que o acorde, poderia iniciar, entre um cacto e uma Dolores, a existência generosa do Camilo Torres que grita em mim, sob sucessivas camadas córneas de egoísmo e preguiça, a sua indignação apaixonada. Dezenas de *Sierras Maestras* aguardavam as minhas barbas e o meu charuto, e resolveria tranquilamente problemas de xadrez, encostado a uma árvore, a fazer tremer de medo ditadores barrigudos protegidos pelos óculos Ray-Ban e as pastilhas elásticas da CIA (Antunes, 2003, p. 99).

Tal descrença na humanidade e o surgimento de um eu cindido aparece muito mais nitidamente no romance *Conhecimento do Inferno*, que é publicado em seguida a *Os Cus de Judas*. Uma continuação dos horrores narrados de forma ficcional por meio dos romances anteriores, e com o olhar mais agudo, cínico e corrosivo do homem da segunda metade do século XX. O mundo é um imenso hospício onde todo o retornado de uma guerra - em sentido denotativo ou conotativo - encontra consigo mesmo de maneira invertida (Gomes, 1999, p. 71). O ser humano desce a padrões que não se reconhece mais como uma pessoa saudável nem insana. Se em *Os Cus de Judas* o narrador que foi à guerra para tornar-se homem não se enxerga mais como um cidadão do seu tempo e do seu país, em *Conhecimento do Inferno*, é o médico que não se vê mais fazendo qualquer sentido para a doença crônica mental que é a própria existência, a ponto de os loucos se permitirem ser estudados:

Nas reuniões do hospital, de dia, assaltava-o a impressão esquisita de que eram os doentes quem tratavam os psiquiatras com a delicadeza que a aprendizagem da dor lhes traz, que os doentes fingiam ser doentes para ajudar os psiquiatras, iludir um pouco a sua triste condição de cadáveres que se ignoram, de mortos que se supõem vivos e cirandam lentamente pelos corredores na gravidade comedida dos espectros, não os espectros autênticos, os que às varandas das casas abandonadas espiam o movimento da rua ocultos pela renda das cortinas, mas espectros falsos, de suíças de estopa e narizes de cartão, espectros ridículos opados de sabedoria inútil (Antunes, 2006, p. 64).

Gustavo Ribeiro (2009) em artigo que analisa os romances iniciais de Lobo Antunes e o deslocamento deste homem que emerge em seus primeiros livros, ressalta como o confronto com a morte, nos campos africanos, fez o sujeito da escritura defrontar-se com uma sensação de vazio da sua identidade de português, médico e “homem de bem”. Tônica que é bastante acentuada em *Os Cus de Judas*, e que em *Conhecimento do inferno* expõe a falência da razão e da ciência diante do imponderável humano, fazendo com que o narrador, jovem médico, “perca mais uma de suas referências e contemple, ainda uma vez, a sua transformação num indivíduo esquivo, ontologicamente deslocado, não importando em que lugar se encontre ou que atividade realize” (Ribeiro, 2009, p. 54). Tanto que muitos estudiosos de Lobo Antunes denominam as pesquisas em torno, sobretudo da trilogia inicial, como um eterno retorno a um *lócus* (Angola) em que procure encontrar a memória e a identidade perdida. A Guerra Colonial, do qual foi mais testemunha do que participante aparece nas páginas iniciais de *Conhecimento do Inferno*, retomando um assunto que é recorrente em *Os Cus de Judas*: os efeitos, na saúde mental, da experiência vivida na África.

Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir, de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno (Antunes, 2006, p. 22).

Interessante aproximar ainda a descrição que Antunes faz dos internos do hospital e a imagem que vai construindo de si ao longo do relato. Como isto acaba por revelar este “eu” dilacerado que vem desde o romance anterior. Ainda assim, admite ter sido poupado do conhecimento do inferno, referindo-se a não ter ido com tanta frequência ao campo de batalha.

Esse declínio de um “eu”, em *Os cus de Judas*, está diretamente ligado à

acentuada desintegração que o narrador-personagem vai, paulatinamente, sofrendo conforme as inquietações, a distância, a consciência política e histórica que vão florescendo ao longo do romance. Com efeito, caracterizam a obra de Lobo Antunes como um dos autores que relata, ao longo de toda sua obra, e talvez principalmente de *Os Cus de Judas*, um retrato neorrealista do que é “ser português”, “quer pelos componentes tradicionais que retoma, quer pelas sugestivas modulações que lhe imprime”, enfatiza Álvaro Cardoso Gomes (1999, p. 20).

Para Diana Nava (2012) *Os cus de Judas* ajudou a mostrar não só as cicatrizes que provavelmente nunca fecharão, como revela que a guerra e a morte banalizada transformam o caráter e fragmenta a identidade de quem a vive. O romance de Lobo Antunes causa mais espanto quando se considera que quem enuncia tudo ali é alguém que fala como colonizador e não como colonizado. No entanto, esse “eu” é quem traduz os sentimentos daqueles jovens que não pactuavam com a mentalidade do governo e viam no campo de batalha situação análoga aos Campos de Concentração.

É aí talvez que esteja o maior mérito de *Os cus de Judas*: dar ao narrador, mesmo diante dos horrores experienciados e do choque de culturas e identidades, um caráter eminentemente humano. Quem enuncia, na solidão do hospital e vê de perto os reflexos do campo de batalha, entre conflitos ideológicos, identitários e afetivos, busca, por meio da memória reencontrar-se. No desabafo, na mesa de um bar, revela o seu aprendizado da agonia e questiona não só sua existência, mas essencialmente os desmandos de Salazar.

Note-se que foi após o final de uma das Ditaduras mais longas do século XX que a literatura teve espaço para registrar melhor o que foi aquele período. É comum, em narrativas produzidas hoje, em pleno século XXI, remeterem ao processo agônico e ao estado de melancolia absurda que o povo português vivia nos anos em que Salazar era presidente e que a democracia, assim como os jovens que lutavam no campo de batalha em África, agonizavam.

Traço que grandes autores lusitanos trazem para falar desse momento histórico, talvez influenciado por autores como Lobo Antunes, seja o recurso da memória e do falar de si para mostrar como foram os anos salazaristas. O falar de si, no entanto, não deve ser visto como um exercício de egolatria ou como uma enunciação pronta de um “eu” que pretende ser o centro e o “dono da verdade”.

Na realidade, no falar de si há uma provocação e uma necessidade de

cumplicidade com o leitor que se converte num interlocutor. Esse “eu” que anuncia suas angústias e/ou agonias está longe de estar pronto ou de ter a objetividade do realismo. Nesse falar de si, reside o encontrar-se consigo mesmo, com o despir-se dos valores comuns e fazer com que o enunciador se dilua a cada página do romance. Ou como confessou Lobo Antunes a Ana Paula Arnaut (2012), faz-se necessário que a nossa “coesão interior vá perdendo gradualmente o sentido que não possui e todavia lhe dávamos, para que outra ordem nasça desse choque, pode ser que amargo mas inevitável” (Arnaut, 2012, p. 114).

A trilogia inicial de Lobo Antunes propõe esse “choque amargo, mas inevitável” com o passado e com a memória apagada por quase cinco décadas, pelo menos. Fazer com que a “coesão interior perca o sentido” é a única possibilidade que Lobo Antunes vê para entender melhor o século XX e especialmente algumas páginas da história recente de Portugal. Foi bem depois de ter revelado nas cartas o seu desejo de descrever e denunciar o que chamou de Casa Portuguesa que conseguiu se aperceber do quanto precisaria escrever para chegar a esse ponto. O trecho acima da entrevista a Ana Paula Arnaut esclarece bem tal caminho.

Em outro momento da mesma entrevista, Lobo Antunes aponta uma forma de conseguir ser lido e de que maneira as pessoas devem agir diante de qualquer obra neorrealista que se proponha a desconstruir “verdades inventadas” (Arnaut, 2012, p. 112). Para o autor, o exercício da leitura conduz à renovação do espírito, e se isso não acontecer é que a leitura foi incompleta ou defeituosa, e acrescenta: “Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo” (Arnaut, 2012, p. 115). Na mesma entrevista, Lobo Antunes afirma que aprendeu a entender melhor o que aconteceu com ele na África, depois de escrever seus romances iniciais e, especialmente *Os Cus de Judas*. Quando compreendemos as coisas, acaba nossa intenção continuada de julgar os fatos e “ficamos admirados diante do que captamos e por meio deles somos desconstruídos de nossas formações ideológico-discursivas amparadas em formas fixas de ver o mundo e as coisas ao seu redor” (Arnaut, 2012, p. 116).

Vale (2013) lembra que ao confrontar algumas cartas escritas para a esposa durante o tempo em que esteve na guerra, o conteúdo de *Os Cus de Judas*, e suas produções mais recentes, vê-se que esta sensação de julgamento desaparece lentamente, mas muito das suas feridas emocionais permanecem. Na crônica, “Esta maneira de chorar dentro de uma palavra”, publicada em 2008, trinta e cinco anos

depois do seu retorno, e na qual ainda descreve a memória da guerra colonial, faz menções às várias situações que aparecem nas cartas escritas à esposa, e especialmente em *Os Cus de Judas* num tom diferente da linguagem do romance, mas, de acordo com Romilton Batista de Oliveira (2017, p. 261) regida por uma linguagem que, só por meio da crônica, podemos reconhecer mais nitidamente presentes os signos dotados de um sentido desfigurado que normalmente era visivelmente perceptível:

Em 1971, em Angola, depois de uma acção de pirataria (pirataria era os helicópteros sul-africanos deixarem a tropa a quatro metros do chão, saltar-se lá para baixo e destruir tudo) fiquei com uma menina kamessele que sobrou, não sei como, daquela benfeitoria. Os kassekeles são um povo amarelado que se exprime numa espécie de estalinhos da língua e sons vindos do fundo da garganta. A menina devia ter cinco ou seis anos, o cabelo ruivo da fome e empurrava adiante de si uma barriga imensa. Viveu comigo algum tempo, na enfermaria que era uma casa em ruína num sítio chamado Chiúme. A barriga diminuiu e o cabelo tornou-se escuro. Dentro do arame farpado, para onde quer que eu fosse, vinha atrás de mim, Um dia, ao voltar da mata, não a encontrei. Não me deram explicação alguma. Para quê? As coisas passavam-se dessa forma e acabou-se. Mas demorei tempo a esquecê-la e ainda me lembro dos seus olhos que não exprimiam nada. Se calhar os meus olhos não exprimiam nada. [...] Uma ocasião trouxeram uma mulher grávida. Um oficial que andava conosco nessa altura empurrou a mulher para o armazém dos caixões e, à minha frente, obrigou-a a colocar um dos pés sobre uma urna e penetrou-a sem baixar as calças, abrindo a breguilha apenas. Noutra ocasião apanhou-se um guerrilheiro só com uma perna. Para ali estava, sentado no chão, de pedaço de corda amarrado ao pescoço. Isto foi em Gago Coutinho. Quando se saía, colocava-se o inimigo no guarda-lamas do rebenta-minas e ele gritava de pavor o tempo inteiro. Desapareceu também. Tudo era muito atreito a desaparecer nessa época, tirando aqueles que o chefe da Pide enforcava numa árvore e lá ficavam. Também me lembro dos pés dos enforcados mas não de uma forma tão clara. Isso foi numa aldeia chamada Chiquita. O chefe da Pide de Gago Coutinho, em contrapartida era mais civilizado: preferia aplicar choques eléctricos nos testículos e num gesto de simpatia convidou-me a assistir. Esse acto designava-se por reeducação. [...] Tudo estava reduzido a pontos: uma arma apreendida tantos pontos, um canhão sem recuo tantos pontos, um inimigo tantos pontos. No caso de conseguirmos um certo número de pontos mudavam o batalhão para um lugar mais calmo, e foi quando nos mudaram para um lugar mais calmo, sem guerra, que os soldados principiaram a suicidar-se. Uma noite entrei no lugar dos beliches. Um cabo na cama de cima encostou a G3 à base do queixo, disse - Até logo e disparou. [...] mas houve tantos disparos em Angola que talvez o que me lembro não fosse o dele. Tantos disparos como os ruídos das folhas dos eucaliptos de Cessa. Em Marimba um dos lavadeiros roubou uma camisa a um alferes. Os

lavadeiros teriam quinze anos se tanto. Então estenderam-nos lado a lado e deixaram-lhes cair brasas de cigarro em cima. Isto sucedeu poucos antes de nos irmos embora para Portugal. [...] Mostrou-me o retrato do último jantar da Companhia. Quase velhos todos, impossíveis de reconhecer na sua quase velhice. Ele apontava-os e dizia-me os nomes, o furriel Este, o sargento Aqueloutro, a estudar o retrato com ternura. Entre eles, acho eu, o maqueiro com quem dei na picada a segurar os intestinos nas mãos e a estendermos numa espécie de oferenda. Observei o furriel Este e o sargento Aqueloutro. Aí estavam a sorrir, quase velhos, quase alegres, agarrando-se pelos ombros e no entanto deu-me a impressão que os olhos deles continuavam a não exprimir nada, conforme os olhos da menina kamessekele não exprimia nada. Ou se calhar os olhos dos quase velhos exprimiam. Eram brancos, não pretos, e o facto de não exprimirem nada pode muito bem ter sido defeito do fotógrafo (Antunes, 2007, p. 173-174-175).

A menina kamessekele a que o texto da crônica se refere é uma menção à criança que foi adotada pela tropa, especialmente por Lobo Antunes e um dos padres que atendiam os soldados do pelotão. Situação que aparece em *Os Cus de Judas*, logo no capítulo C, quando menciona o quadro de miséria e abandono a que foi confrontado quando chegou na África:

as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita de brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para os massacres dos inocentes (Antunes, 2003, p. 27).

A relação de Lobo Antunes com a criança, pelo que revelam suas crônicas posteriores, alguns excertos de *Os Cus de Judas* e *Memória de Elefante*, mostram as carências que ambos enfrentavam. Vale (2013) ressalta que numa de suas cartas da guerra é que a menina aparece pela primeira vez quando fala da decisão de Lobo Antunes “em adotar uma criança que encontrara sozinha, numa mata, abandonada à sua sorte após a morte dos pais” (Vale, 2013, p.69). Esse é o massacre dos inocentes a que o trecho de *Os Cus de Judas* acima faz menção, mostrando como Lobo Antunes foi costurando ao longo de sua jornada como escritor, essa história vivida na África.

Nesse caso específico, e frente ao destino precário de Tchihinga, resolve cuidar da menina, mantendo-a consigo no quartel, como uma companhia para a sua solidão. Essa decisão é exposta a Maria José com entusiasmo, nas breves linhas que lhe

dedica no aerograma (Vale, 2013). A presença da menina vem quebrar a apatia, e a angústia de quem tem notícias sobre a filha biológica recém-nascida de maneira muito inconstante, o que acaba por se constituir numa espécie de consolo para Lobo Antunes.

Porém, ressalta Vale (2013, p. 70), que pouco tempo depois, “o avô de Tchihinga aparece no quartel para reclamar a neta, provocando a ira em Lobo Antunes. Acaba por devolvê-la à família em pânico” numa nova explosão de raiva, registrado em missiva posterior: “Ter-me-ei transformado numa besta? A ideia de perder a garota põe-me fora de mim. [...] Porra, mas é que nem a minha filha tenho comigo! E preciso de qualquer coisa a quem dar o meu afeto bruto e malcriado, mas torrencial” (Antunes, 2005, p. 309).

O texto da crônica mostra um narrador mais distante do fato narrado, a exercer um papel de quem apenas descreve a ação, sem colocar nela nenhum juízo de valor. No entanto, exerce a mesma função que o missivista de ter sido uma espécie de cronista do campo de batalha que, à distância, vivenciou a experiência da guerra. A menina adotada depois de um gesto de atrocidade que sua tribo e, supostamente, sua família tinha passado é um dos massacres que o narrador de *Os Cus de Judas* só encontra justificação em algumas narrativas bíblicas, sendo a representação metafórica do vivido. Abandonada após testemunhar um genocídio, cabe a ela se “reinventar” no seu país devastado pela guerra. Assim como coube ao missivista e ao narrador do segundo romance escrito por Lobo Antunes processo bastante similar.

3 AS CARTAS DE LOBO ANTUNES E O SILÊNCIO COMO PILARES DE SUA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA

3.1 UMA BREVE INTRODUÇÃO

Traduzir em palavras o indizível. Essa é uma das funções das correspondências, especialmente aquelas que procuram passar ao destinatário um pouco da experiência de um trauma. Partilhar uma realidade traumática é uma forma de sublimar a dor e de romper os silêncios e o silenciamento que foram impostos. Quando tal sensação é agudizada por um sentimento de amor e paixão, as palavras se tornam instrumento de volúpia. No intervalo entre uma carta e outra, leituras e a tentativa de levar a cabo um projeto literário.

O parágrafo acima pode ser considerado uma síntese do que aconteceu com António Lobo Antunes. De janeiro de 1971 a novembro de 1972 escreveu cartas quase diárias à esposa e que só vieram a conhecimento do público em 2005, após a morte de Maria José de Lobo Antunes. Nessa troca de correspondência, mesmo não se conhecendo as respostas enviadas pela esposa, tem-se um autor sendo gestado como aparece, por exemplo, em: “O Voo é sem dúvida a melhor coisa que até hoje escrevi: espero levá-la pronta para as férias, e talvez ela pudesse ser um sucessozinho monetário - além de um êxito genial, que isso é com certeza” (Antunes, 2005, p. 48).

A cada missiva em forma de aerograma⁹, não só os sentimentos são revelados como vão mostrando um homem agonizado diante do horror da guerra, ainda que esteja longe do campo de batalha. No entanto, a presença de corpos mutilados e de vidas interrompidas por balas e morteiros mexem com o jovem médico. Metaforicamente, uma existência vai sendo resignificada e silêncios passam a ter os mais amplos sentidos. Nesse sentido, os silêncios aprofundam os efeitos de sentidos experimentados pelo médico e transforma os sentimentos que explodirão no seu projeto literário quando colocados em prática.

⁹ “O aerograma era o meio de comunicação preferencial das tropas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, com as suas famílias. Eram envelopes-carta editados pelo Movimento Nacional Feminino e transportados gratuitamente pela TAP (a transportadora aérea portuguesa). O sigilo de correspondência ficou sem efeito durante a Guerra Colonial, e a polícia podia abrir as cartas, censurá-las ou apreendê-las. Muitas destas cartas nunca chegaram ao seu destino e encontram-se nos arquivos em Lisboa” (Guerra, 2017, p. 173).

Os registros revelam, de modo geral, que só a paixão e o desejo podem minimizar a morte e a loucura que seus olhos contemplam diuturnamente. Nas cartas à esposa, de acordo com Suzana Guerra (2017) Lobo Antunes faz menção a temas aparentemente sem importância, e de

referência constante e sistemática, quase obsessiva: a decoração da nova casa (enquanto compra variados objetos de artesanato local), os projetos de ordenação do espaço consagrado aos livros e o tipo de móveis ideal para a sua arrumação; as fantasias que faz com Lisboa, da qual recorda a comida e os espaços, que de indiferentes se tornam memórias afetuosas e aprazíveis (Guerra, 2017, p. 174).

Nos aerogramas procura desenvolver seu relacionamento amoroso falando continuamente do seu processo de escrita, alinhavando nele fantasias de como prosseguir com a sua vida sexual, que está também em suspensão - e termina as cartas com sugestões que relançam o erotismo: “Quero ouvir gritos! [...] Sentir as nossas duas ondas crescerem ao mesmo tempo, arremessarem-se uma contra a outra, rebentarem numa explosão de espuma” (Antunes, 2005, p. 116). O nascimento da filha é, naturalmente, um tema a que regressa diariamente, criando um jogo de expectativas amorosas com relação ao ser amado: “Uma delas [das cartas] trazia o atestado da minha filha. Enterneceu-me imenso sentir, através daquele miserável papel, a sua existência real” (Antunes, 2005, p. 260).

Por outro lado, tem-se o registro de uma imensidão de leituras, e esboço de várias obras em processo. Até mesmo pequenas tentativas de gestar o poeta Lobo Antunes, atitude que nunca foi sacramentada em livro. Ato contínuo, os teores de suas cartas mostram que o tempo dedicado a tais leituras e ao pretense desenvolvimento do seu projeto foi bem maior do que o tempo atendendo feridos. O que por si só amplia o próprio significado desse silêncio, e o torna não necessariamente numa testemunha da guerra, mas de um cronista que, sistematicamente, observa não só o campo de batalha como os hospitais, os alojamentos, o comportamento dos oficiais, dos sacerdotes e do povo angolano e português, nas cidades pelas quais passou.

Tomando como base os mais variados estudos acerca da obra antuniana, incluindo aí teses, dissertações, monografias, artigos e entrevistas publicadas em sites, jornais e revistas, o autor sempre foi um leitor voraz. O processo de conhecimento de mundo por meio da prática da leitura foi algo bastante similar ao que Roland Barthes (2004) menciona do movimento de levantar a cabeça durante a leitura,

que em princípio poderia parecer desrespeitoso, não fossem as ideias que o ato fomenta e que o gestual traduz. O universo literário conduz a mundos e possibilidades novas. Até inconscientemente abre outras perspectivas ao leitor. Para Orlandi (1997), o silêncio mergulha por entre as palavras para ampliar suas possibilidades de sentido. Em Lobo Antunes, o silêncio da leitura significava ver novos caminhos para a Literatura Portuguesa, sobretudo a contemporânea. Também significava buscar um novo rumo pessoal, no sentido de procurar encontrar uma alternativa prazerosa para o tédio que a medicina trazia naquele momento:

[...] o médico que era para eu ser agora parece estar em maus lençóis. Outra vez paciência, muita paciência e resignação. Os contratempos têm sido tantos que eu já os enfrento com tranquilidade olímpica [...]. Peço que o tempo passe e já me dou por satisfeito se ele o fizer - o que, de resto, não faz. E aguardo a escrever, ler e a esperar notícias tuas, o que realmente me dão prazer (Antunes, 2005, p. 143).

E que também aparecem em:

A história vai andando. Estive hoje a lê-la e gostei muito. Vamos a ver se não te desilude. Há lá umas páginas estupendas a respeito de uma criada de servir. É preciso tratar o assunto a fundo, retratar minuciosamente Portugal, impiedosamente [...]. O problema, a questão principal, é evitar os excessos das próprias qualidades, mas a mesura, como diria o século XVII, não foi nunca o meu forte, é muito difícil vigiar-me e equilibrar-me (Antunes, 2005, p. 212).

Essa vontade de “retratar minuciosamente Portugal, impiedosamente” - colocando dois advérbios entre um verbo e um substantivo - será uma constante em seu estilo literário e, até hoje, verifica-se isso. Um exemplo desse desejo de escancarar o seu país aparece em *Os Cus de Judas* quando o narrador desabafa:

Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que multiplicam e reflectem umas às outras nas frontarias de azulejo e nos ovals dos lagos, e a ilusão de espaço que aqui conheço, porque o céu é feito de pombos próximos [...]. Nasci e cresci num universo de croché, croché da tia-avó e croché manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar 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 fórmica com esponja em cima para molhar os selos e a língua (Antunes, 2003, p. 36-37).

Os adjetivos que aparecem à exaustão no parágrafo acima, mostram como o

autor tem preferência em usar tal recurso como imagem visual das descrições geográficas que faz em seus romances. Também no parágrafo acima são enfatizadas atitudes feitas em silêncio, que aparece como sentido. Efeitos que se converterão em metáforas, e que ao mesmo tempo se apresentarão como crítica à maneira como o povo português lidava com sua realidade.

A esse respeito, o professor Eduardo Lourenço (2009, p. 186), afirma que na Literatura de Língua Portuguesa apenas dois autores desceram “à profundidade lúcida de desmascarar o embate feroz, sem saída, e às vezes quase sem palavras, que é a vida: Machado de Assis e Lobo Antunes”. As cartas que revelam a formação desse escritor mostram, na mesma proporção, como Lobo Antunes foi percebendo e dando uma estética pessoal ao ato de existir.

As centenas de cartas escritas praticamente todos os dias em aerogramas constituem um documento não só sobre o leitor Lobo Antunes, como também sobre o processo de transformação desse leitor em escritor. Num sentido mais ampliado, de como o silêncio da leitura é traduzido em enunciações vigorosas. Nas missivas à esposa tem-se informações que constituem “uma espécie de diário do amor ausente” (Antunes, 2005 p. 294), “um amor suspenso, em pleno vigor da juventude, adiado por contingências históricas, por uma guerra absurda e que visava o expansionismo de um país que naufragava social e economicamente” (Vale, 2013, p. 41).

Glaura Vale (2013), em seu trabalho acerca do Lobo Antunes leitor, afirma que as cartas dele se revelam num importante documento que pode nos dar pistas de como foi constituído o processo do escritor, seja porque a subjetividade e o testemunho serão recorrentes nos primeiros romances do autor, seja porque dão a conhecer diversos aspectos vistos e vivenciados por ele e reconfigurados em seus romances. *Memória de Elefante, Os Cus de Judas e Conhecimento do Inferno* são não só seus primeiros livros, mas os primeiros textos a revelar o trauma vivido pelo autor em Angola. Muitos desses traumas já tinham sido expostos em sua correspondência íntima e só vieram a público em 2005 quando as filhas transformaram em livro as cartas de Lobo Antunes a sua mãe, Maria José, no livro *Deste viver aqui neste papel descripto*.

É na junção do conteúdo desse livro com o trabalho de Vale (2013) que levantamos uma das hipóteses principais da nossa pesquisa: as cartas, as leituras e os esboços de romance (mesmo não se conhecendo nada em torno da história de *O Voo*, a narrativa escrita no calor da Guerra Colonial) nos dão base para conhecer o

percurso que foi traçado por Lobo Antunes para começar a se constituir enquanto autor? Isto porque entre leituras, desabafos e relatos do seu processo de escrita, Lobo Antunes vai tecendo um painel da guerra, da medicina, do fazer literário que nos permite, hoje, entender melhor o processo pelo qual esteve mergulhado como aparece por exemplo em:

Isto é uma terra de excessos de toda a ordem. Nada tem medida nem contenção: um bocado como a minha louca prosa, em que se cosem feridas com tiras de solda [...]. Eu penso que esta história está decente [...] que descobri, depois de quase 16 anos de contato praticamente diário com as palavras, a maneira de as usar razoavelmente (Antunes, 2005, p. 302; 319).

Suas impressões de Angola são inconstantes. Ora com admiração e estranhamento, ora com desprezo como demonstra o excerto da carta. Também neste aerograma, Lobo Antunes revela que está na guerra muito mais como um cronista a retratar o país e o confronto, do que alguém diretamente envolvido no combate. Escrever parece ser o seu principal objetivo, tanto missivas quanto desenvolver o seu projeto literário. Depois de dezesseis anos de contato com leituras e esboços de textos, revela estar ganhando confiança e seu senso crítico aprova o que produz no momento. O fato de a história ser “um bocado louca” como Angola não o aborrece, ao contrário.

Neste processo de desenvolvimento de uma “prosa louca” também envia aerogramas nos quais fala do amor, da saudade, mas também manifesta - ainda que lentamente - as mais variadas situações que vivencia na guerra. Nem todas deprimentes e angustiantes, mas que revela um escritor dedicado e um observador atento do mundo a seu redor, mesmo limitado pelo ambiente hospitalar e por reuniões com o comando das tropas portuguesas. Em outros momentos, opta por ficar recolhido no hospital de campanha refugiado em sua escrita, onde processa todas as informações recebidas e partilhadas, como se vê na carta escrita em 8 de junho de 1971:

não faço mais nada, não converso, não jogo, não perco tempo, tenho muitas horas para escrever. Tenho de aproveitar esta maré chiumesca que se prolongará até ao fim de Julho. Mas a minha solidão é imensa e as saudades que tenho do meu amor inenarráveis. Este Voo é o meu refúgio e até certo ponto o meu consolo. Para não seres só tu a fazer um filho. Não vai ser com certeza tão bonito como o teu mas paciência (Antunes, 2005, p. 162).

A solidão pela qual optou faz com que a escrita do romance *O Voo nupcial de J. Carlos Gomes* seja, ao mesmo tempo, o desenvolvimento do seu projeto literário e uma espécie de exercício mnemônico. A metaliteratura a qual faz referência nessa carta e uso constante de aspectos relativos à lembrança de sua terra natal serão absorvidos e aparecerão posteriormente em vários de seus romances.

“Lobo Antunes sempre foi um apaixonado! Pela escrita, leitura, Benfica - o bairro e o time - por Maria José, e quiçá pela psiquiatria” (Arnaut, 2009, p. 23). Não é possível saber se necessariamente nessa ordem, mas no conjunto de seus primeiros romances essa paixão se sobressai. Do mesmo modo, a coletânea *Deste viver aqui neste papel descrito* (2005), é um retrato de como tal sentimento nasce e desvanece em sua vida. O título, por exemplo, foi extraído de um ensaio escrito por ele para um concurso de textos psiquiátricos e que acabou sendo premiado, muito antes de fazer sua estreia como escritor. O trabalho científico versa sobre psiquiatria e literatura e analisa a obra de Ângelo de Lima, poeta do grupo de Fernando Pessoa, que viveu muitos anos em Hospitais Psiquiátricos e que registrou sua experiência em manicômios no livro homônimo ao das cartas de Lobo Antunes.

Em entrevista a Maria Alzira Seixo, ele afirmou: “o título original de *Memória de Elefante* era a frase final da autobiografia de Ângelo de Lima, deixo de viver aqui, neste papel onde escrevo, mas o editor disse que não era muito comercial, que era muito grande” (Seixo, 2002, p. 36). No entanto, o poeta modernista português havia aberto muitos caminhos na mente do romancista em gestação. As ideias contidas em vários poemas de Ângelo de Lima necessitavam dialogar com as do romance que vinha à luz. Viver um dia de cada vez e transpor suas emoções no papel era algo que o confortava. E o remetia ao trabalho do poeta. A guerra já se configura, a seu olhar, como uma experiência “longa e triste” que o instiga a reflexões em torno das perdas e ganhos que observa e vivencia. No momento em que descreve a ausência de movimentos, e a tristeza do espaço, fala de um possível bloqueio criativo, como se constata na carta de 28 de julho de 1971:

Mais uma longa e triste segunda-feira, «deste viver aqui neste papel descrito», como o Angelo de Lima diz numa carta ao dr. Miguel Bombarda. Deste viver aqui neste papel descrito.

Entretanto a história parece definitivamente empanada. Raios a partam - mas que posso eu fazer? Que bonito é «deste viver aqui neste papel descrito»!

Entretanto continuam as noites agitadas, de sonhos de que não me lembro ao acordar. Acordo extenuado, com olheiras, as roupas numa

rodilha. Depois lá me vou recompondo pelo dia adiante. E lendo o N. Observateur. Estes franceses são os tipos que têm as mais elegantes inteligências do mundo! Que os dias passem (Antunes, 2005, p.165).

O fato de a história parecer “definitivamente empanada” vai aparecer quase explicitamente na voz do narrador de *Os Cus de Judas*, anos depois:

E agora encostado ao arame do Chiúme e assistindo ao descer do morro até à chana [...] pensava na minha filha desconhecida num berço de clínica, entre outros berços de clínica que se espiam através da vigia de navio, pensava na filha que tanto desejava como testemunho vivo de mim próprio na esperança de que, por intermédio dela, me redimisse um pouco dos meus erros, dos meus defeitos e das minhas falhas, dos projetos abortados e dos sonhos grandiloquentes a que não me atrevia a dar forma e sentido (Antunes, 2003, p. 86-87).

Clara Rocha (2006) em publicação no site português Modernismo - Espólios - traça um perfil do poeta admirado por Lobo Antunes e transformado numa voz inconsciente a soprar rumos para a sua literatura. Segundo ela, Ângelo de Lima e sua poesia eram caracterizados por uma luta contra o vazio e o silêncio. Qualquer detalhe não escapava dos olhos do poeta. No caso do trecho acima do romance *Os Cus de Judas*, Lobo Antunes parece ter dado ao narrador o sentimento do eu-lírico de um dos poemas de Ângelo no qual diz:

Pára-me de repente o pensamento
Como que de repente refreado
Na doida correria em que levado
la em busca da paz, do esquecimento...

Pára surpreso, escrutador, atento,
Como pára um cavalo alucinado
Ante um abismo súbito rasgado...
Pára e fica e demora-se um momento.

Pára e fica na doida correria...
Pára à beira do abismo e se demora
E mergulha na noite escura e fria

Um olhar de aço que essa noite explora...
Mas a espora da dor seu flanco estria
E ele galga e prossegue sob a espora (Lima *apud* Rocha, n.p.).

O louco, segundo Ângelo de Lima, tem essa percepção de ver o não-visível quase naturalmente. “Esse sujeito que olha para dentro de si e vê o mundo exterior,

enxergando além da realidade aparente é como um cavalo indomável” (Rocha, 2006, n.p.), como é salientado no poema, e como o narrador de *Os Cus de Judas* parece se sentir. Eduardo Lourenço (1994) também enxerga nas cartas e nos trabalhos posteriores de Lobo Antunes essa verdadeira fera fora de controle, como praticamente todo cidadão do século XX. Deslocado do seu lugar, espaço e fragmentado de memórias e histórias este sujeito necessita escrever para retomar uma espécie de rédea da sua vida. E isso tanto a nível subjetivo da sua escrita literária como social, ou seja, “tanto no foro da falência das relações interpessoais entre familiares, como no domínio dos insucessos de inscrição social dos diferentes personagens” (Rocha, 2006, n.p.). Era assim que Lobo Antunes se enxergava nesse momento, conforme revelam suas cartas como demonstra a continuidade da carta escrita em 28 de julho de 1971 quando diz:

Resolvi ontem a maneira de acabar condignamente este calhamação: com o dilúvio, e a destruição de tudo, mas um dilúvio feito outra vez, do princípio. Quando voltar trago isto de novo para lhe arranjar as unhas de alto abaixo. Entretanto ficas com uma ideia da minha ambição - e sempre me poderás dizer se vale a pena continuá-lo, ou acabá-lo (Antunes, 2005, p. 191).

É a partir do livro de Ângelo de Lima que Lobo Antunes sente o seu impulso criativo, como é possível depreender dessa carta. Escrever aerogramas era uma forma de exercitar sua escrita criativa, e quando menciona o “calhamação” já faz referência aos longos parágrafos que marcarão boa parte dos seus romances. Ao ver-se numa espécie de exílio forçado para cumprir seu papel de médico com a pátria, esforça-se para fazer emergir um sujeito que, por meio das suas leituras fará conhecer um pouco mais do seu povo, da sua história e de suas angústias. É esse sujeito que se destaca como uma espécie de “cronista da guerra” e que usará muito dessa experiência nos seus romances posteriores. Na carta de 26 de junho de 1971, num desses momentos de angústia e de um estranho patriotismo escreve:

Como todos nós: não suspiro eu pelo mar português? Somos uma raça de saudosos do próprio umbigo, de amantes em diminutivo, fechados na nossa murmurante solidão: cada um de nós um búzio onde vêm ressoar os murmúrios domésticos e as vozes dos mortos e dos vivos que amamos. E se te perguntarem, canção, porque não morro Podes-lhes responder que porque morro Há quatro séculos que Camões nos deixou, inteiros, nestes versos de exílio (Antunes, 2005, p. 211).

Lobo Antunes entende que não há como fazer literatura em Portugal sem fazer referência à sua história e à memória. O suspirar pelo mar português é uma menção ao homônimo poema de Fernando Pessoa em que exalta as navegações que colonizaram países africanos e ao mesmo tempo fala da saudade da terra. Similarmente, *Camões*, a quem refere, faz o mesmo no seu histórico *Os Lusíadas*. Ele se vê, como dois dos maiores poetas da história da literatura portuguesa, entre o “encanto” do descobrimento, a falta da esposa e da terra natal como um todo. Essa é uma das formas com que Lobo Antunes desnuda a história e o povo português. Em outros momentos, a angústia faz com que se torne este “cavalo indomável”, deslocado do século XX e que irá aparecer em *Os Cus de Judas*, por exemplo:

Sinto-me, sabe como é, como os cães que farejam intrigados o odor da própria urina na árvore que acabam de deixar, e acontece-me permanecer aqui alguns minutos, surpreendido e incrédulo, entre as caixas do correio e o elevador, procurando em vão um sinal meu, uma pegada, um cheiro, uma peça de roupa, um objecto, na atmosfera vazia do vestíbulo, cuja nudez silenciosa e neutra me desarma (Antunes, 2003, p. 142).

E com mais violência em *Memória de Elefante*:

Quem sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores do posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter de escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas da camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero? Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das trias à cabeça na veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha silabado pelo rádio para o destacamento onde se achava, primeira maçãzinha de ouro de seu esperma, longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para a agonia dos feridos, sair exausto a porta deixando o furriel acabar de coser os tecidos e encontrar cá fora uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a sua voz a repetir-lhe dentro - Este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país (Antunes, 2004, p. 42-43).

Desde suas cartas e, posteriormente, nos seus romances em que a Guerra Colonial aparece quase como personagem, como mostram os excertos acima ao

cruzar com o aerograma, Lobo Antunes traça uma imagem da realidade que, segundo Eduardo Lourenço (2004, p. 354) não se veria “se essa obra não existisse, com o que estava submerso a todos os níveis, aos níveis do relacionamento social, do erotismo, e sobretudo o que estava imerso entre razão e loucura”. A dicotomia razão e loucura a que Lourenço se refere, emerge nos textos ora apaixonados, ora indignados das cartas para Maria José. A leitura e o desejo de abandonar a medicina para dedicar-se em tempo integral à literatura parecem acelerar esse desnudar da realidade portuguesa do último quarto do século XX. Em carta de 7 de dezembro de 1971, diz:

O internato: eu, o que apenas julgo ter de fazer é o exame de saída do geral. Julgo. Tanto quanto sei e vejo é tudo muito confuso. Claro que o que se passa aí me interessa, nesse capítulo, mas como algo de outro planeta, que me não fere diretamente [...]. Se eu, saindo daqui, arranjar 1 ou 2 ldanhas, especializo-me como o meu pai fez, sem internato [...]. Mas agora estou sobretudo interessado em acabar esta história horrenda (ainda este mês, ou logo que possa mando-te os 1.º cadernos) cujo fim nunca mais vejo (Antunes, 2005, p. 261).

E um mês antes informa:

A história lá vai andando, e tem lá muitas coisas que, apesar de tudo, me agradam. O que precisa é uma «fonte» enérgica, e talvez se consiga fazer daquele tumultuoso cafarnaum uma obra asseada [...]. O que me faz falta é o mar, e, por isso, ele aparece tanto nesta pobre e ridícula história que escrevo, o mar do litoral, as praias. Eu, que não entro nu por ele adentro, amo-o com desespero. A praia das Maçãs visita-me muitas vezes, a Várzea de Colares, a estrada a partir de Sintra, o frio especial de depois das 6 horas, a língua estreita da praia Grande. Outra coisa que me lembra muito é a estrada Marginal à noite, com a sua feira de luzes, Cascais, a baía e os barcos. É a Travessa do Grilo! (Antunes, 2005, p. 231-232).

Além de não ver mais sentido na medicina, a ponto de querer passar logo pelo exame e poder, depois, dedicar-se exclusivamente à literatura a qual chama de sua “fonte enérgica”, Lobo Antunes já esboça nas cartas acima alguns aspectos que aparecerão em suas obras, como as referências ao litoral e à capital portuguesa. A menção ao mar de Algarve como representação do desejo aparece nos parágrafos iniciais de *Conhecimento do Inferno*, seu terceiro romance:

O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem: estendem conscienciosamente as toalhas na serradura da areia, protegem-se com óculos escuros do sol de papel, passeiam encantados no palco de Albufeira em que funcionários públicos, disfarçados de hippies de carnaval, lhes impigem,

acocorados no chão, colares marroquinos fabricados em segredo pela junta de turismo, e acabam por ancorar ao fim da tarde em esplanadas postiças, onde servem bebidas inventadas em copos que não existem, as quais deixam na boca o sabor sem gosto dos uísques fornecidos aos figurantes durante os dramas da televisão. Depois do Alentejo, evaporado na paisagem horizontal como manteiga numa fatia queimada, as chaminés que se diriam construídas de cola e paus de fósforo por asilados habilidosos, e as ondas que se diluem sem ruído na praia no crochê manso da espuma, faziam-no sempre sentir-se como os bonecos de açúcar nos bolos de noiva, habitante espantado de um mundo de trouxas de ovos e de croquetes espetados em palitos, a imitar casas e ruas. Estivera uma vez com Luísa em Armação de Pêra e quase não conseguira sair do hotel surpreendido por aquela insólita mistificação de bastidores que toda a gente parecia tomar a sério, lubrificando-se de cremes fingidos sob um holofote cor-de-laranja, manejado de um buraco de nuvens por um electricista invisível: confinado à varanda do quarto por um absurdo que o assustava, contentava-se em espiar, embrulhado num roupão de banho que o aparentava a um boxeur vencido, em que as marcas dos socos se substituíam pelos lanhos da gillette, o grupo da família lá embaixo, em torno de um monte de sandálias e chinelos, à laia de escuteiros disciplinados à roda do seu fogo ritual (Antunes, 2006, p. 1-2).

O narrador de *Conhecimento do Inferno* inicia a história revelando um não-pertencimento mais à paisagem litorânea portuguesa. Ao longo do romance, o foco narrativo muda de primeira a terceira pessoa com frequência, mas rapidamente se apreende que é uma maneira para enfatizar esse deslocamento com o espaço do seu país, após o retorno de Angola. A paisagem, à distância, enquanto ele está “embrulhado num roupão de banho que o aparentava a um boxeur vencido” é uma maneira como esse narrador vê a história. Similarmente, Lobo Antunes descreve essa transição para uma leitura mais politizada do momento em que Portugal vive, no presente da enunciação de um aerograma, quando diz:

No fim deste mês ou nos primeiros dias do próximo espero mandar-te, pronto, o primeiro caderno da história, para que me digas a tua opinião severa - o mais severa possível - a seu respeito. Eu queria que fosse uma espécie de História Natural dos Portugueses, corrosiva, sarcástica, chamativa, caricatural, cruel e terrível, uma crónica da morte lisboeta. Tenho 28 anos e não me posso dar ao luxo de continuar a escrever porcarias. Esse primeiro caderno foi feito e refeito vezes sem conta, e é definitivo. Se não valer a pena continuar diz-me rapidamente para eu não perder mais cera com tão ruins defuntos. Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível - e trágico. Todos os dias me comovo e me indigno com o que vejo e com o que sei e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade - e algo mais, se for necessário - pelo que considero importante e justo.

O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia a dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui (Antunes, 2005, p. 176-177).

Em Angola, Lobo Antunes parece ter desenvolvido um método peculiar de sobrevivência e manutenção do equilíbrio mental, por meio das suas leituras e escritas sistemáticas. A literatura foi seu ponto de manutenção do senso de realidade, mesmo mergulhado em narrativas ficcionais. Na solidão voluntária do hospital, o silêncio de suas leituras ia mostrando universos a serem trilhados. O que parece gerar uma espécie de dependência emocional, de acordo com suas cartas. Para conter a ausência da amada e fugir da realidade, ler e escrever eram quase uma imposição. Tanto que são comuns as cartas para Maria José em que pedia novos livros, agradecia e/ou reclamava da qualidade de alguns enviados. Da mesma forma que deslumbrava novos caminhos para seu percurso literário a ser iniciado, procurava superar a sua dolorosa aprendizagem pela agonia, como ressalta Maria Alzira Seixo (2008). É justamente nessas missivas que se pode constatar a semente do autor sendo germinada, com grandes ambições:

[...] espero ser já famoso quando aí chegar...
Eu penso levar-te cerca de 500 páginas. Talvez mais. Isto, pelas minhas contas, vai às 1000, contando com cerca de 100 páginas do final «naturalista», que farei em 10 dias. Portanto, para Março/Abril de 1972, está pronto e re pronto. Estou decidido a estreitar-me com este enredo medonho. E logo a seguir, depois de um intervalo para respirar, começo esse tal Depois de Tília (que queres, adoro este título!.....!.....!) de que tenho a ideia. Gostas do nome? (Antunes, 2005, p. 202).

Vale (2013, p. 28) acrescenta que muitas destas cartas revelam “um leitor/escritor em vigília, na busca incessante pelo narrar, num contexto de luta desesperada pela vida, e sua tentativa de ultrapassar posteriormente o simples relato”. O silêncio do hospital provoca diferentes reações, a ponto de não aguentar as sensações que o silêncio evoca, e precisa desaguar isso de alguma forma. Precisa colocar para fora, significar. Quando o indivíduo não aguenta os sentidos trazidos pelo silêncio, ele extravasa de alguma forma, seja por meio de vícios ou outras atividades. No caso de Antunes era por meio da escrita. Aí existe um segundo silêncio, que preenche as lacunas da escrita dele e aprofundam a existência desse sujeito ficcional. Por isso é uma escrita pungente, por vezes até mesmo lírica.

Quando não estava envolvido com suas leituras e escritas, Lobo Antunes

entendia, pelos relatos alheios, o que acontecia no campo de batalha. Entre um atendimento a um ferido, uma palavra de consolo a um jovem mutilado por minas terrestres, o absurdo da guerra desnudava-se na sua frente como um capítulo novo para o romance em andamento. Nas leituras e nas cartas, o registro acelerado das mais variadas sensações. Partilhadas, ora sem cuidado com eventual censura e perseguição, ora medindo cada palavra ou simplesmente traduzindo nos silêncios e nos não-ditos o que era vivido. Suas cartas e especialmente o romance *Os Cus de Judas*, vão revelar de maneira mais direta como absorveu experiência de guerra e de que maneira esse escritor emergiu, como se vê, respectivamente, nos trechos das cartas e da obra ficcional:

Escrevo-te de manhã, no gabinete da enfermaria, enquanto espero mais 3 evacuados. Foi o outro médico que aqui está comigo que, desta vez, os foi buscar. Ontem à noite acordámos todos ao som de tiros: devias ter-me visto, de pijama e arma como um coronel de reserva, a sair a correr para a parada, descalço! Começo a compreender Che Guevara: há qualquer coisa de realmente emocionante nisto, palavra, e até o contacto frio e duro da espingarda é agradável. Não penses, contudo, que ando por aqui aos tiros armado em parvo. Talvez, realmente, como o Hemingway sustentava, a experiência de guerra seja importante para um homem (Antunes, 2005, p. 49).

ou

Porque sempre tive isolado, Sofia, durante a escola, o liceu, a Faculdade, o hospital, o casamento, isolado com os meus livros e os meus poemas pretensiosos e vulgares, a ânsia de escrever, o torturante pânico de não ser capaz, de não lograr traduzir em palavras o que me apetecia berrar aos ouvidos dos outros e que era Estou aqui, Reparem em mim que estou aqui, Oçam-me até no meu silêncio e compreendam, mas não se pode compreender [...] (Antunes, 2003, p. 187-188).

Ao afirmar que o contato “frio e duro com uma espingarda é agradável”, Lobo Antunes revela como está acontecendo sua transição. Ainda que não esteja diretamente envolvido no campo de batalha, sente-se um soldado em prontidão para um conflito iminente. As palavras que não são ditas nesse estado, a ponto de se sentir um coronel da reserva, deram-lhe uma estranha sensação de poder. Silencioso e cauteloso poder. Experiências que imagina que Hemingway passou e que também não tenha sido capaz de traduzir em palavras. Daí que a experiência da guerra ser importante para um homem equivale ao desespero do narrador de *Os Cus de Judas* pedir para que o ouçam até nos seus silêncios, pois as experimentações da vida não

precisam, todas, serem descritas por palavras para serem compreendidas. Estar isolado era uma das maneiras de estranhamente sentir-se seguro.

O silêncio fala. A memória parece vitalizada diante dele. O silêncio constitutivo a que Orlandi (1997) seja transposto anos depois diante da memória topográfica a que Seligmann-Silva (2004) faz menção. Talvez por isso o “torturante pânico de não ser capaz” tenha sido absorvido, e, no momento presente se sinta mais seguro de “berrar aos ouvidos dos outros e que era Estou aqui”. Uma metáfora do seu próprio existir e da busca - muitas vezes tendo contatos íntimos com a insanidade - por um estilo próprio. *Os Cus de Judas*, como as cartas irão comprovar, e procuramos demonstrar acima, é um romance que expõe um homem fragmentado, não mais se sentindo presente no seu tempo, mas com a sensação de que o homem é um “bicho arredo, parecido com uma hiena, a rir do seu próprio destino” (Vale, 2013, p. 99).

Assim como o silêncio de alguma forma parece persegui-lo, a questão espacial também é recorrente. O espaço é uma espécie de gatilho para que suas memórias floresçam em seus romances. O tempo, tão presente em suas leituras, é constante não só nas cartas como quase na totalidade dos seus romances. Eunice Cabral (2009), afirma que esse é o tema no qual os enredos antunianos vão se bifurcar. Assim como em Hemingway a experiência da guerra vai se evidenciar nas suas reflexões, e para isso o tempo e o espaço são essenciais. Seja de maneira lírica, como aparece no trecho do aerograma de 18 de março de 1971:

Lembro-me de tudo: do dia do casamento e de quando ia namorar-te, das horas no sofá, das saídas ao sábado com o Jorge. Realmente vive-se 2 vezes, nesse momento em que se vive e depois, e o que realmente tem importância são essas luzinhas no fundo da memória (Antunes, 2005, p. 59).

E de maneira mais violenta, a enfatizar a fragmentação deste homem retornado da guerra, como se vê no romance *Conhecimento do Inferno*:

[...] talvez que a guerra continue, de uma outra forma, dentro de nós, talvez que eu prossiga unicamente ocupado com a enorme, desesperante, trágica tarefa de durar, de durar sem protestos, sem revolta, de durar a medo como os doentes da 5ª enfermaria do Hospital Miguel Bombarda, fitando os psiquiatras num estranho misto de esperança e de terror (Antunes, 2006, p. 97).

Seligmann-Silva (2003) afirma que a memória não é linear, mas topográfica. É um local de construção e, em alguns momentos de reconstrução, de uma cartografia para se narrar o passado e tentar trazer à tona todo o tipo de emoção vivificada. Tais

emoções, via de regra, foram registradas em correspondência como um último recurso para se recordar, pois “em situação de urgência e sobrevivência, a escrita epistolar aparece como último recurso” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 214). Deste modo, as cartas são “fragmentos da memória fossilizada graças aos quais se recompõe um passado esquecido” (Diaz, 2016, p. 92), e que os excertos acima comprovam, por exemplo.

Para isso, o local onde tais sentimentos foram experimentados torna-se um gatilho para ativar toda espécie de lembrança. “Toda história é um entrecruzar de um determinado presente com o passado”, afirma, corroborando a tese de Seligmann-Silva, Eni Orlandi (2005, p. 33) para quem “todo discurso, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). É desse jogo que tiram seus sentidos”. Jogo do qual a memória, topográfica ou não, se impõe como instrumento de resistência. A esse respeito Seligmann-Silva ainda argumenta:

A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto (Seligmann-Silva, 2003, p. 79).

Na construção dessa nova cartografia, rememorar é uma forma de processar o trauma e, de alguma forma, resistir. É romper com toda forma de silêncio e silenciamento imposto e impor-se por meio da palavra. Esse foi o mote assimilado como máxima literária nas leituras que darão contornos ao escritor Lobo Antunes. Um autor que em suas cartas irá revelar uma paixão por sua esposa e depois à filha recém-nascida. Ambiguidade que surge nas cartas e será evidenciada ao longo de seus romances e crônicas. Nos subcapítulos seguintes, tratamos com um pouco mais de detalhes acerca do momento histórico em que as missivas foram escritas, e como aquele contexto transposto no papel permitiram uma visão de um narrador bem próximo de uma leitura a contrapelo da história, anos mais tarde.

3.2 O MOMENTO HISTÓRICO

José Francisco dos Santos (2014) em tese de doutoramento que analisa a Ditadura Salazarista e sua relação com a história brasileira, posteriormente convertida

em livro, revela que o período ditatorial começou, de fato, em 1926, quando um golpe militar liderado pelo general Gomes da Costa depôs o governo republicano em Portugal. António de Oliveira Salazar não estava envolvido no golpe, mas em 1928 foi convidado pelo presidente da República Óscar Carmona para se tornar Ministro das Finanças, o que iniciou seu processo de ascensão ao poder.

Mesmo não estando no centro do poder político, Salazar sempre foi uma voz influente nas tomadas das decisões. A economia do país teve uma leve aceleração, mas após a quebra da bolsa de Nova York, Portugal também entrou em recessão, situação que o governo militar não conseguiu mais reverter (Santos, 2014, p. 69).

Em 1932, após a renúncia do então primeiro-ministro, Salazar foi convidado pelo presidente para formar um governo, que foi chamado de "Estado Novo". Ele se tornou o presidente do Conselho de Ministros e, posteriormente, foi nomeado chefe de Estado em 1932, após a promulgação da Constituição do Estado Novo, que estabeleceu uma ditadura autoritária em Portugal (Islabão, 2008).

Quando chega ao poder, em 1932, Salazar começa a colocar em ação muito dos seus discursos, que, entre outros, reacenderá, práticas que estavam em desuso desde o século XVIII, como a das chamadas "sete saias", nas quais as mulheres usavam saias de cores pré-determinadas durante as fases das suas vidas (Islabão, 2008, 72).

Salazar se apoiou em um partido único, a União Nacional, que controlava todas as instituições políticas e garantia sua permanência no poder. Ele também exercia domínio sobre a imprensa, a educação e as forças armadas, além de reprimir a oposição e limitar as liberdades civis e políticas. Ele governou Portugal até 1968, quando uma queda accidental o incapacitou e foi substituído pelo seu braço direito, Marcelo Caetano.

Nesse período, a economia não cresceu. Portugal começou a perder espaço internacional e a Europa passou a considerá-lo um país onde o atraso era a marca registrada dos seus ditadores. O Estado Novo entrava em xeque, e o Governo começou a agir com mão de ferro (Santos, 2014).

Durante o Estado Novo, a censura foi aplicada em todas as áreas da cultura, incluindo a literatura. Com efeito, pretendia impedir a circulação de ideias que fossem consideradas subversivas ao regime, como o comunismo e o socialismo, ou que fossem contrárias aos valores tradicionais, tais como a religião e a moralidade (Reis, 2005).

O Estado Novo controlava todos os órgãos de comunicação, incluindo jornais, revistas e editoras. A censura prévia era exercida sobre todo o material que seria publicado, incluindo livros e periódicos. Qualquer obra que fosse considerada subversiva ou imoral era proibida de ser publicada ou distribuída (Lourenço, 2004).

Carlos Reis (2004, 2005) analisa o fascismo e a ditadura de Salazar como atrasos à literatura portuguesa em vários aspectos. Em sua visão, o regime fascista e a ditadura salazarista criaram uma atmosfera de opressão e censura que limitava a liberdade de expressão dos escritores e intelectuais portugueses. Além disso, o chamado Estado Novo impôs leituras do passado português apenas com o viés do governo. Em decorrência disso, um verdadeiro estado de letargia se impôs sob a consciência crítica da população.

Reis (2004, p. 38) destaca que “a censura imposta pelo regime afetou significativamente a produção literária, com muitos autores sendo impedidos de publicar seus trabalhos ou sendo forçados a adaptá-los para atender às exigências do governo”. Além disso, o regime exerceu forte controle sobre o ensino e a educação. Enquanto internamente era vendida a imagem de um país em franco desenvolvimento, muito graças à exploração das colônias portuguesas em África, Portugal era isolado pela comunidade europeia de nações que tinham, nesse momento, o resgate da economia do continente, devastado pela Gripe Espanhola e pela Primeira Guerra Mundial (Santos, 2014, p. 76).

Para Reis (2004), essa atmosfera criada pelo regime de Salazar atrasou a literatura portuguesa em relação a outras literaturas europeias, que puderam experimentar e desenvolver novas formas e temáticas literárias sem as mesmas restrições. Além disso, o crítico destaca que:

muitos escritores portugueses, como Fernando Pessoa e José Saramago, foram forçados a buscar reconhecimento fora do país, em parte devido à opressão e censura do regime, além de autores da chamada Geração Orpheu, também saíram de Portugal para escapar da censura oficial (Reis, 2004, p. 36).

Assim como Reis (2004), Eduardo Lourenço (1994) afirma que a ditadura Salazar-Caetano não permitiu que Portugal enxergasse sua história. De certa maneira, sustenta que a realidade portuguesa foi bastante escamoteada pela historiografia, e que é possível assegurar que apenas a partir de Almeida Garret que se pôde ter uma percepção das narrativas históricas lusitanas, sendo posteriormente

sufocadas. A Ditadura militar portuguesa estrangulou de vez as tentativas de se mostrar a história de maneira crítica. O autor afirma que “alguns autores da geração de 1970 se tornaram vozes a reescrever o passado português, eficientemente apagado pela PIDE” (Lourenço, 2004, p. 298).

A PIDE, a que Lourenço faz referência, é a temida polícia secreta de Salazar. Um órgão que foi montado para ser, no papel, uma polícia investigativa, mas que se tornou, na prática, um aparelho repressivo e de tortura, física e psicológica. Lourenço (2004, p. 291) ainda é categórico ao afirmar que “a Ditadura Salazarista criou uma atmosfera de medo e conformismo que inibiu a imaginação dos escritores portugueses e tornou sua literatura menos inventiva e arrojada”. Por outro lado, sustenta que “a repressão também criou uma ‘resistência subterrânea’ que se manifestou em obras literárias que desafiavam a autoridade do regime” (1994, p. 291). Resistência que durante um tempo, e por medo da PIDE, constitui-se nas metáforas em torno da casa e do passado português como crítica severa ao sistema.

Islabão (2008) aponta que, sobretudo depois dos eventos ocorridos entre 1939-1945, as Ditaduras encontraram um solo fértil para consolidar seu discurso monológico. Segundo a historiadora, essas ditaduras utilizaram a guerra como uma oportunidade para consolidar o controle sobre a sociedade, suprimir a dissidência política e promover a ideologia dominante. Ela aponta algumas maneiras com as quais as ditaduras se apoiaram no momento da guerra para fortalecer seu discurso:

Patriotismo e nacionalismo: As ditaduras exploraram o sentimento de patriotismo e nacionalismo durante a guerra, retratando-se como os verdadeiros defensores da nação contra os inimigos externos. Eles enfatizaram a importância de unir-se em torno do líder e do regime para proteger o país contra ameaças externas.

Censura e propaganda: As ditaduras exerciam um controle estrito sobre a mídia e utilizavam a censura para suprimir qualquer informação que fosse contrária ao seu discurso oficial. Durante a guerra, esse controle foi intensificado, permitindo que os regimes moldassem a narrativa e promovessem a ideologia dominante através da propaganda. A propaganda foi usada para exaltar as realizações do regime, demonizar os inimigos e criar uma imagem idealizada do líder.

Supressão da dissidência: Durante a guerra, as ditaduras aproveitaram a oportunidade para reprimir qualquer forma de oposição política ou dissidência. Alegando que era necessário um “esforço de guerra” unificado, os regimes silenciaram críticos, perseguiram opositores políticos e suprimiram movimentos de resistência, apresentando-os como traidores ou agentes dos inimigos.

Controle da educação: As ditaduras reconheceram a importância do controle sobre o sistema educacional para doutrinar as gerações mais

jovens. Durante a guerra, os regimes reformularam currículos escolares e promoveram uma narrativa que enfatizava a superioridade da ideologia dominante e a justificativa do autoritarismo como necessário para enfrentar as ameaças externas.

Restrições às liberdades civis: Durante o período da guerra, as ditaduras impuseram restrições às liberdades civis em nome da segurança nacional. Medidas como vigilância generalizada, detenções arbitrárias e controle da circulação de informações foram justificadas como necessárias para proteger o país e a população (Islabão, 2008, p. 71).

Se fôssemos fazer uma espécie de *check-list* do que foi o governo Salazar veremos que todos os itens apontados acima por Islabão (2008) correspondem diretamente à maneira como António Salazar/Marcelo Caetano governaram o país.

Outra questão não elencada por Islabão (2008), mas mencionada por Santos (2014), diz respeito a como a condução das comunicações no governo ditatorial sempre foram confusas, e sempre se atribuía a fatores externos os atropelos e eventuais recessões que o país mergulhava. “Vender a imagem de um país em franca prosperidade enquanto o mundo vivia a recessão da guerra era quase uma obsessão para Salazar” (Santos, 2014, p. 269).

Diana Navas (2012, p. 123), vê nas guerras que aconteceram no século XX um reflexo das ditaduras que proliferaram pelos quatro cantos, especialmente depois da segunda guerra. Também entende que os conflitos em torno de disputas territoriais e os processos de independência são apenas mais de um dos desdobramentos da pós-modernidade, nesse sentido, tem, para alguns teóricos, o início exatamente a partir da Segunda Guerra Mundial. Além disso, Navas, vê que os tempos que advieram depois da Segunda Guerra Mundial são um espelho da fragmentação das identidades que estiveram ou estavam envolvidas no conflito e nas guerras territoriais, por exemplo.

Toda identidade é estabelecida a partir de uma determinada exclusão, traduzindo assim um efeito de poder, afirma Stuart Hall (2007). Quando uma ditadura assola um país, esse processo torna-se praticamente visível nas relações familiares e de como a população, de maneira geral, tem sua percepção da realidade alterada. Lobo Antunes é um dos autores que, mesmo tendo publicado pela primeira vez após o fim do governo Salazar-Caetano, reflete sobre a perda da identidade lusitana desse período.

Em seu romance de estreia, *Memória de Elefante*, Lobo Antunes faz várias incursões sobre o tema, mas é em *Os Cus de Judas*, que o narrador traduz melhor isso quando revela sua crise existencial de maneira estilhaçada. Este é um processo que ficou bastante evidenciado em quase todo jovem português após a Guerra de Angola conforme aponta Santos (2014). Para o autor, aquele país africano ficou sob o domínio e o massacre - físico, ideológico e cultural - de Portugal, e isto confrontou diretamente as identidades de colonizador e colonizado. Quanto mais as relações entre os países eram tensionadas, fruto da guerra colonial, as diferenças pareciam ficar ainda mais acentuadas. Para ele a “identidade está relacionada a questões ‘exteriores’, nas quais a exclusão, o não pertencimento leva a construção de uma identificação numa relação de poder de inclusão a um grupo” (Santos, 2014, p. 124). De tal maneira que, em determinado momento de *Os Cus de Judas*, o narrador (se) questiona:

E se a revolução acabou, percebe? E de certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebermos de que não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebemos que estamos mortos como eles, acomodados nas urnas de chumbo que o capelão benzia e de que escapava, apesar da solda, um odor grosso de estrume, urna do Cabo Pereira, urna do Macaco que a mina assassinou a cinquenta metros de mim (Antunes, 2003, p. 72-73).

O homem fragmentado que emerge na voz do narrador de *Os Cus de Judas* é um retrato desse ser da pós-modernidade que, diante de um mundo de guerras, progressos e relacionamentos “líquidos”, para usarmos o termo de Bauman, não se enxerga mais como integrante de apenas um lugar. Para Navas (2012, p. 122) o “homem pós-moderno diferencia-se do moderno, principalmente pela perda de referenciais. Antes o sujeito tinha algumas noções como certas como a História, a Ciência”, e tinha nas figuras da história suas balizas morais e ideológicas. “Quando essas ‘verdades’ são contestadas e muitas delas passam a dar lugar a novas formas de se enxergar o mundo, fazendo com que existam não uma, mas várias verdades, várias histórias”, a permitir que o indivíduo se dê conta de que “ele não é uma unidade coesa, mas sim um aglomerado de várias identidades” (Navas, 2012, p. 122).

Essa humanidade composta de várias identidades é fragmentada. E durante os períodos de cerceamento de liberdade, essas identidades entram em choque e se sentem castradas (Navas, 2012). Jean- François Lyotard (2011) é mais severo na sua postura. Para ele, os homens acabaram com o sonho moderno e iniciaram um processo de fragmentação de si mesmo e do que restava (ou ainda resta) de sua integridade e soberania enquanto ser humano a partir dos eventos em torno da Segunda Guerra Mundial, sobretudo dos campos de concentração nazistas. A partir daí, tudo o que se podia pensar de humanidade, no sentido mais positivo do termo, foi sepultado. Tem-se, então, a banalização de guerras como procedimentos comuns de afirmação de ideologias. Em suas palavras:

Auschwitz pode ser considerado como um nome paradigmático para o 'inacabamento' trágico da modernidade e dessa banalização da morte [...]. Em Auschwitz foi fisicamente destruído um soberano moderno: todo um povo. É o crime que inaugura a pós-modernidade, crime de lesa-soberania (Lyotard, 2011, p. 291-292).

O fascismo, regime político pelo qual Salazar nutria admiração, ocupa um lugar de destaque na reflexão sobre a história que Walter Benjamin faz nas suas teses. As teorias fascistas e nazistas que proliferaram nas primeiras décadas do século XX têm relação com o progresso acelerado. Tanto desenvolvimento leva a uma opressão do estado sobre o indivíduo, ou nas palavras de Susan Buck-Morss (1996, p. 14), traduzindo o pensamento de Benjamin: "as irracionalidades do fascismo são apenas o avesso da racionalidade instrumental moderna. O fascismo leva às últimas consequências a combinação tipicamente moderna de progresso técnico e regressão social".

Opressão que acabou gerando conflitos que levou Portugal à guerra contra suas colônias que queriam independência. Conforme o colonizador se enfraquecia internacionalmente, melhor era o momento para tentar sair dessa condição (Santos, 2014). Muito dos horrores e dos traumas provocados pela guerra foram registrados nas cartas e nos arquivos dos jovens enviados para o campo de batalha, como foi o caso de Lobo Antunes. Sobre como a guerra afetou o inconsciente e como isso foi determinante para o surgimento do romancista Lobo Antunes é que tratamos na seção abaixo.

3.3 A GUERRA DE ANGOLA

Para Daniel Conte e Josiani Job Ribeiro (2017, n.p) após a queda da Bolsa de Nova York os países que mantinham suas colônias em outros continentes entraram em crise econômica, o que acabou por provocar cortes em verbas destinadas a estes lugares, exigindo-se mais deles. Motivo que também provocou, em decorrência, processos de independência desses países. Por um lado, boa parte dessas nações conquistaram sua independência por meio de conversas e mesas redondas, porém, nem todos os impérios concordaram com essa postura. Portugal constituiu-se como “honrosa exceção”:

De qualquer modo, em fins da década de 1950, já ficara claro para os velhos impérios sobreviventes que o colonialismo formal tinha de ser liquidado. Só Portugal, continuou resistindo à sua dissolução, pois sua economia metropolitana atrasada, politicamente isolada e marginalizada não tinha meios para sustentar o neocolonialismo (Hobsbawm, 1995, p. 218 *apud* Conte; Ribeiro, n.p.).

Conte e Ribeiro ressaltam que a postura portuguesa acabou por gerar a revolta dos colonizados, a essa altura politizados e com um pouco mais de visão do que estava acontecendo, de fato, no seu país. Com efeito, rompe com a fantasia na qual “estavam embebidos em uma aura de esperança, já que, todos aqueles que em algum momento estiveram em situação similar à sua, mudam de condição” (Conte; Ribeiro, 2017, n.p.).

A consequência desse desencanto e conscientização simultâneos foi lutar pela independência, usando ainda mais força (Conte e Ribeiro, 2017, n.p). De 1961 a 1973 todas as nações da África, que ainda viviam sob o jugo português, conseguiram suas autonomias políticas com guerras e inúmeras baixas de ambos os lados. Marcelo Caetano, sucessor de Salazar, ainda tentou evocar o mito do sebastianismo para manter o moral das tropas portuguesas elevado, mas foi em vão. Não demorou muito tempo para a guerra tornar-se um fardo para a administração lusitana, pois a metrópole carece empregar muitos recursos financeiros nesta empreitada, afetando diretamente o bolso da população com o aumento da carga de impostos e, o colonialismo passa a ser um peso para todos os envolvidos.

A guerra acaba possibilitando ao colonizador e ao colonizado uma aproximação inexistente até então, com ela, angolanos e portugueses viviam a mesma situação, as mesmas condições, o que nunca havia ocorrido no histórico colonial (Conte; Ribeiro, 2017, n.p.).

As manifestações populares continuaram sendo respondidas com repressão e terror, ficando evidente que reformar o governo nunca foi uma proposta real e, sim, para acalmar os ânimos oposicionistas. Em seguida, o isolamento político acabou sendo ampliado, causando um repúdio internacional (Conte; Ribeiro, 2017). O movimento democrático reencontra suas forças em 1968 e 1969 para conduzir sua luta política, que vai perdendo espaço, mesmo mantendo os conflitos nas colônias, até serem destituídos em 1974, com os militares abandonando o apoio ao governo.

Na madrugada de 25 de abril de 1974, as floristas da Praça do Rossio, em Lisboa, recebem os soldados com cravos vermelhos, que se tornam o símbolo da revolução. O fascismo termina e dá espaço à democracia. A Revolução dos Cravos, como ficou conhecido o processo revolucionário, além de liquidar com o fascismo restaura a dignidade nacional do povo português. Durante a revolução, o movimento operário e sindical foi de extrema importância. Por meio dele, o povo encontra suporte para lutar e reivindicar pelo avanço político e social.

Antes que a Revolução acontecesse, Salazar inspirou-se especialmente no Fascismo de Mussolini para fazer de suas colônias algo bastante semelhante à política colonialista na Etiópia do ditador italiano. Em 1935, Mussolini lançou uma campanha militar para anexar o país, com o objetivo de criar um império colonial italiano na África (Santos, 2014, p. 39).

Salazar viu na campanha italiana na Etiópia uma inspiração para a política colonial portuguesa. Portugal tinha uma presença significativa na África, incluindo as colônias de Angola e Moçambique, e Salazar enxergou a oportunidade de expandir ainda mais essa presença.

A guerra de Angola teve impacto tanto na produção literária em Portugal como em Angola. Na Europa, pouco se falava do que acontecia na África, a fim de manter a ideia de que os jovens portugueses eram heróis que defendiam sua pátria, quando, na verdade - e como relatam romances posteriores como *Os Cus de Judas* - muitos estavam a morrer ou a ficarem mutilados sem que pudessem esboçar reação. Outros se tornavam assassinos frios e perturbados mentais que viam na violência gratuita - inclusive de natureza sexual - a “válvula de escape” para os traumas que se acumulavam no campo de batalha (Islabão, 2008, p. 49-50).

Assim como na Etiópia onde a Guerra contra o domínio italiano foi violenta e brutal, inclusive contando com o uso de armas químicas e bombardeios aéreos, em

Angola não foi diferente. Tanto que uma das primeiras forças deslocadas para os territórios foi exatamente aérea, e os paraquedistas se tornaram os primeiros atiradores “vindos do céu” (Santos, 2014, p. 43). Alguns desses paraquedistas revelam verdadeiro frenesi e êxtase em descer dos céus armados e ao chegar em terra, matar os “turras”, como eles denominavam a resistência angolana. Muitos desses relatos aparecem nas cartas da guerra, estudadas por Joana Pontes (2018) e das quais algumas mencionaremos posteriormente.

Benjamin (1993) afirma que toda guerra tem uma estética. Se por um lado, um conflito bélico revela a falência das relações humanas, por outro mostra o lado cruel do fascismo com um desenho próprio, de uma beleza repugnante, cuja construção é habilmente montada nos discursos e depois arquitetada em gestos políticos ofensivos.

“Todos os esforços de tornar estética a política, culminarão num único resultado: a guerra”, categoriza Benjamin (1993, p. 195). Para ele o tempo histórico se dá numa espécie de colisão entre passado e presente que acabam por se constituir numa junção “de um presente ativo com seu passado reminiscente”, como lembra o pensador francês Didi-Huberman (2011, p. 46), ao comentar a teoria da história benjaminiana.

Por tudo isso, enfatiza Benjamin, é que os homens voltam da guerra silenciosos, pobres de experiências comunicáveis, colocando em xeque esse limiar de enfrentamento da modernidade diante de um tempo histórico.

Toda experiência de guerra é uma demonstração de vitória e banalização do mal (Hall, 2007). Mussolini também efetuava incursões junto a uma arte chamada de nacionalista e fazia questão de atribuir à arte moderna, uma manifestação muito mais da demência dos pacientes com distúrbios psiquiátricos do que de artistas, como forma de justificar o seu discurso de uma arte pura.

A ideia da banalização do mal, a que mencionamos, foi um termo cunhado por Hannah Arendt, e sugere que a maldade pode surgir não apenas de atos atrozos e intencionais, mas também de ações aparentemente banais e cotidianas que são realizadas sem reflexão ou consideração das consequências morais. Ao considerar o conceito no contexto da Guerra de Angola, a ideia da banalização do mal pode ser vista de várias maneiras. Em primeiro lugar, a guerra em si pode ser vista como uma forma banalizada de violência, em que os combatentes, muitas vezes jovens e inexperientes, são treinados para matar sem questionar as razões ou as

consequências éticas de seus atos.

O termo apareceu, pela primeira vez, no livro de Hanna Arendt *As origens do Totalitarismo* (2001), e ganhou força no importante depoimento de Primo Levi em *É isso um homem?* (1988). Em ambos os estudos, o princípio do mal e sua consequente banalização está na radicalização do pensamento político. Para Arendt, a partir do caso Eichmann, qualquer pessoa que se julgue nacionalista, e seja “obediente, acrítico, comum e burocrata pode se converter em um sujeito calculista, sádico, frio, medíocre e pervertido defensor e praticante de práticas abjetas, como foi o Nazismo” (2001, p. 87).

Fernanda Sasso Curanishi (2021), em sua tese de doutoramento na qual estudou a banalização do mal em algumas obras de Gonçalo M. Tavares, é categórica ao afirmar que quando um sujeito vê na eliminação do seu adversário a solução para os problemas de uma nação, matar é apenas um caminho natural (Curanishi, 2021, p. 64). E Arendt (2001, p. 18), segundo Curanishi (2021), já antecipava que o Fascismo e o Nazismo não estavam sepultados com o fim da guerra, pelo contrário, as ditaduras poderiam, e podem ainda, trazê-los de volta à vida, fazendo da violência uma coisa cotidiana. Curanishi, aponta como base para essa afirmação, o estudo de Arendt que aparece em *Homens em tempos sombrios*

Certamente, a própria humanidade do homem perde sua vitalidade na medida em que ele se abstém de pensar e deposita sua confiança em velhas ou mesmo novas verdades, lançando-as como se fossem moedas com que se avaliassem todas as experiências. E, no entanto, se isso é verdadeiro para o homem, não é verdadeiro para o mundo. O mundo se torna inumano, inóspito para as necessidades humanas - que são as necessidades de mortais - quando violentamente lançado no movimento onde não existe mais nenhuma espécie de permanência (Arendt, 2001, p. 18).

Períodos ditatoriais resultam, segundo Arendt (2001), da abstinência do pensar. Para a autora, onde o pensamento não é colocado, novas e velhas verdades são trazidas à tona, o que fazem do planeta um ambiente “inumano, inóspito para as necessidades humanas”. Com efeito, regimes de exceção surgem e impõem tal realidade. Nesse mundo selvagem e inumano, as guerras fazem parte do cotidiano, e toda espécie de mal acaba por ser banalizado (Curanishi, 2021). Aos regimes colonialistas, esse sentimento em decorrência do pensar implica exigir uma expansão territorial, o que acaba por provocar um sentimento de dilatação no desejo de controle de outros países e culturas.

Portugal nunca foi um país populoso, e para manter a luta pela preservação das colônias quase todos os jovens portugueses acima dos dezoito anos se viram obrigados a participar do confronto bélico (Pontes, 2018). Muitos dos quais sem qualquer afinidade ou vontade de pegar em armas. Quem tinha uma mínima noção do que poderia enfrentar se abalava com a possibilidade de ir à guerra. Tanto que Lobo Antunes cogitou, num primeiro momento, uma fuga para Paris e um autoexílio, mas acabou cedendo ao dever patriótico. Em entrevista a Maria Alzira Seixo (2008), admitiu: “recordo de forma especial que chorei muito na noite do fim do ano de 1970. Foi uma noite terrível para mim porque no dia 6 de janeiro tinha de partir para a guerra e, nessa noite sim, chorei durante toda a noite” (Seixo, 2008, p. 47).

De 1961 a 1974, praticamente não houve rapaz que não tenha sido subtraído do seio familiar para lutar tais guerras. Joana Pontes (2018), em sua tese de Doutorado que posteriormente se tornou livro, analisa mais de quatro mil cartas de soldados que lutaram por Portugal e mostra como a guerra afetou os homens que foram à África. São relatos de jovens - alguns dos quais bem pouco alfabetizados - que mostram os silêncios, os não-ditos, e revelam como eles estavam esforçando-se para mostrar que tudo ia bem quando, de fato, passavam por um processo de brutalização e animalização. Nas entrelinhas de algumas dessas missivas a constatação de que o exército não fez de ninguém homem, como muitas famílias acreditavam que fosse acontecer, uma vez que essa era a ideia transmitida de forma repetitiva para a população.

Assim como Lobo Antunes, a maioria dos soldados enviava a correspondência em aerogramas. Para os que não tinham com quem se corresponder, havia a figura das “madrinhas de cartas” que eram as voluntárias portuguesas que exerciam alguma função no exército. Este procedimento é comentado por Fábio Vasconcelos (2013), em sua Dissertação de Mestrado:

Em virtude da gratuidade do processo e da fácil distribuição dos aerogramas, foi criada, ao menos aparentemente, uma impressão de igualdade, pois as diferenças sociais e culturais pareciam estar eliminadas. Principalmente para os soldados que não tinham com quem se corresponder, essa criação de um ente feminino, (madrinhas de guerra) criava um conforto, fosse ele maternal ou de índole sexual. Entretanto, o regime mantinha em segredo sua verdadeira atribuição através do Serviço Postal, que a todos incluía e apoiava, enquanto perdurava a guerra. Mesmo que de forma inconsciente ou indireta, havia a ficção de um Estado democrático, aberto, com fronteira, história e narração (Vasconcelos, 2013, p. 16).

A cada carta, vê-se como o processo de metamorfose dos soldados em seres embrutecidos e sem piedade é constante. Os relatos aos parentes e amigos mostram como os traumas da guerra foram afetando diretamente sua personalidade, a ponto de bons sentimentos evanescerem conforme a batalha se intensifica. O que acontece também com os aerogramas de Lobo Antunes à esposa. Ainda que o campo de batalha não tenha sido uma realidade que experimentou diuturnamente, em muitas de suas cartas há o relato dessa transformação, pessoal e alheia.

Nesses relatos, tem-se um exemplo vivo de como o balé das palavras a que Haroche-Bouzinac (2016) faz referência é evidente. As correspondências de muitos desses soldados tentam tranquilizar a família, mas no fundo mostram o nível profundo de traumas a que estão submetidos, pois nesse caso o ser que aparece nas cartas “é um eu eufemizado que se entrega na carta, nem muito, nem pouco presente” (Diaz, 2016. p. 142). É, algumas vezes caricatura do que um dia foi, uma vez que a guerra mexeu completamente com seus valores mais íntimos.

Um desses casos é o de Carlos. Aparentemente bem articulado com as ideias, mas não com a noção de escrita, suas primeiras missivas aos familiares são tranquilizadoras. A guerra não é nada disso a que dizem na Europa, certo de que estava em uma missão quase sem grandes perigos, revela um relaxamento com a situação e vê exagero na preocupação familiar. Em uma de suas cartas, escreve

no prazo de um mês já fui duas vezes ao mato mas não se assuste porque aquilo não é como dizem para aí esses rapazes que vem daqui e que nem sequer saíram da cidade dizem para aí coisas do arco da velha, porque eu já tive nos piores lugares e a maior parte das vezes nem sequer ouvimos um tiro como vê tudo quanto para aí dizem é mentira e só serve para assustar as pobres mães que têm filhos no Ultramar (Pontes, 2018, p. 267).

Mês e meio depois, Carlos escreve à família completamente entediado pela falta de movimentação. A ideia, transmitida à exaustão, que se tornariam “homens” e “heróis da pátria” parece ruir. O tempo de marasmo no meio da guerra, sem qualquer perigo aparente começa a gerar irritação:

estamos todos os dias à espera de ir para o mato ou ir para Angola porque isto aqui já aborrece, já estamos fartos da cidade e gostamos mais do mato pois fazemos tudo quanto queremos, só quem se aborrece conosco é os terroristas (Pontes, 2018, p. 266).

Quando Carlos informa a família de que “fazemos tudo o quanto queremos” tem-se uma explicitação do silêncio constitutivo. Ao enunciar essa possível liberdade, Carlos acaba, no fundo, mostrando o quanto há uma ansiedade e um clima de tensão entre eles num sentimento oposto ao de uma guerra. Se quem se “aborrece connosco é os terroristas”, é um indicativo de que já uma espécie de ação na qual o silêncio do período anterior foi transposto.

Neste mesmo viés, Lobo Antunes, depois de quinze dias em posto avançado, informa para a mulher de alguns planos do exército para um possível ataque, mas reforça o tédio em que está vivendo, em meio a sucessivos temporais que, de alguma maneira, roubam o sossego que pretende ter para conseguir ler e escrever e questionar o preço que está a pagar, diante de tanta instabilidade climática:

Encontraram-se, por aqui, papelada vária anunciando ataques para os dias 3,4 e 5, em que se comemora o aniversário do MPLA. Para mim, o problema maior é o das viagens de avião que farei terça ou quarta, pois além de tudo o mais, têm caído aqui chuvadas gigantescas: em cinco minutos fica tudo alagado de charcos e poças imensas, como se chovesse durante horas e horas. E as trovoadas, fantásticas de intensidade, desabam em cima de nós numa cadência de Apocalipse. E ainda só passaram 15 dias, o que me faz começar a pensar que estou a pagar um preço muito caro pela possibilidade de voltar a viver aí um dia - que me parece cada vez mais distante (Antunes, 2005, p. 41).

Tem-se nos excertos acima uma demonstração de como a “carta também serve para fazer do outro refém e obrigá-lo a assistir a eclosão de um pensamento, de uma identidade, e dela participar, queira ou não” (Diaz, 2016, p. 65). Situação que será reafirmada numa nova carta de Carlos, quarenta dias depois. Nela já despido de qualquer máscara que ainda usava para manter a aparência de alguém com equilíbrio mental e de estar “a passeio” por uma zona de guerra, Carlos revela uma estranha sensação de prazer de matar o inimigo:

matei um Turra com dois tiros na cabeça e um nas costas, e não tive medo nem nonjo, e além destes ainda conseguimos matar mais três como vê nós os Páras é o que se queira fazemos tudo sem o mínimo de remorços (Pontes, 2018, p. 269).

Num contraponto ao relatado na carta, Lobo Antunes descreve um ataque do MPLA¹⁰ da qual uma tropa foi vitimada. A expressão “turra” aparece na missiva,

¹⁰ Movimento Popular para Libertação de Angola.

mostrando que, mesmo como um cronista da guerra, já incorpora os termos usados com frequência pela tropa. Também mostram como o escritor está cansado do seu trabalho como médico, e de como vê sua rotina com frieza, mesmo nutrindo uma profunda admiração pelos soldados:

Às 8 da noite de anteontem recebemos um rádio pedindo um médico com urgência. E como as máquinas voadoras não voam de noite, meti-me num rebenta-minas, com uma escolta e lá fomos. A mata era tão densa que nos batia na cara, e a tensão constante. Um dos feridos não tinha uma perna já, e a única frase que ele dizia era o meu pai quando souber mata-se, o meu pai quando souber mata-se. Outro estava cego, e outro cheio de estilhaços, um negro, e rezava em voz alta. Nunca mais me hei-de esquecer disto. À luz de lâmpadas de bolso, fiz o que pude - o coto da perna tinha um aspecto horrível -, e empreendemos uma longa viagem de regresso (60 km) através de uma picada arenosa, cortada pelas chanas de vez em quando. Os turras tinham entretanto dinamitado uma ponte, e em todas elas o alferes, que ia sentado no guarda-lama do rebenta-minas. saía sozinho, de arma aperrada, todo inclinado para trás, para saltar à primeira ameaça de explosão, e explorava as pontes. É um alferes de cavalaria de uma coragem extraordinária, pequenino, meio careca, um cinco réis de gente chamado Azevedo, que era furriel e foi promovido por distinção, proposto para a Cruz de Guerra, muito simpático e modesto. Chegámos depois de 7 horas de viagem incríveis, sempre à espera do pior. Não tive medo, graças a Deus, a nossa vida aqui é tão precária e tumultuosa que não tenho tempo para isso. Mas não estou arrependido de para aqui ter vindo, porque vale a pena viver esses momentos, ver a camaradagem destes homens voluntários para tudo, que vivem nas piores condições e se comportam com uma generosidade admirável. Tenho nalguns deles amigos de uma fidelidade quase canina, e muitos me queriam proteger, e tinham para mim cuidados maternais enternecedores. Tenho tudo o que quero destes rapazes fantásticos.

À chegada o amputado entrou em choque. Demos-lhe 6 litros de sangue (os voluntários formavam bicha para dar sangue, não houve ninguém que se não oferecesse), hipertensores em doses de cavalo, etc. A perna estava horrível. Os estilhaços que o outro tinha eram: um no peito, que era o olho de metal por onde o atacador passa na bota, e o do cotovelo um pedaço de osso. Ambos pertenciam ao pé desaparecido do amputado, e, com a explosão, tinham-se cravado no corpo do outro. Este dos estilhaços, preto, pediu um terço e rezava em voz alta (Antunes, 2005, p. 58).

Por mais assustador e revelador que seja a verdadeira transformação que Carlos sofreu, suas cartas nos permitem ter uma ideia da real dimensão do mal que a guerra causa no emocional das pessoas envolvidas. Matar passa ser motivo de prazer, sem nenhum tipo de dor ou remorso. Da mesma forma que o médico relata com frieza tudo o que está acontecendo, e no final da missiva, pede à esposa: “Lê

esta carta à família, para que sintam um pouco do orgulho do médico da família. Um orgulho que, a rigor, não tenho de mim, pois nada me apetece mais que escrever” (Antunes, 2005, p. 58).

O trabalho de Joana Pontes detalha como a saúde mental de quase todos os jovens enviados à África foi seriamente afetada com a experiência. Outros, conseguiram amenizar a devastação emocional que esse tipo de realidade provoca com formas diferentes de fuga da realidade. Drogas, alcoolismo e mesmo alienação mental são exemplos mencionados pela pesquisadora em sua tese.

Do ponto de vista literário, talvez o melhor exemplo da afetação mental que o ambiente da guerra traz, está no relato de Lobo Antunes. Ainda que não esteja diretamente envolvido no conflito, os episódios em que deve atender os feridos irão aparecer com frequência em seus romances posteriores. O projeto começa a ser desenvolvido nos momentos solitários e a cada tentativa reforça o desejo de dedicar-se exclusivamente à literatura como mostra a carta de 17 de junho de 1971:

Eu junto neste Voo todo o pouco saber artesanal que até agora acumulei. E quero acabá-lo para começar outra coisa. Não sei o quê. À medida que os anos passam, esta extraordinária necessidade insólita aumenta. E como se tivesse a sensação de que me falta o tempo. E queria recompensar-te pelo amor e pela ternura que me tens dado, pela confiança que tens em mim e que não sei se mereço. Sabes, a questão de ser bom ou mau, famoso ou não, já não se põe. Ficou só, está só a tremenda necessidade de me libertar do meu imenso fardo de fantasmas. Porque estouro, literalmente, de palavras. De frases, de ideias. Abandonei tudo o resto. Praticamente não penso em mais nada. Só sinto esta espécie de bexiga que, por mais que a esvazie, continua cheia. Penso que estou agora maduro, e, só agora, para, exclusivamente, escrever. Mas isso é um sonho impossível. E já me resignei a ser um médico decente, com todo o trabalho que isso implica (Antunes, 2005, p. 187).

A guerra será o ambiente da trilogia inicial de sua obra. Claramente autorreferencial, *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* constituem-se não só no início de uma carreira, como um mergulho profundo e denso sobre o passado português recente, especialmente sobre o efeito que a guerra teve nos jovens. Já mostramos alguns trechos do segundo livro da trilogia nas páginas acima e pretendemos, ao longo da tese, demonstrar como o autor foi revelando o desenvolvimento de seu projeto de escrita ao longo das centenas de aerogramas enviados à esposa, ao mesmo tempo em que revela os traumas que a guerra o causa.

O trabalho de Joana Pontes, do qual transcrevemos apenas um dos relatos da

transformação ocorrida na guerra, nos permite compreender melhor as situações em que o narrador, em específico de *Os Cus de Judas*, vivencia e conta, amargurado, para sua interlocutora. A perspectiva de, na guerra, tornar-se homem é real, mas ao final o que se vê é um profundo trauma e uma profunda descrença em qualquer valor que envolva as relações sociais. Essa possibilidade de tornar-se homem e herói marca vários trechos dos romances *Os Cus de Judas*, sendo provavelmente o excerto mais emblemático e que dialoga diretamente com as cartas estudadas por Pontes (2018) que aparece no capítulo P, quando desabafa:

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

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canastra, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem, a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segregados. Os homens da família, cuja solenidade pomposa me fascinara antes da primeira comunhão, quando eu não entendia ainda que os seus conciliábulos sussurrados, inacessíveis e vitais como as assembleias dos deuses, se destinavam simplesmente a discutir os méritos fofos das nádegas da criada, apoiavam gravemente as tias no intuito de afastarem uma futura mão rival em beliscões furtivos durante o levantar dos pratos. O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia, primeiro passo para o desaparecimento, nos bolsos ávidos de ardinhas e marçanos, do faqueiro de cristofle. O cardeal Cerejeira, emoldurado, garantia, de um canto, a perpetuidade da Conferência de São Vicente de Paula, e, por inerência, dos pobres domesticados. O desenho que representava o povo em uivos de júbilo ateu em torno de uma guilhotina libertária fora definitivamente exilado para o sótão, entre bidês velhos e cadeiras coxas, que uma fresta poeirenta de sol aureolava do mistério que acentua as inutilidades abandonadas. De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anônima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte (Antunes, 2003, p. 15-16).

Por mais sarcástico que o narrador se apresente à interlocutora, no trecho acima, muito da realidade amarga que o enunciado traduz as sensações vividas pelo autor nos dois anos que serviu ao país em Angola. Em vários momentos das cartas as perspectivas de Lobo Antunes espelham o sentimento traduzido pelo narrador em relação à sua realidade e da sua família. Quando as cartas da guerra se tornaram

conhecidas, depois da publicação do livro *Deste viver aqui neste papel descripto* (2005), foi possível entender melhor esse romance da trilogia inicial do autor português, e compreender algumas das mudanças de paradigmas que aconteceu com quase todos os jovens que foram para a África. Transformações que evidenciam como “a carta é verdadeiramente uma forma que serve para fazer tudo e para pensar em tudo” (Diaz, 2016, p. 72).

Assim, da mesma forma que se tem o registro de como Carlos partiu para a África, orgulhoso de ir defender a pátria como paraquedista, e de como o tédio por inatividade o faz sentir prazer em matar friamente o inimigo, o narrador de *Os Cus de Judas*, influenciado principalmente pelo que suas tias diziam sai com uma certeza: “a tropa há de torná-lo um homem” (Antunes, 2003, p. 23).

No subcapítulo seguinte começamos a estudar mais detalhadamente algumas dessas cartas, e de como elas revelam não só o projeto de escrita, mas também apontam para as características da trilogia inicial, especialmente o romance *Os Cus de Judas*, talvez o mais autorreferencial dos três e o que expõe, como nas cartas estudadas por Joana Pontes (2018), os malefícios que a guerra trouxe à saúde mental dos jovens portugueses que serviram ao exército entre 1961 e 1973.

3.4 AS CARTAS DE LOBO ANTUNES COMO REFLEXOS DE UM HOMEM FRAGMENTADO

Lobo Antunes, por assim dizer, viveu, na prática o que Diaz (2016, p. 85) se refere ao tratar do poder que as cartas podem trazer em si, pois entoam “um corolário de mesmo refrão no qual o sujeito voltado para si próprio pode se moldar e se esculpir à vontade”. As cartas da guerra expõem um homem fragilizado. Extraído do seu “ambiente natural, teve de se reconstruir como psiquiatra a partir de suas leituras, para iniciar o seu processo de reconstrução como marido e pai. Paralelamente fez a sua construção como escritor. Tudo dentro de um obsequioso silêncio” (Arnaut, 2009, p. 20).

Para isso foi preciso passar pela experiência traumática que marcará toda a sua estética e sua vida, não por acaso denominado por ele como “aprendizado da agonia”. Mesmo numa relativa posição privilegiada de médico que não está diretamente no front, exposto a mísseis e minas terrestres não há como negar que a experiência da guerra o abalou emocionalmente. Nas missivas, ainda sob o efeito desse trauma, é possível ver a história ser escrita a contrapelo, expressão cunhada

por Walter Benjamin para definir aqueles que dão outros contornos à leitura histórica dos fatos, seja por narrativas documentais ou ficcionais, demonstrados acima e que também aparecem na carta de 17 de abril de 1971 no qual admite o prazer pela solidão, mas faz um relato frio da realidade:

Sabes que me não custa muito suportar o isolamento e a solidão. A única coisa aborrecida aqui, além da água fria, é a permanente aflição nocturna, a tensão em que se vive toda a noite. As condições defensivas disto são fraquíssimas, e as ameaças constantes. Ultimamente, os terroristas têm atacado destacamentos com um imenso potencial de fogo, e ultimamente a rádio dos tipos anuncia uma arma nova para experimentar no Ninda, e o capitão teme que seja um míssil terra-terra, o que teria, provavelmente, consequências um bocado desastrosas [...]. Durante a noite acordo várias vezes ao menor ruído o que vai contribuindo para me envelhecer, a mim e aos outros todos. Dias mais ou menos agradáveis e noites sobressaltadas, em resumo. Ontem à noite o Luvuei foi de novo atacado. Daqui, no posto de rádio, ouvíamos os apelos desesperados de socorro deles, e o operador a dizer «vou abandonar o posto porque estão a chover morteiradas por todos os lados». Não tiveram baixas, apesar do ataque ter durado 1/2 hora (Antunes, 2005, p. 69).

O longo relato é uma primeira evidência que o missivista irá descrever uma guerra que os familiares não imaginam existir. Assim como o narrador repete várias vezes o desejo da família vê-lo transformado num homem de verdade, após servir à pátria, na guerra o médico já faz uma leitura bem diferente da realidade. A guerra não faz os homens em heróis, mas em pessoas com feridas profundas. A história irá contar, no futuro, as batalhas sangrentas que o país enfrentou para defender sua propriedade e seus interesses. Quase certamente omitirá o desespero desses homens de se enxergarem mutilados e, quiçá, inválidos permanentemente para atividades civis.

Lobo Antunes faz das suas correspondências o relato de tempos de angústia, medo, mas também de uma estranha descontração (Seixo, 2008). Esse último sentimento refere-se à capacidade do autor de encontrar momentos de leveza e humor mesmo em meio à adversidade. As notícias que chegavam de Portugal não eram exatamente boas, mas conseguia extrair delas - especialmente as que vinham dos familiares - momentos de bom humor.

Em sua escrita, muitas vezes mescla elementos trágicos com toques de ironia e sarcasmo, ao revelar uma forma peculiar de enfrentar a guerra e suas consequências, como na carta de 12 de fevereiro de 1971 em que relata:

A guerra, entretanto, vai passando por peripécias divertidas: o MPLA condenou-nos a todos à morte pelo rádio, e diz que a sentença será cumprida ainda este ano! Ouvir a sua própria sentença em português impecável é extremamente curioso como sensação claro. O comissário político preso de vez em quando arenga-nos e jura-nos que nos há-de levar a todos a mão direita. (Cada mão direita de branco vale 1.500 escudos). Como uso a aliança na esquerda, ao menos não ficarei sem ela.

Se isto tudo não fosse ridículo não te contava. Ridículo demais para se ficar apreensivo. E depois os tipos não têm pontaria nenhuma (Antunes, 2005, p. 39).

Em outros momentos, o cronista que emerge a partir da sua percepção da guerra faz relatos precisos do que está acontecendo, e de como os “futuros heróis” estão sendo tratados pelo governo, mesmo quando tombam em combate:

Dos feridos gravíssimos de ontem - três sujeitos cheios de balas não há notícias, mas espero que se salvem. Entretanto o morto - o guia foi abandonado na mata às feras.

A propósito de feras: há uma hiena - já vários a tinham visto, e eu próprio a vi ontem à noite - que atravessa os arames farpados e vem comer o conteúdo dos caixotes do lixo! Uma hiena autêntica, com o corpo a descer muito!

A história cá se vai fazendo com o pouco tempo que para ela tenho, com facilidade e sem muletas (Antunes, 2005, p. 50).

O processo pelo qual Lobo Antunes passou é bastante similar ao que expusemos no capítulo anterior com o soldado Carlos, e que suas cartas traduzem, como já demonstramos ao cruzar as cartas de ambos. No meio do relato, mais uma informação do seu projeto de se construir autor. O termo “a história cá vai se fazendo”, se repete em várias cartas e é ambíguo. Tanto faz referência ao romance “O Voo” quanto à sua experiência de tornar-se “homem de verdade” ao se juntar à tropa. Porém, a tropa não o faz num homem, mas “num pedaço roto de um” (Vale, 2013, p. 49). Os relatos da guerra que se mesclam com as informações acerca do seu projeto literário revelam a fragmentação desse homem. Tanto que em *Os Cus de Judas*, explicita um eu ainda mais dilacerado pela guerra em conflito consigo mesmo:

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 no foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou

sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia, a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa de escriturário resignado e sofria do azedume crônico da colite, quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, os calendários que risco de cruces a contar os dias que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel infindável de meses, um escuro túnel de meses onde me precipito mugindo, boi ferido que não entende, que não entende, que não logra entender e acaba por enterrar o triste focinho molhado nos ossos de frango com esparguete do rancho, do mesmo modo, percebe, que aqui, na sua companhia, me sinto cavalo de narinas enfiadas na alcofa de vodka, mastigando o feno azedo do limão.

A seguir ao jantar os jeeps dos oficiais giravam de palhota em palhota hesitações de pirilampos: o amor barato e rápido em compartimentos abafados, aclarados por pavios indecisos de petróleo que coloriam as paredes de barro de uma ilusão de capelas (Antunes, 2003, p. 57).

É possível inferir, a partir da análise de suas cartas e cruzando com a análise do romance *Os Cus de Judas* que o homem que emerge das cinzas da guerra de Angola é similar ao que remete o narrador protagonista do romance. As dúvidas em torno da sua própria existência aumentam, à medida em que reflete sobre a experiência de guerra. Ao se questionar se eram os guerrilheiros ou mesmo Lisboa que assassinavam os jovens em Angola, o narrador revela uma consciência bastante similar à que Lobo Antunes refere estar adquirindo conforme o tempo passava e a realidade vivida em África ser bastante diferente do que era divulgado em Portugal. A ponto de tanto o missivista quanto o narrador de *Os Cus de Judas* se sentirem feras enjauladas à apreciação das famílias, numa metáfora dos passeios que fazia com a família no zoológico e que aparecem em *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* com frequência.

Escrever a história ainda que por meio de um narrador cindido no tempo e no espaço é uma forma de escrever a história a contrapelo (Navas, 2012). Ao testemunhar a guerra como alguém inserido nela e bem próxima do campo de batalha este ser humano, e diante do fato de estar longe da esposa e nem conhecer a filha recém-nascida, se vê aos pedaços, procurando no seu projeto literário reconstruir o que considera sua verdade pessoal.

Este mesmo homem fragmentado e em busca de uma identidade - sentimentos que o missivista também revela ao comentar do conflito entre ser escritor ou ser médico - não consegue mais se ver como alguém dotado de lirismo. O poeta que

aparece em vários aerogramas se transformou “na paródia triste” do que foi, como revela o narrador de *Os Cus de Judas*, num desabafo com sua interlocutora:

Deixa-me beijar-te: que criatura vai querer beijar a paródia triste do que fui, o estômago que cresce, as pernas que se afilam, o saco vazio dos testículos cobertos de longas crinas cor-de-couro? Reflectindo melhor, não apague a luz: quem sabe se esta manhã oculta dentro de si uma noite mais opaca do que todas as noites que até agora atravessei, a que vive no fundo das garrafas de uísque, das camas desfeitas e dos objectos da ausência (Antunes, 2003, p, 228).

Situação que já tinha sido relatada de forma agônica na carta de 3 de agosto de 1971 quando, em outro bloqueio criativo, sofre a saudade da esposa, e, de certa forma antecipa o solilóquio acima do narrador de *Os cus de Judas*:

E eu continuo sem vontade de escrever, nem de nada fazer, a não ser ficar quieto num canto como um bicho de conta. Amodorrado. Meu querido amor, que saudades eu tenho de ti! Nunca pensei que esta separação tanto me custasse, que sofresse tanto com a tua ausência, a tua falta. Escrevo-te agora deitado numa das camas da enfermaria (se enfermaria se pode chamar a este barraco), louco de saudades tuas e de amor por ti. Não sei dizer mais do que isto: que esta separação é longa e injusta, e que não posso, não sei e não quero viver sem ti (Antunes, 2005, p. 87).

Para Diaz (2016, p. 69) “A carta segue um caminho que se crê retilíneo, mas que se perde, na verdade, em uma rede complicada de travessas e bifurcações de si em direção a si e de si em direção ao outro”. Solilóquios são assim. Uma modalidade discursiva em que um “eu” é apresentado quase sem retoques a fim de provocar, nos outros, uma espécie de reação. Para Arnaut (2009) os longos solilóquios presentes em *Os Cus de Judas* expressam a necessidade do narrador se projetar no outro para tentar compreender-se melhor. Dessa forma, o narrador de *Os Cus de Judas* muitas vezes se comporta como um missivista.

É fato que o narrador de *Os cus de Judas* está além de ser um missivista no termo mais exato, mas há que se levar em consideração que a narrativa do romance é não-linear na qual todo o relato é marcado por um profundo desencanto, desde as construções imagéticas até o seu desfecho. Um flerte frustrado que se inicia num bar e que termina no apartamento do protagonista, cuja impotência sexual e embriaguez podem ser lidas como metáforas da própria situação decadente de Portugal.

Fonseca (2015, p. 12) reforça que *Os Cus de Judas* avança as fronteiras do autobiográfico e esgarça seus limites de gênero, fazendo do território da enunciação

um campo de exploração literária que, como diz o próprio autor, se revela uma aventura “ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (Antunes, 2003, p. 111). Todos esses recursos e características são bastante usados no gênero epistolar, uma vez que no espaço da carta, assim como nos das confissões íntimas, “o autorretratista preocupa-se pouco com a coerência do conjunto do desenho que produz de si mesmo, preferindo apreender seu rosto do dia que não é forçosamente de véspera nem do dia seguinte” (Diaz, 2016, p. 176).

Como uma espécie de reflexo anterior ao que irá acontecer *a posteriori*, as cartas de Lobo Antunes provocam uma reflexão que aponta o desencanto e descontentamento entre o homem e seu país como identidade localizada pelo racionalismo, o que se tornará bastante consolidado na sua trilogia inicial, tida como autobiográfica. Estas correspondências revelam uma batalha inglória, conforme Roberto Vecchi, “uma guerra sem nome, uma história que resiste a encontrar seus nomes” (2010, p. 16). As cartas da guerra só reforçam o que o romance escancara: a urgência de narrar, de refazer a história, mesmo que a contrapelo, não para compensar perdas, mas para não as esquecer.

Orlandi (1997, p.118) afirma que a censura “é um sintoma de que ali pode haver um outro sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o ‘outro’ sentido.” Isso porque “a censura atinge a constituição da identidade do sujeito”. A censura traz em seu bojo a prática do silenciamento forçado. Ao outro, o que resiste, ou tenta resistir por meio da palavra, o silêncio é imposto e acaba sendo condição para se gerar possíveis novos significados para o “eu”. Identidade que poderá ser traduzida quando a escrita for melhor elaborada, e as vozes não mais aprisionadas.

Para tanto, escrever se torna um misto de anúncio de novos tempos de maneira simultânea a que se faz uma releitura do passado, assim, as cartas podem propor, posteriormente, essa revisão de um passado. O romance pode, e normalmente permite, uma releitura crítica do narrado. Ao colocar como ficção, diário ou correspondências os acontecimentos históricos, quem narra tem a possibilidade fazer um balanço do ocorrido.

Esse processo se verifica nas correspondências escritas por Lobo Antunes no calor da Guerra de Libertação de Angola e posteriormente na sua “Poética do Retorno”, em particular no romance *Os Cus de Judas*. Neste, amplia sua visão do vivido nos dois anos que serviu ao exército lusitano. Em doze de março de 1971, Lobo Antunes já antecipa a possível censura que suas cartas encontrarão, quando relata à

esposa:

A maior parte das coisas não as posso contar, e as minhas opiniões sobre esta guerra não devem ser escritas. Isto é tudo muito diferente do que aí se pensa, escreve e diz, e eu nada tenho esclarecido por motivos óbvios. Agora o que faço é reagir não com a inteligência, mas com a sensibilidade, em *élans de coeur* que reduzem as coisas a um esquematismo emocional. No que penso muito é no drama que vai ser a minha readaptação a uma vida normal (Antunes, 2005, p. 54).

No entanto, seis anos depois do retorno, e com consciência do que foi vivido não só por ele, mas por inúmeros jovens, consegue dar voz a um narrador em *Os Cus de Judas*, não tão comedido com as palavras, e desabafa:

Trazemos o sangue tão limpo como o dos generais nos gabinetes com ar condicionado de Luanda, deslocando pontos coloridos no mapa de Angola, tão limpo como o dos cavalheiros que enriqueciam traficando helicópteros e armas em Lisboa, a guerra é nos cus de Judas, entende, e não nessa cidade colonial que desesperadamente odeio, a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola e as populações humilhadas, transidas de fome no arame (Antunes, 2003, p. 230).

Aqui tem-se outra passagem em que o narrador tanto poderia exercitar seu solilóquio para afastar a solidão quanto está se debruçando numa folha de papel para contar suas angústias ao interlocutor, pois a carta traz em si, no próprio ato de escrever, o anseio de “não estar só” (Moraes, 2007, p. 84). O sangue limpo é uma visão clara do dominador sobre o dominado, e o desejo de estar longe daquele lugar. A necessidade do silêncio, que aparece em boa parte do romance e em algumas cartas a Maria José, é mais uma vez referida no texto. Corroborando o pensamento de Benjamin (1993) de que a guerra tem uma estética própria, o narrador desenha um mapa de guerra - e mais uma vez enuncia um pensamento racista - de que a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola, enquanto a população é negra como a fome no arame que separa os de uma gente que se sente superior.

Giorgio Agamben (2004 *apud* Santos, 2014) afirma que toda experiência é a do limite, e como tal deve ser transformada em expressão para, ao menos, aliviar a dor do trauma de tal vivência. As cartas de Lobo Antunes mostram também como a experiência, ainda que produtiva, era dolorosa. Em carta de 8 de março de 1971, com apenas dois meses longe de Maria José diz:

A história cá vai avançando como pode, coitada, e continua a parecer-me boa: oxalá me não engane, porque esta será irremediavelmente a nossa estreia.

Dois anos é de facto muito tempo, dois anos privado de todos os prazeres possíveis da vida, já reparaste? Mas é preciso fazer contre mauvaise fortune bon coeur e ter paciência. Não vale a pena queixar-me. O que importa é que cá vou resistindo e aguentando como posso, o melhor que posso, todos os contratempos que aparecem. A solução é não me tomar muito a sério (Antunes, 2005, p. 63).

O excerto acima revela que Lobo Antunes foi para a África com a ideia pré-concebida de se tornar escritor. Inclusive, usando a distância da família e dos “prazeres possíveis” para dedicar-se ao projeto que seria “irremediavelmente nossa estreia”. O uso do pronome nosso, nesse caso abre também a possibilidade de se enxergar como a Rede de Criação estabelecida com a esposa e de como suas respostas, em torno da obra, acabaram tornando-se um processo de parceria. Mesmo em outros aerogramas, ao revelar uma autoestima elevada como resultado desse processo, adverte que não é para levá-lo muito a sério. O que acaba sendo um traço do estilo de vários narradores de suas obras posteriores. Uma fina ironia em torno dos pensamentos íntimos que revela nas narrativas.

Esse pensamento de Lobo Antunes aparece em algumas de suas cartas, o que também mostra como o autor construía seu estilo ao longo da sua vivência com a guerra, apesar da insatisfação com os resultados obtidos. A conformação que se dava era que “em Portugal ninguém lê mesmo”. Em carta de 13 de maio de 1971, por exemplo, anunciava mais uma vez uma pausa no projeto de se tornar escritor, e de apenas escrever suas apreensões do povo português, como se vê em:

o projecto era ambicioso: uma feroz e patética descrição de nós todos, portugueses, «do breve e vetusto país que é o nosso» como vai escrito algures. De Lisboa. E do envelhecimento, sobretudo do envelhecimento, mecanismo que me horroriza e apaixona. Das relações de um velho casal consumido pelo ódio recíproco. E da impossibilidade do amor. Da final inutilidade de tudo. De um mundo morto. Da desesperada ternura. Durante algum tempo pensei chamar a isto Saída para o Mar.

Enfim, eram estes alguns dos meus projectos. E, afinal como fiquei longe deles! Como falhei! Vou acabá-lo, já agora, ao livro, só para ver como ficará. Deve ser a curiosidade que me mantém de pé. E depois, far-lhe-ás o que quiseres (Antunes, 2005, p. 92).

Quando Lobo Antunes assume que o “seu projeto era ambicioso” por ser uma “feroz e patética descrição” dos portugueses revela a ambiguidade de sentimentos

que brotam no missivista quando treina ser romancista. Em correspondência anterior afirma ter orgulho de ser português, e em outro momento reclama do preço que tem a pagar - servir ao Estado Português numa guerra - para poder desenvolver com relativa tranquilidade o seu projeto de escrita posterior. Ainda vendo-se como um autor muito limitado, deixa para a esposa o destino que se dará aos escritos.

Este país triste, velho, carregado de “mecanismos que embota” a que o soldado-escritor se refere na carta, aparece na voz do narrador de *Os Cus de Judas*:

Eu gosto desesperadamente do meu país e da minha amada língua portuguesa, a mais bela de todas. Quero ser enterrado aí, onde quer que morra, sob o “vento que muxe coma unha vaca” Consola um pouco pensar que, apesar de todos os pesares, este persistente afeto do soldado-escritor por sua língua e pelo seu “pequeno e triste país de viúvas a descer para o mar” (Antunes, 2003, p 126).

Mesmo sendo elementos distintos do mundo literário, narrador e autor se misturam nos excertos acima. O narrador de *Os Cus de Judas* enfatiza o “persistente afeto do soldado-escritor”. Afeto que o missivista confessa buscar traduzir no romance que escreve enquanto vê a guerra passar por suas vistas, e sente a necessidade de descrever o seu país como uma mistura “do envelhecimento” que o “horroriza e apaixonava”. Ao mesmo tempo que funde as paisagens com a “impossibilidade do amor. Da final inutilidade de tudo. De um mundo morto. Da desesperada ternura”, traduzida por um casal velho que nutre uma relação de amor e ódio um pelo outro.

No projeto de dedicar-se à literatura estava a relação com os livros e autores lidos. Nas centenas de cartas enviadas a Maria José, revela como esse processo está acontecendo, transformando as missivas em espécies de rascunhos e suportes de suas futuras obras. Esse universo mental é uma forma de despir-se por meio de palavras, e ao mesmo tempo escancarar os fantasmas que atormentam o espírito e a mente, confirmando o que Brigitte Diaz (2016) afirma sobre o ato da escrita de cartas: “Escrever cartas é se despir diante dos fantasmas; eles esperam por esse gênero com avidez” (Diaz, 2016, p. 14). No caso específico de Lobo Antunes, muito desse despir-se vinha após horas de leitura ou tentativas infrutíferas de escrita criativa, e esses desabafos constituíam numa busca, reconhecimento e afirmação do estilo que estava sendo constituído. Assim Lobo Antunes, como qualquer missivista que partilha da sua experiência traduzia em suas cartas o que Moraes diz quando há a necessidade do

remetente de uma carta íntima de ver-se “em si mesmo ao querer ver-se no outro” (Moraes, 2007, p. 46), como demonstra a carta de 3 de janeiro de 1972:

Recomeço, devagar, a escrever, a ler, a comer, a dormir, num cuidado de vidro. Procuo empurrar de novo o mamarracho, que nada vale no fundo, leio o Monte dos Vendavais (se não tivermos compra já e põe aí), a Queda de Camus, a Aparição do Vergílio Ferreira, romance na verdade péssimo com todo o seu pretensiosismo filosófico, apologético e estupidamente altivo. Nas coisas mal escritas temos de adivinhar as intenções do autor, e é um jogo tão divertido como o dos hieróglifos comprimidos. E depois os cordelinhos para empurrar a acção! Eu penso que o romance sul-americano foi (é) muito importante sobretudo pela sua afirmação de vitalidade e juventude - um bocado ingénuas de resto, porque os europeus, muito mais inteligentes e sabidos, manejam a técnica infinitamente melhor, as suas personagens têm muito mais espessura. As dos outros atraem-nos como nos atraem os murais mexicanos, por serem berrantes, alegres, furiosamente fantochescos [...] Este Voo é uma espécie de mistura involuntária, uma afirmação de vida, de vitória da esperança sobre o desespero (Antunes, 2005, p. 209).

“A carta deseja ser uma página de liberdade na qual se podem gravar os sulcos caprichosos de emoções efêmeras” (Diaz, 2016, p. 22). Ao enunciar a ideia de liberdade com os adjetivos que atribui ao romance sul-americano, Lobo Antunes informa que percurso pretende fazer por meio da sua escrita, ainda que o projeto em andamento não o agrade - “que nada vale no fundo” - . Por outro lado, a sequência de verbos com que começa o aerograma reforça suas prioridades e especialmente qual era seu objetivo após a experiência pela qual passava: apenas escrever. “Recomeço devagar a escrever, a ler, a comer, a dormir, num cuidado de vidro” aponta para quais ações lhe davam prazer nesse momento. E indica como sua estética pessoal se balizaria: escrever, reescrever, e beber em outras fontes para estabelecer diálogos com autores e obras que se identificavam com seus princípios. Também o verbo escrever pode ser aplicado ao exercício constante da escrita por meio das missivas e aerogramas que enviava quase diariamente.

A escrita de cartas será um procedimento comum a vários personagens posteriores nas obras de Lobo Antunes. Uma espécie de transferência para narradores e personagens da prática da escrita de missivas. Seixo (2008, p. 104) enfatiza o quanto o autor desenvolve uma fixação, na sua ficção, por datas e cartas. “Datas desencontradas, cartas não lidas, fragmentos de postais, raríssimas vezes, salvo alguma exceção, serão cartas de amor”. Um amor muitas vezes confuso e traumatizado como a memória que emerge dos tempos da guerra, e que será

reminiscência constante em suas narrativas posteriores, mesmo as que não têm o conflito na África como tema ou foco principal. No romance *O Voo*, que escreve durante a guerra, dá início a esse processo, descrevendo personagens também fragmentados, como se vê na carta enviada em 23 de julho de 1971:

Alguns bocadinhos que me agradam na história:

«... diante da vivenda dickensiana de miss Shakespeare, engastada, com o seu jardim de magnolias geométricas, num alinhamento de prédios de cantaria, como uma edição do *Oliver Twist* na prateleira das obras completas de Filinto Elísio».

Final de um parágrafo sobre os velhos:

«... escondem em cofres madreperla jóias lilases e rolos de nastro. Perdem, a pouco e pouco, os cabelos do sexo, enquanto a pele adquire durezas escamosas de rinoceronte. No verão, deslocam-se em grandes bandos trémulos para os hotéis de terceira, nas proximidades das praias, onde lêem Hal Caine, sob guarda-sóis desbotados. Os seus gordos livros de missa acham-se repletos de pagelas com retratos ovais de típicos familiares. Cheiram a violetas, a pessários, a urina estagnada. Deslizam no plano inclinado da demência recordando Rodolfo Valentino e o rei D. Carlos, regatas, récitas e desembargadores. Bigodes encerados de alferes em tardes de procissão. O mar incha e desincha na areia, oco de vento. Dão cuidadosamente corda aos relógios de parede. E finam-se um a um, sem entender o que lhes acontece, com um piano tocando «*Pour Elise*» no fundo da memória.»

Entrada dessa tal miss Shakespeare no livro:

«... viera há 20 anos de Londres, onde habitava um romance de Emily Bronte com página para o Tamisa, para casar, por correspondência, com um empreiteiro de palito e de barriga, cheirando a coelho com cebola. O pai inculcara-lhe ao serão sólidas máximas vitorianas e elegias de Tennyson, a mãe tocava piano com arrebatamento em trinos de canário constipado. Em consequência do nevoeiro, conservava dos progenitores uma impressão nebulosa. Criados deslocavam-se sem ruído nas longínquas brumas do corredor. Fetos floresciaam na humidade. Seu primo James cortejava-a à distância e desenhava aguarelas: era tenente de lanceiros e faleceu na Índia, mastigado por um tigre, murmurando *I beg your pardon* esófago abaixo numa entoação de poço. Miss Shakespeare ensopou de lágrimas discretas o Child Harold, recordando-lhe as suíças ruivas e a educação sem mácula. Semanas depois leu no *Evening Post* o apelo do construtor civil, que procurava uma senhora inglesa para arquitectar lar feliz: um colega mais culto encontrara, num prostíbulo do Porto, uma norueguesa perdida, e gabara-lhe, partilhando a broa, a brancura das nórdicas. Como a Noruega começava logo acima de Gaia, e o empreiteiro soletrara, no *Eco do Cacem*, que Londres era uma terra na vizinhança do pólo, atirou para lá, por intermédio do

jornal, o seu lúbrico anseio de sovacos alvos. Miss Shakespeare, que, por seu turno, visionava Lisboa entre Rabat e o Nilo, e supunha nos latinos o ímpeto taurino que faltava ao tenente de lanceiros, respondeu. À noite, no quarto, puxando a barra do lençol para o pescoço tímido, sonhava com árabes barbudos acorados nas tendas. Caravanas de albornozes acampavam no Alentejo, camelos e pirâmides patinhavam no Mondego. Guardou na mala os papelotes e uma edição encadernada de Sir Walter Scott, e meteu-se no vapor. O pastor calvinista que a acompanhava, a mando dos pais, sucumbiu de insolação nas proximidades de Espinho. O construtor aguardava-a no cais, treinando yesses com o amigo das suecas, e areando a corrente do relógio com o bafo apoplético. As botas novas obrigavam-no a pulinhos absurdos. A feijoada do meio-dia conversava-lhe aos borborinhos nas tripas. Tomou a mala de miss Shakespeare, e levou-a, na furgoneta da obra, para casa, tonto de desejo. Cinco minutos depois rebentava-lhe um aneurisma no cumprimento do dever.»

Isto são bocadinhos da 2a parte, a qual avança com enervante lentidão. Não sei o que pensas destes parágrafos ao acaso. A mim a 1.a parte agrada-me mais, por ter mais ímpeto (Antunes, 2005, p. 207-208).

O longo trecho da carta nos permite fazer algumas considerações não só sobre as missivas quanto do seu projeto literário. Como mencionamos no capítulo anterior, escrever um trecho tão grande do seu romance para a esposa é, ao mesmo tempo, procurar um feedback para a obra em andamento, ou estabelecer a Rede de Criação da qual Salles (2013) faz menção e abrir espaço para que eventuais destinatários virtuais venham a compreender, futuramente, aspectos que se fundem nas cartas e no estilo que ainda constrói.

No nosso caso, nos enxergamos como um desses destinatários virtuais, e passamos a algumas considerações entre o trecho de *O Voo*, transcrito acima e algumas marcas que estão vivas em suas obras: a) As imagens metafóricas grandiosas da Casa Portuguesa e o desejo de contar, à sua maneira, um pouco do seu país à moda de Eça de Queiroz; o casamento arranjado por correspondência; o ambiente vitoriano é bastante similar, por exemplo, ao universo de *O Primo Basílio*. b) No trecho: “À noite, no quarto, puxando a barra do lençol para o pescoço tímido, sonhava com árabes barbudos acorados nas tendas”, tem-se uma imagem que ganhará vida na figura da Tia Teresa no final de *Os Cus de Judas*, e, o sonhar com “árabes barbudos” é não só uma menção das leituras de Walter Scott e Camus - do primeiro autor falará logo em seguida - como de que maneira tais autores foram fontes das quais bebeu para construir seu estilo. c) No trecho “A feijoada do meio-dia

conversava-lhe aos borborinhos nas tripas”. tem-se uma antecipação de como o ambiente e a cultura africana e a experiência da guerra serão imagens recorrentes na sua ficção, e de como a diferença sociocultural entre africanos e portugueses o atrai para construir sua narrativa.

Por fim, no final da história em que vai escrevendo, o trecho “Cinco minutos depois rebentava-lhe um aneurisma no cumprimento do dever” traz à tona a questão temporal que também estará presente de maneira recorrente na sua obra. A evocação a situações-limites envolvendo tempo e atividades profissionais de personagens aparecem muitas vezes nos romances, nas crônicas e nos contos do autor; mesmo aqueles que não fazem nenhuma associação direta com a experiência da guerra. Ao enunciar o “aneurisma no cumprimento do dever”, o narrador de *O Voo* traduz o sentimento expresso em muitas cartas pelo autor diante da eminência da morte na guerra.

Ainda discorreremos, ao longo da tese, acerca de outras situações que foram, de alguma forma, enunciadas nas cartas à esposa e depois aparecem nos seus romances, especialmente em sua trilogia inicial. No entanto, a essa altura, parece estar mais ou menos consolidada a nossa tese de como as cartas indicam o processo de surgimento desse autor e da sua obra. Além disso, de como suas diferentes leituras ajudaram nessa constituição de sujeito e livros. Da mesma maneira, é possível observar como essas e sua escrita frenética foram tradutoras do silenciamento imposto, e do qual já fala metaforicamente em algumas das missivas para Maria José. É sobre esses dois últimos aspectos que trataremos na seção seguinte.

3.5 AS LEITURAS E AS CARTAS COMO ARQUITETURA DE UM ESTILO

Em 13 de julho de 1971, Lobo Antunes escreveu um aerograma à esposa em que o termina de maneira tórrida:

de amanhã a 15 dias devo voltar a La Gaga. Mas tanto me faz. E aqui até tenho mais tempo para escrever. Que se lixe o risco!
Hoje tenho andado com uma terrível vontade sexual. Prepara-te para coitos homéricos.
Já deves ter reparado pela tumultuosidade da prosa que estou de novo OK (já sei que não gostas do OK).
Eu, em contrapartida, GTS. E todos os dias + um bocado. Já estás toda brasa?

Milhões de beijos do

António
E para a cria, idem (Antunes, 2005, p. 194).

Destacamos este excerto para iniciar a presente seção a fim de mostrar como nas missivas mais íntimas, Lobo Antunes já exercita um pouco de sua escrita literária. A expressão GTS - “gosto tanto de si”, segundo Seixo 2002 - como código que aparece em muitas de suas cartas mais apaixonadas e acaba tornando-se um recurso que se fará presente nas obras posteriores, especialmente na trilogia inicial. Maria Alzira Seixo (2002), explicita que:

Essas linguagens particulares, específicas de certos seres ou circunstâncias, e de certas formas de diálogo, podem ter um significado intimista. É o que acontece logo no primeiro romance, *Memória de Elefante*, quando o Narrador e a Mulher comunicam em linguagem privada, nas cenas de intimidade, com uma fórmula: GTS meu amor [...] GTS, GTS, que pode ser “gosto tanto de si” e isso é pronunciado logo no primeiro capítulo, quando se escreve: e perdia-se entre os seus joelhos, afogado de amor, a gaguejar as palavras de ternura de um dialecto inventado (Seixo, 2002, p. 343).

Memória de Elefante, o primeiro romance publicado por Lobo Antunes, era para se chamar *Deste viver aqui neste papel descripto*, como já mencionamos anteriormente. O romance é uma história que introduz o leitor às memórias do autor e da sua infância no bairro do Benfica e o joga, quase ao mesmo momento, em descrições de situações de guerra. Muitas vezes intermediadas por passagens líricas em que as vozes do narrador e da amada se misturam. Seixo adianta que tais recursos já apareciam nas cartas da guerra, e também revelam a experimentação como fruto de várias de suas leituras.

Para Maria Alzira Seixo (2008, p. 57), em *Memória de Elefante*, por exemplo, a escrita e o amor têm grande valor simbólico, assim como aparecem nas suas cartas à esposa nos primeiros meses em que esteve em Angola. A ensaísta, ao se referir à escrita, aponta para o desejo do médico de ser escritor da mesma maneira que o marido fala de uma possível obra em andamento, já destacada em outras partes da tese, e como na passagem em que explica ao amigo que “escrever é um bocado fazer respiração artificial ao dicionário de Moraes, à gramática da 4ª classe e aos restantes jazigos de palavras defuntas” (p. 60). E continua “- Enquanto o não fizer posso sempre acreditar que se o fizer o faço bem. Mas se começar um livro a sério e parir merda que desculpa me fica?” (p. 57). Em outra passagem: “Tinha força: tinha mulher, tinha

filhas, o projecto de escrever, coisas concretas, bóias de me agarrar à superfície” (p. 62). Pelo excerto, vê-se como o médico-narrador, ao tecer, ao longo da narrativa, a história da sua vida, assim como o médico missivista fala da sensação de abandono, da distância da filha recém-nascida e de como “foge” disso por meio da escrita de cartas e dos romances. Acentua também a insatisfação com a profissão de médico, da participação na guerra e das complexas relações familiares os temas da escrita da memória.

Para Vale (2013) todo escritor “é fruto de um leitor insone, que sempre está desperto e necessitando de uma leitura como um viciado”. Ao escrever, produz representações desse exercício cotidiano de leitura, o que faz com suas cartas, contos, crônicas, e até mesmo romances se transformem num espaço em que a “apresentação do leitor se confunde mais facilmente com a do autor, não como tentativa de unicidade do sujeito, mas de implosão da personalidade que ora se repete, ora se nega, propondo múltiplos sujeitos leitores, inventados ou não” (Vale, 2013, p. 21).

Lobo Antunes, desde a adolescência foi um leitor voraz, e a solidão do continente africano associado à violência da guerra fez com que se isolasse voluntariamente a fim de se encontrar como escritor a partir de suas leituras. Em outros momentos, é bastante crítico consigo, mas vê na escrita uma maneira de recomeçar sua própria vida:

Recomecei, conforme te tinha prometido, a porcaria da história, decidido a acabá-la o mais depressa possível. Só o faço por ti. E depois desta reformo-me. E vou ver se te mando à medida que, no caso de ser possível fazê-lo por encomenda registrada. Ou é muito boa ou muito má. (Inclino-me mais para a segunda hipótese). Nunca vi nada neste género, talvez por ser, realmente, má demais (Antunes, 2005, p. 277).

A escrita do seu romance é uma das formas que encontra para recomeçar. Ou como na expressão que usa para a esposa, faz sua reforma interior. Pouco antes deste trecho, Lobo Antunes exalta o envio - por parte de Maria José - de um livro de Júlio Cortázar - “ainda bem que o Cortázar está a caminho” - (Antunes, 2005, p. 277). Pelo encadeamento de ideias é possível inferir que a leitura do autor argentino o ajudaria a encontrar uma forma de refazer sua história até que ficasse do seu agrado. Por outro lado, a expressão “reformo-me” também tem a ver com as mudanças de mentalidade e o descrédito que começa a desenvolver na humanidade, temas que

aparecerão não só nos aerogramas posteriores como nos romances iniciais. Observamos, por exemplo no trecho abaixo de *Os Cus de Judas*:

Há pouca coisa que ainda acredito e a partir das três da manhã o futuro reduz-se às proporções antigas angustiantes de um túnel onde se penetra mugindo a dor antiga que se não consegue sarar, antiga como a morte que dentro de nós cresce, desde a infância, o seu musgo pegajoso de febre, convidando-nos à inacção dos moribundos, mas existe também, sabe como é, essa claridade difusa, volátil, omnipresente, apaixonada, comum aos quadros de Matisse e às tardes de Lisboa, que como o pó da África atravessa as frinchas (Antunes, 2003, p. 90).

Descrença nas pessoas reduzidas a coisas angustiantes como textos longos e prolixos que recebia em cartas dos familiares em meio a seus conflitos emocionais, e à tentativa de escrever o romance:

O que mais me espanta nas pessoas é a sua dificuldade em se exprimirem, e a falta de elegância com que o fazem, acumulando chatezas em períodos curtos de redacção. A propósito de redacção cá continuo com a minha, a tentar combinar o lirismo e o sarcasmo em proporções explosivas, com medo de cair, de um lado, na anedota, e do outro no soneto à Almanaque Bertrand, caminhando num equilíbrio ferozmente policiado. Ficaré bom - espero (Antunes, 2005, p. 317).

Quando Lobo Antunes menciona o desejo de combinar sarcasmo e lirismo em proporções explosivas, e faz uma crítica severa ao fato das pessoas serem objetivas demais nas suas enunciações ao “acumular chatezas em períodos curtos de redacção”. Desta maneira, está se referindo ao estilo que adotará mais tarde em que as imagens metafóricas, em longos parágrafos, são irônicas, líricas em proporções explosivas como se vê em:

Por esta época, eu alimentava a esperança insensata de rodopiar um dia espirais graciosas em torno das hipérboles majestáticas do professor preto, vestido de botas brancas e calças cor-de-rosa, deslizando no ruído das roldanas com quem sempre imaginei o voo difícil dos anjos de Giotto, a espanejarem nos seus céus bíblicos uma inocência de cordéis (Antunes, 2003, p. 12).

Ou quando fala das indiferenças do amor em *Memória de Elefante*:

Estaremos no limiar do silêncio como em certos poemas de Benn, em que as frases adquirem peso insuspeitado e a significação a um tempo misteriosa e óbvia dos sonhos? Ou será que como Alberti sinto esta noite, feridas de morte, as palavras, e me alimento do que nos

interstícios delas cintila e pulsa? Quando a carne se transforma em som aonde a carne e aonde o som? E aonde a chave que possibilite descodificar este morse, torná-lo concreto e simples como a fome, ou a vontade de urinar, ou a ânsia de um corpo? Abriu a boca e disse:
- Tenho saudades da minha mulher (Antunes, 2006, p. 117).

Nas obras de Lobo Antunes, o leitor é convidado a partilhar de suas leituras e do seu amor pela arte. Os narradores constantemente fazem referência aos livros lidos como se espelhasse nas histórias alheias os fundamentos para suas narrativas. Para Vale (2013, p. 23) parece não existir “uma tentativa de apagamento dos vestígios daquilo que lê e observa”, como se quisesse deixar explícitas as referências que ainda norteiam sua escrita. Sejam suas reminiscências da infância ou das “imagens da guerra e do hospital, imagens paradoxalmente fixadas na escrita muitas vezes com o auxílio de suas referências culturais” (Vale, 2013, p. 24), como aparece em *Os Cus de Judas*:

Os grilos de Mangando enchem a noite de ruídos, um dilatado e grave som contínuo sobe à terra e canta, as árvores, os arbustos, a miraculosa flora de África solta-se no chão e flutua, livre, na atmosfera espessa de vibrações e cicios, o tipo amarrado à marquesa agoniza a um metro de mim à laia de rãs crucificadas nas pranchetas de cortiça do liceu, introduzo lhe ampola após ampola nos músculos do braço, e queria estar a treze mil quilômetros dali, a vigiar o sono da minha filha nos panos do seu berço, queria não ter nascido para assistir àquilo, à idiota e colossal inutilidade daquilo, queria achar-me em Paris a fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país com a ironia horripelantemente provinciana do Eça, falar da choldra do meu país para amigos ingleses, franceses, suíços, portugueses, que não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer, que nunca viram cadáveres destroçados por minas ou por balas. O capitão de óculos moles repetia na minha cabeça A revolução faz-se por dentro e eu olhava o soldado sem cara a reprimir os vômitos que me cresciam na barriga e apetecia-me estudar Economia, ou Sociologia, ou a puta que o pariu em Vincennes, aguardar tranquilamente, desdenhando a minha terra, que os assassinados a libertassem, que os chacinados de Angola expulsassem a escória cobarde que escravizava minha terra, e regressar então, competente, grave, sábio, social-democrata, sardônico, transportando na mala de livros a esperteza fácil da última verdade de papel (Antunes, 2003, p. 198-199).

Situação que, de certa forma, já havia antecipado em uma de suas cartas:

para distrair a minha angústia, recomecei a escrever o livro que lhe pretendo dedicar, lentamente, cautelosamente, a ver se lhe consigo endireitar as numerosas marrecas, que de resto me parecem sem cura. No meio de um calor incrível, como nunca senti, e da dor no

braço da segunda dose da vacina da cólera. Começo a sentir uns arrepiozinhos: paludismo?

A vida aqui é tão desprovida de interesse que nada tem que se possa contar, além da vagarosíssima passagem dos dias. Todos os dias sonho com uma batalha naval que me permitisse soltar as rédeas do meu lirismo narrativo, e encantá-la com tempestades e abordagens. Infelizmente não há caravelas nem corsários. Apenas o verde habitual, verde de vômito, verde de diarreia, verde de hepatite, a ondulação do capim e o aborrecimento. Acredite ou não, até o céu é verde esmeralda. E eu o Fernão Dias Pais Lemes das Oitavas do Bilac. Oitavas ou décimas?

Cumprimente por mim a minha loira filha de dentes a nascer. E receba as homenagens do seu marido (Antunes, 2005, p. 218).

Há, nos excertos acima, uma aproximação formal mostrando como o estilo que procurava desenvolver ou as “marrecas” que sentia necessidade de corrigir acabaram por ser torneadas. A paisagem da África é descrita de maneira bastante similar e a vida “desprovida de interesse” é tão desinteressante, apesar de se constituir como uma descrição minuciosa do espaço, quanto a dos “grilos de Mangando enchem a noite de ruídos, um dilatado e grave som contínuo sobe à terra e canta, as árvores, os arbustos”, pois mesmo trazendo lembranças do seu tempo de estudante, o que, de fato, o narrador queria era “estar a treze mil quilômetros dali, a vigiar o sono da minha filha nos panos do seu berço”.

Por mais que suas cartas e leituras apontem para signos praticamente explícitos presentes na trilogia inicial de sua longa carreira literária, há, conforme se aprofundam os estudos em torno de Lobo Antunes, pistas significativas de como em toda sua obra aparecem suas referências literárias, culturais e musicais. Em entrevista a Maria Luísa Blanco (2002), ele admitiu que toda sua produção é, de certa forma, uma coisa só, pois

[...] não são histórias, não são romances. São um trabalho de desmedida ambição que levará tempo a ser entendido [...]. Cada título é uma parte de um todo que deveria idealmente ser lido pela ordem em que os diversos segmentos foram publicados, de modo a compreender-se a sua unidade e a forma como cada um deles se encaixa no todo. Claro que exigem muito do leitor mas exigiram muito mais de mim. Não é uma comédia Humana à Balzac, com todo o respeito que por ele tenho, nem uma Recherche como a de Proust, nem um Decameron. Longe disso. É, na minha cabeça, o Livro Total, e não voltarei mais a este assunto (Blanco, 2002, p. 91).

Até chegar à homogeneidade aparente dessa obra única, foi preciso construir um estilo, “e especialmente superar o trauma. Tanto em Angola, quanto em Portugal,

nos anos seguintes, esse sujeito foi usando a solidão a seu favor, fazendo dela e da escrita práticas ativas, um atarefamento, ” criando, então, “ficção com múltiplos papéis - dúvidas, recriminações, desejos, melancolias” (Navas; Valim, 2020, p. 85).

Ao cruzar as cartas escritas para a esposa com a trajetória percorrida, vê-se um leitor obcecado para encontrar o seu próprio caminho de dizer as coisas. Suas leituras no campo de batalha são, definitivamente, o impulso que faltava para definir os contornos do romancista em gestação. “É um escafandrista, um leitor apaixonado, extremo e compulsivo que precisa ler, fazer comparações das obras lidas a fim de poder tecer seus próprios romances” (Navas; Valim, 2020, p. 86). É o que se vê, por exemplo, na carta de 7 de abril de 1971 quando diz:

Tenho algumas ideias de nomes para o livro mas ainda não me decidi por qualquer delas. Vamos a ver o que achas disto, espero que te não desiluda. Vai ficar grande, no entanto, muito grande, gosto de livros grandes e barrocos, cheios de gente, de episódios, de palavras, de descrições, de tudo. Tenho-me preocupado em que fique claro, e pelo menos isso julgo que tenho conseguido (Antunes, 2005, p. 80).

Há que se ressaltar, sobretudo, que existe uma diferenciação (textual e contextual) entre as cartas de Lobo Antunes escritas no calor da guerra em que revela a luta de todos contra a morte, e o seu “projeto literário, sendo que os primeiros romances podem ser considerados um ‘acerto’ de contas, e as demais produções a confirmação da busca incansável pelo livro sempre a se corrigir” (Vale, 2013, p. 29). Suas entrevistas mais recentes, como as concedidas a Maria Luísa Blanco (2002) e Ana Paula Arnaut (2005), revelam que o projeto começado na guerra não está pronto. Quase sempre está insatisfeito com a sua produção, esperando que sua obra-prima ainda ganhe vida. “Eu não tenho mais expectativas em relação a nada. Quem sabe ainda faça um livro que valha a pena dizer que está acabado eu estou satisfeito com aquilo. E mudemos de assunto, não quero mais falar sobre isso” (Blanco, 2002, p. 66).

No período em que esteve em Angola, Lobo Antunes foi descrevendo minuciosamente o processo literário que estava em andamento. Na carta de 10 de fevereiro de 1971, recém-chegado, já pede à esposa: “Acabei o Borges, estou acabando o Le Clézio, e leio o russo do Tio Jaca que não me agrada. Se a família me quiser mandar livros, escolhe-os tu, mas não gastes dinheiro com eles. Prefiro livros a quaisquer revistas. Lança por aí esta luminosa ideia” (Antunes, 2005, p. 48- 49). Assim, a cada missiva, Lobo Antunes revela não só um crítico de suas leituras, mas

especialmente do esboço de romance. Como optara por uma estratégia, na guerra, de abraçar a solidão, não vê outra saída e não ser confiar em si mesmo - e nas opiniões esporádicas da esposa - para escrever e fugir da realidade que está inserido. Sensações que serão ferozmente reproduzidas em *Os Cus de Judas*, anos mais tarde. Desabafo ensaiado na carta de 28 de julho de 1971:

Recebi as tuas críticas e comentários aos bocadinhos de péssima prosa que copiei para ti. Eu gostava de a fazer, mas não tenho sido capaz de nada. Tudo corre certo, acho que está bem, é mais ou menos o que eu quero que ela seja (o que já não é mau), mas tem muito que emendar, corrigir, ampliar, sei lá. Estou farto de fazer porcarias. Esta tem de ficar decente. Falta-me agora a faísca, e não sei quando voltará. De resto estes curtos-circuitos são habituais em mim. Nada de especial, portanto. Mas cada palavra tem de ser medida 30 vezes. Veio o Almada e o Cortázar. O Almada é mau, mas tem de ler-se. Diferente, para pior do que eu calculava. Eu, se os tivesse escrito, não tinha a lata de publicar quase nenhum dos livros que já li. O Cortázar incluído. Apesar de tudo, e sem grande imodéstia, sou melhor que esses gajos todos. Mas gostava de ler o *Paradiso* e mais escritores sul-americanos, que correm paralelamente a mim. Isso é um facto. O mesmo modo de, não é? (Antunes, 2005, p. 212).

É interessante notar que mesmo ao admitir ter recebido as críticas da esposa, Lobo Antunes não se conforma com o fato de eles terem sido feito “aos bocadinhos”. Dá a ideia de que ela o poupa de fazer pesados comentários sobre o seu fazer literário. Mesmo que isso não correspondesse à verdade, para o escritor é como se ela estivesse agindo com falsidade por não ser direta. Revela, nesse trecho, que o leitor não deve divagar ou ser condescendente com o autor e/ou obra lida. A relação autor-obra deve, pelo excerto acima, ser a mais transparente e sincera. Ainda que os percursos sejam densos e diferentes.

No parágrafo acima, Lobo Antunes revela-se não apenas um leitor exigente como também intransigente. O livro de Almada Negreiros a que se refere com desdém (“O Almada é mau, mas tem de ler-se. Diferente, para pior do que eu calculava. Eu, se os tivesse escrito, não tinha a lata de publicar quase nenhum dos livros que já li”) é *Nome de Guerra*, romance de 1938, que oscilou entre aplausos acalorados e comentários altamente depreciativos da crítica literária. Pelo trecho, nota-se que o jovem escritor estava entre o segundo grupo.

Porém, com o passar dos anos e com novas leituras do mesmo romance, ele mudou de opinião acerca do livro de Almada Negreiros. Em entrevista concedida ao site da Rádio TSF, de Portugal, em 2018 girou sua conhecida metralhadora de

palavras de disparou: “Saramago é uma merda...’. Se me quiserem comparar com alguém ponham lá o Antero, o Herculano, ponham assim um escritor. Porque não falam dos dois romances que o Almada [Negreiros] deixou?” (Antunes, 2018). Um dos dois romances a que se refere é exatamente *Nome de Guerra*, o que demonstra não só como o autor, mas também o leitor amadureceu. O romance em questão aborda a iniciação sexual de um jovem provinciano que vem a Lisboa com esse fim. O tio de Luís Antunes - o personagem - o avisa que, a partir daquele encontro “se tornará um homem”.

Tem-se, nesses aspectos, aproximações entre *Nome de Guerra* e *Os Cus de Judas*. Personagem do primeiro e autor do segundo são Antunes, e em ambos os romances estão em crise de identidade. A natureza sexual da aventura do personagem de Almeida Negreiros é bastante similar ao ambiente em que o narrador de *Os Cus de Judas* se encontra. Os dois em suas aventuras interiores buscam, em zoológicos diferentes, tornarem-se homens. Homens que, Lobo Antunes descreve cheio de desejo no excerto do livro que escreve em Angola:

A história agrada-me sob certos aspectos. Outro bocado dela, em que neste momento estou a pensar:

Deitado ao teu lado, o meu corpo alastra liquidamente no colchão e contém em si mesmo a cidade, o país, o breve e vetusto país que é o nosso, o horizonte e as suas estradas de galáxias, de bancos de nimbos, de longínquos planetas de leite. Poderia envolver-me em ti como um tentáculo, um mole polvo enorme papilado de ventosas, projectar-te um esguicho azedo de bílis na cara inerte, de que as feições mantêm ainda um traço inapagável de ironia e de ódio, sugar-te lentamente, delicadamente, vingativamente, a venenosa substância de cobra.

Debruçado para ti, sustentando o tronco no fulcro de um ombro, examino-te a linha descida das pálpebras, as raízes cinzentas do cabelo, a boca aberta onde a dentadura, solta, oscila a cada inspiração num estalido irritante. Perdemos em conjunto os molares como os animais sem préstimo. Fôssemos esquimós - e abandonar-nos-iam no gelo. Mas a curva das tuas coxas, milagrosamente preservada pelo tempo, revela ainda algo de tenro, de musical, de harmoniosamente feminino. E ao tocar nelas, de leve, com a ponta quadrada do queixo (a barba cresce-me de noite como na face de um defunto), à maneira de um cão pousando a submissa pastilha de antracite húmida do focinho nos joelhos do dono, sinto subir-me, da murcha maré-baixa do sexo, um desconforto, um nó na garganta, uma angústia, uma aflição, um medroso latido de afecto - meu amor (Antunes, 2005, p. 139).

E que aparece no romance de Almada Negreiros, lido recentemente à época em que enviou a carta e do qual referira não gostar numa primeira leitura, ao comentar

as diferenças entre Judite, a mulher encarregada de transformar Luís Antunes num homem, e uma visão comercial e desinteressada do sexo, da seguinte maneira:

A desgraça da Judite é relativa a mim; sou eu que tenho outro ideal diverso, oposto ao dela. Eu tenho o dever de humanidade de respeitar a sua companhia, já que a vida fez encontrar-nos. É necessário que eu aprenda que há mais gente neste mundo além de mim e das minhas aspirações. Que eu zele e combata pelo meu ideal é tão justo como outros façam o mesmo. A inteligência do mundo não é afinal senão os valores iguais de opiniões contrárias. Quanto mais contrárias forem as opiniões mais se igualam os valores dos rivais, mais violentamente se chocam pela atração dos nomes contrários, e o choque mais os aproxima, mais os contrasta, mais os confunde na luta, e acabam os inimigos por formarem uma unidade viva, ativa, inteira, leal e dominadora. O Antunes, ajustando esta divagação ao seu caso com a Judite, achava que era ter medo de viver desistir de a acompanhar. Ora, primeiro que tudo, ele queria viver, e não era barato este seu desejo, o maior de todos os seus desejos. Por conseguinte, ele aceitaria toda a espécie de sem-razões com que o acaso pretendesse dissuadi-lo do seu maior desejo. Ele achava que devia suportar toda a violência dos detalhes, para saber depois aguentar a maior de todas as violências e a mais prolongada: a Vida!

O Antunes pensava tão convictamente que fazia gestos e começava a falar sozinho: “Que me importa a mim que seja uma mulher perdida a que está na minha vida?! É uma! É a que está! Muito mais do que dela trata-se aqui da minha vida, o que vale mais de tudo?! Para que hei de eu procurar ocasião mais ordenada, se é efetivamente esta a única que a vida neste momento me oferece?! E não me oferece ela precisamente aquela que melhor representa o meu equilíbrio?! Não será porventura este o momento de apreciar as minhas forças?! As minhas próprias forças, que eu desconheço?! Para que hei de continuar a seguir o meu ideal como a uma estrela religiosa?! Não é acaso a realidade mais convincente do que essa estrela que guia mas não fala?! Porque não hei de eu confiar nos meus sentidos, se tão cegamente confio na minha fantasia?! Não tenho eu aqui nas minhas mãos a prova de que a minha vida aos trinta anos estava errada de alto a baixo?!... Para que hei de então persistir na minha honra, na minha personalidade, nas minhas teorias, nos meus mais elevados sentimentos, se todos eram falsos como os meus trinta anos, como o dinheiro honrado dos meus pais fica falso nas minhas mãos? (Negreiros, 2015, p. 126).

Pela parte destacada acima, verifica-se que Lobo Antunes já adotava, desde seus escritos iniciais - ao menos do que se tem conhecimento público - muito do seu estilo denso e de longos solilóquios, assim como Almada Negreiros no romance *Nome de Guerra*. Este “corpo que alastra liquidamente no colchão” e que contém o “breve e vetusto país” que é Portugal, aos olhos do missivista, é uma das metáforas comumente usadas por ele para falar dos seus vazios enquanto homem e cidadão. Também como o narrador de Negreiros, o narrador do romance em gestação se via

nas inquietações dos desejos uma forma de reequilibrar suas forças. As enunciações longas entremeadas de adjetivos e advérbios com imagens e metáforas grandiloquentes também são outra característica que tanto o missivista quanto o cronista e romancista adotarão, independente dos conteúdos temáticos que abordem. Em *Os Cus de Judas*, dado a seu viés autobiográfico, o narrador faz um desabafo à sua interlocutora que evidencia algumas características que aparecem na missiva acima:

Deserta Deserta Deserta Deserta Deserta DESERTA, a locutora da rádio da Zâmbia perguntava Soldado português porque lutas contra os teus irmãos mas era contra nós próprios que lutávamos, contra nós que as nossas espingardas se apontavam, I love to show you my entire body e eu já me tinha de novo esquecido do teu corpo de coxas afastadas no quarto do sótão onde durante um mês vivi, esquecido do cheiro do sabor da elasticidade suave da tua pele, já me tinha esquecido do som da voz do sorriso dos olhos egípcios irónicos e ternos os seios grandes o cabelo na almofada os dedos perfeitos dos pés, o capitão chegou da mata com uma kalachnikov no sovaco e disse O tipo estava de costas a guardar a lavra não nos viu sequer aproximar-nos, vamos todos acordar bem dispostos amanhã e ganhar a guerra vivaportugal, que importa o nevoeiro do cacimbo até os ossos se angolénossa e as senhoras do movimento nacional feminino se interessam desveladamente pela gente toma lá dez aerogramas e vai-te curar, compreende o que é querer fazer amor e não haver com quem, a miséria de ter de masturbar-se a pensar em nada (Antunes, 2003, p. 125).

Carlos Reis (2004) defende que em muitos aspectos a obra de Lobo Antunes confirma alguns dos grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, característica adotada apenas por escritores que superaram a perplexidade e que escrevem num mundo de e com palavras em liberdade. Lobo Antunes “constitui, neste aspecto, um caso significativo, também se tivermos em conta a dimensão testemunhal e de certa forma autobiográfica da sua ficção, particularmente tendo em conta dois universos e dois tempos próprios” (Reis, 2004, p. 27).

No entanto, é interessante notar que do momento em que anuncia o início do processo de escrita de *O Voo* até a publicação da trilogia inicial da sua obra, as cartas formam uma espécie de planejamento sobre como deve ser descrito e como deve ser escrito. Ao cruzar suas cartas com as obras, o leitor “tem diante de si um material que possibilitará pensar o percurso do escritor e a evolução de um pensamento sobre o seu fazer” (Vale, 2013, p. 36). Não é por acaso que muitas das suas referências

literárias são exatamente de autores que eram missivistas em potencial. Como se pode ver em:

Cá vou escrevendo, riscando, rescrevendo, etc. Ando agora a ler *Diálogo em Setembro*, de Fernando Namora. Aparte certas frases que me arrepiam os nervos e certos lugares-comuns que me irritam e enfurecem, o sujeito tem metier e qualidades. E fôlego para 500 e tal páginas. Por ali anda a passear numa Suíça envernizada, a lembrar-se dos pinheiros pátrios. Como todos nós: não suspiro eu pelo mar português? Somos uma raça de saudosos do próprio umbigo, de amantes em diminutivo, fechados na nossa murmurante solidão: cada um de nós um búzio onde vêm ressoar os murmúrios domésticos e as vozes dos mortos e dos vivos que amamos (Antunes, 2005, p. 109).

E na carta de 11 de julho em que refere explicitamente de como as leituras indicaram caminhos para a sua escrita:

Minha querida jóia

Só ontem comecei a mandar estes aerogramas para casa dos teus pais. E natural, portanto, que bastantes deles, não sei quantos, sigam para Benfica, ainda.

É domingo, hoje: segunda-feira como sempre, afinal. Ontem o capitão Melo Antunes mandou-me do Ninda mais uma pilha de *Nouvel Observateur*, para me povoar um pouco a solidão. Não têm aparecido livros dos escritores sul-americanos por aí? São os únicos que me apetece ler. Só há romance agora na América do Sul. E não me apetece ler os franceses, tão tiranicamente cartesianos. Acho que a América do Sul tem agora o papel que cabia, dantes, ao Mediterrâneo, como ponto de convergência de culturas diversas. Entretanto, foi publicada em França a biografia de Flaubert por Sartre, chamada «O Idiota da Família», uma coisa em 4 volumes que gostaria de ler. Cortázar, Márquez, Fuentes, Llosa, nada nessa piolheira, como lhe chamava o rei D. Carlos? Tenho andado agora mais reconciliado com a história, mas desconfio um pouco do que estou a fazer. Penso levar o que está feito para aí, para tu leres, e trazer de volta para um melhor exame, para o levar, de vez, já pronto, nas próximas férias. Planos. Agora avança muito devagar, e não sei se bem. Pequenos detalhes (francesismo ó Castilho!) agradam-me. Mas queria ter uma visão de conjunto para poder pensar sobre isto. Parece-me que estou um bocado pomposo, não? À força de viver, desde há seis meses, só comigo por companhia, é difícil resistir a um certo egocentrismo, mais ptolomaico do que narcisista no fundo... Um pouco infantil, também. Uma das coisas que a solidão traz consigo, e que em mim mesmo tenho verificado, é uma certa regressão da afectividade, de volta às «écorchures» adolescentes. Havia muito que dizer sobre estes pequenos universos concentracionários, mas para quê? A inutilidade da comunicação cada vez me parece mais evidente. E depois penso muitas vezes se o Beckett não estará no bom caminho, o do silêncio total, desabitado, nu. Entretanto lá vou tentando escrever por ressentimento. A psicanálise explicaria: pai tirânico, meio familiar

sufocante, uma horrível necessidade de afirmação e de afecto, etc. As simplificações deste tipo são extremamente cruéis porque são só parcialmente verdadeiras. Mas são, de facto: era impossível, por exemplo, nascer um artista dos teus pais - e não há aqui nada de pejorativo: é um ambiente demasiado normal, e portanto, nada estimulante. Mas é fatal que de uma família tão ibseniana como a minha só poderiam sair gritos em todos os sentidos. E depois o meu pai armou-nos carris de um grito mais ou menos artístico...
 Desculpa esta carta tão dialéctica! Milhões de beijos do António, para ti, meu amor, e para a pequenina (Antunes, 2005, p. 209).

Por sua vez, em *Os Cus de Judas*, o narrador acaba por refletir a solidão e retoma aspectos inseridos nessa carta como se vê no capítulo S:

Estou aqui, Reparem em mim que estou aqui, Ouçam-me até no meu silêncio e compreendam, mas não se pode compreender, Sofia, o que se não diz, as pessoas olham, não entendem, vão-se embora, conversam umas com as outras longe de nós, esquecidas de nós, e sentimo-nos como as praias em outubro, desabitadas de pés, que o mar assalta e deixa no balançar inerte de um braço desmaiado. Sempre estive sozinho, Sofia, mesmo na guerra, sobretudo na guerra, porque a camaradagem da guerra é uma camaradagem de generosidade falsa, feita de um inevitável destino comum que se sofre em conjunto sem de fato se partilhar, estendidos no mesmo abrigo enquanto os morteiros estouram como os ventres repletos de ferro ferido dos cancerosos nas enfermarias do hospital, apontando ao teto narizes agudos de pássaros que apodrecem, sozinho, mesmo na missão abandonada, sentado com o tenente no banco traseiro do jipe sob as acácias, a escutar os insetos e os pássaros e o ensurdecedor silêncio de África, sozinho na enfermaria no meio dos feridos que gemiam, e choravam, e chamavam por mim noite a fio, dobrados pelo medo e pelas dores. Que imbecil aquela guerra, Sofia, digo-te eu aqui acororado no sanitário diante do espelho que implacavelmente me envelhece, sob esta luz de aquário e estes azulejos vidrados, estes metais, estes frascos, estas louças sem arestas, que imbecil aquela guerra numa África miraculosa e ardente onde apetecia nascer com o girassol, o arroz, o algodão e as crianças surdem num ímpeto de gêiser, fumegante e triunfal (Antunes, 2003, p. 188).

Ao longo das cartas acima, Lobo Antunes expõe sua solidão, seus momentos de mergulho na leitura, ao mesmo tempo relata o seu processo de escrita, e como alguns autores foram tornando-se modelos. Se nas missivas a solidão é estratégia, ao dar vida ao narrador, a solidão se tornou sinónimo de angústia e esfacelamento da identidade. Estilo que, de alguma maneira, irá refletir em sua escrita posterior. Os longos solilóquios de *Os Cus de Judas*, como no excerto acima, são de certa forma um diálogo com autores com Vargas Llosa e Gabriel García Márquez mencionados

na segunda missiva. E novamente a imagem do silêncio aparece tanto nas cartas quanto no trecho elencado do seu segundo romance publicado.

Conforme se confronta os conteúdos das cartas especialmente com sua trilogia inicial, vê-se o processo da fragmentação que vai acontecendo ao longo da guerra. Ao mesmo tempo verifica-se que o processo de desenvolvimento de sua escrita e do seu estilo são treinados quase à exaustão, na busca de um caminho que considerasse apropriado, ou em suas palavras, perfeito, para uma literatura diferenciada. A ideia de refugiar-se na escrita e tornar-se um escritor e um cronista do campo de batalha não foi o suficiente para que escapasse “ileso” dessa situação traumática, apesar de ler e escrever, em média, dez horas por dia. A experiência, destaca Vale (2013, p. 152) “[...] permitiu que emergisse um homem fragmentado, como é normal nesse tipo de situação, porém, com uma visão mais politizada, aberta, plural não só de Portugal como de si mesmo”. E que aparece neste excerto autorreferencial - ao misturar a figura do narrador com o do médico em comissão - de *Memória de Elefante*:

[...] defrontando-se com a obstinação do senhor Joaquim: quantos senhores Joaquina dispostos a seguirem de olhos vendados um antigo seminarista trôpego com alma de governanta de abade contando tostões na despensa? No fundo, meditava o médico contornando o Jardim das Amoreiras, o Salazar estoizou mas da barriga dele surgiram centenas de Salazarzinhos dispostos a prolongarem-lhe a obra com o zelo sem imaginação dos discípulos estúpidos, centenas de Salazarzinhos igualmente castrados e perversos, dirigindo jornais, organizando comícios (Antunes, 2004, p. 126).

Ao cruzar os três textos, vê-se que, num primeiro momento, Lobo Antunes quis produzir uma literatura engajada. Seus primeiros romances corroboram tal afirmação, e vê-se em vários excertos deles, como o reproduzido acima, que apesar da sua fragmentação, sentia necessidade de se opor ao governo. Mesmo que para isso fosse uma apenas um “social-democrata, sardônico, transportando na mala de livros a esperteza fácil da última verdade de papel” (Antunes, 2003, p. 99), porque anos antes o seu ponteiro ideológico se deslocava “para a esquerda: não posso continuar a viver como tenho feito até aqui” (Antunes, 2005, p. 177). Ou seja, ao se assumir como escritor entendia de maneira mais clara não ser possível mais viver sem uma consciência política. Seus escritos precisavam traduzir isso, até para afirmar a arquitetura de um estilo em construção.

Em outra missiva nos é dado a conhecer como os soldados aprendiam que

aquela guerra não lhes dizia respeito e não fazia o menor sentido e que a razão pela luta estava, de fato, com os angolanos: “Muito pouco se fez por esta abandonada e pobre gente, e em parte sem culpa - por falta de meios” (Antunes, 2005, p.129). A partir daqui se verifica uma guinada na maneira como Lobo Antunes enxerga o ideal luso-tropicalista, de democracia racial induzida pelo regime: o “sonho de um país harmoniosamente plurirracial” (Antunes, 2005, p. 170). Em carta do dia 15 de abril de 1971, Lobo Antunes expõe de forma ainda mais contundente a falsa ideia da vocação expansionista portuguesa pelo mundo durante o século XX, ao escrever:

Esta minha longa estadia em África tem-me feito ver que a criação de uma “comunidade plurirracial”, ou antes uma miscigenação, seria possível com a generosidade e inteligência, e sobretudo com tacto, construir aqui e em Moçambique uma espécie de Brasis, com o aparecimento do mulato, ou de todas as graduações de mestiçagem, e de uma integração perfeita. Seria possível - se não fosse já tarde. Muito pouco se fez por esta abandonada e pobre gente, e em parte sem culpa - por falta de meios. Mas o racismo existe em muita gente, que despreza “o preto” e o trata como se fosse uma sub-espécie quase humana, mas mesmo assim subsidiária. [...] Não existe, é claro, uma mentalidade política ao nível do homem comum, e quase todos odeiam a guerra porque lhes traz apenas complicações e perigos, divididos entre duas ameaças, duas facções e duas tutelas. A verdade é que, com todos os seus defeitos, o exército tem tido um trabalho meritório, e nunca vi, da parte de qualquer militar, um acto menos digno em relação às populações. Tudo isto que acabo de dizer é verdade, para além de quaisquer ideias políticas que eu tenha, ou opiniões. Defeituoso, mal organizado, sem meios, muitas vezes sem senso nem inteligência, o exército tem feito uma obra social muito mais importante do que as autoridades civis, e isso deve-se, quase sempre, à acção pessoal dos soldados anônimos e dos médicos (Antunes, 2005, p. 128-129).

As cartas de Lobo Antunes, apesar de serem escritas sob o ponto de vista do colonizador, algumas vezes procuram transmitir a visão do colonizado, mas como não tem este lugar de fala, acaba sendo uma voz que transmite o que poderia ser a “visão idealizada do colonizado”, para usarmos a expressão de Santos (2014). Mesmo os diários registrando a ótica do português, vê-se o esforço do autor de dar voz aos angolanos, registrando como ambos os lados lidam com a questão da guerra e das questões relativas à própria colonização. Em algumas cartas, logo de início, Lobo Antunes conseguiu enviar para Maria José alguns panfletos do MPLA, sem que fossem apreendidos pela PIDE ou censurados, o que se constitui numa novidade. Outrossim, as descrições e comentários são bem mais abertos do que as do final da comissão, como era chamada a missão dos jovens de defender Portugal nas guerras

coloniais, quando passa a desconfiar de estar sendo vigiado, como admitiu em entrevista a Ana Sousa Dias (2006) no programa Por Outro Lado, do canal RTP 2:

Logo depois [do envio dos panfletos para Maria José] aconteceu um episódio, isso não vou relatar, que me impediram de fazer. E depois desde a altura - aí não vem - ah, eu devo ter sido a única pessoa que antes do 25 de Abril, torturou um PIDE. E depois tive vários problemas, porque era proibido fazer dicionários das línguas. Eu estava a fazer um dicionário que me foi tirado. E depois começaram-me a olhar mal do comando da zona militar onde eu estava, do estado-maior, etc., e, portanto, tive de começar a ser muito mais cauteloso (Dias, 2006).

Na carta que menciona o envio dos panfletos - e que nelas os chama de livros - Lobo Antunes (se) questiona:

Minha jóia querida

Ontem mesmo te mandei os livros de leitura do MPLA, que espero cheguem aí em bom estado, embora devam demorar algum tempo, menos, no entanto, sem dúvida, que os aerogramas da minha mãe - e as revistas - que continuo sem receber. Dentro de alguns dias não terei em que escrever. Fazem-me uma falta imensa, na medida em que me obrigam a despesas aborrecidas, quando realmente necessito de economizar o mais possível. Escrevo 2 cartas por dia - e mesmo assim tenho a correspondência consideravelmente atrasada - e portanto necessito de cerca de 60 aerogramas por mês. Será que estou a ser perseguido pela PIDE, e, portanto, censurado por ela? (Antunes, 2005, p. 59).

Por sua posição como médico, Lobo Antunes teve contato com pessoas de diferentes níveis sociais e pôde ter um contato relativamente próximo com a cultura angolana. O que também influenciou no seu estilo, especialmente na trilogia inicial. Amiúde menciona essa troca de experiências, em suas cartas. Jantares, discussões em torno de arte e cultura são eventos recorrentes a que se refere. Nas cartas, por vezes dá a entender que está de férias do outro lado do mundo, apenas para dedicar-se ao fazer literário. Em outros momentos, porém, mais desesperados, Lobo Antunes não se reconhece mais como um homem de lutas, mas alguém acovardado diante de um povo oprimido que, de fato, não entende a política opressora de colonização, como se vê em

Eles também não percebem os brancos, já vi. Assusta-os a pequena teia de eternas complicações que nos rodeia, os passos em volta, os círculos que fazemos para atingir o alvo. Como somos incapazes de caminhar a direito, pensam, e com razão, que há que temer a nossa absurda tortuosidade. Mas o que me surpreende mais é a sua imensa

dignidade. Aquelas expressões que se encontram nas fotografias do povo do Vietname, aqueles olhos entre ruínas. Meu Deus, o que há que fazer aqui! Mas eu não sou um tipo de acção, mas, por desgraça, um solitário que remói as suas angústias diante de uma folha de papel (Antunes, 2005, p. 323).

As condições descritas acima e os jantares com os oficiais no qual a guerra parecia ser um jogo lúdico no meio da inércia irão esgotar a paciência do narrador de *Os Cus de Judas*:

Eu estava farto da guerra, Sofia, farto da obstinada maldade da guerra e de escutar, na cama, os protestos dos camaradas assassinados que me perseguiram meu sono, pedindo-me que não os deixasse apodrecer emparedados nos seus caixões de chumbo, inquietantes e frios como os perfis das oliveiras, farto de ser larva entre larvas na câmara ardente da messe que o motor da eletricidade achava de vacilações hesitantes de desmaio, farto do jogo de das damas dos capitães idosos e das melancólicas piadas dos alferes, farto de trabalhar noite após noite, na enfermaria, molhado até os cotovelos do sangue viscoso e quente dos feridos (Antunes, 2003, p. 181-182).

Na carta de Lobo Antunes, acentua a ausência de movimentos diante da constatação de como a história precisa ser contada pela visão do oprimido, do colonizado. O “solitário que remói as suas angústias diante de uma folha de papel” é o intelectual que se depara com o anjo da história, e entende que não existe lado certo ou errado dela.

As cartas e os romances iniciais de Lobo Antunes nos tiram de uma posição confortável e nos obrigam a pensar no coletivo e num povo que teve sua percepção de realidade histórica apagada pelo regime Ditatorial. Também nos faz refletir de como esse mesmo povo oprimiu suas colônias tentando manter a ditadura. Ao mesmo tempo em que faz um jogo de sedução e parece mascarar a realidade vivida nas suas correspondências faz, nos seus desabafos, um painel da experiência traumática do campo de batalha. Ao mergulharmos nelas somos obrigados a refletir sobre o papel do jovem que vai à guerra, a família que o aguarda, a democratização do país que ocorre a partir do 25 de abril de 1974 e a configuração de uma nova política até as conflituosas e ainda persistentes relações de Portugal com a Europa. Boaventura de Sousa Santos (2001), por exemplo, vê a nação lusitana hoje como um povo “ex-cêntrico”, em relação ao primeiro mundo. Muito disso, herança do governo de Salazar-Caetano.

Tanto o calor das palavras - de paixão, indignação, engajamento - contidas nas

cartas, como as metáforas e sinestésias que habitarão o seu aprendizado da agonia revelam a consciência de um leitor em metamorfose que tem a percepção do seu tempo. Vale (2013, p. 151) ressalta que a obra de Lobo Antunes como um todo descreve o mundo interior da “casa portuguesa”, mundo este em ruínas, uma vez que toma consciência das práticas de controle do regime sobre os sujeitos, em parte referendadas pela “casa” da qual é herdeiro: “São romances que espelham a transição vivida não só pelo autor, mas por Portugal como um todo”, e os quais foram gestados a partir das cartas. Tanto que na carta de 11 de abril de 1971, diante da realidade da guerra, e após ter passado por dois combates violentos, confessa: “A história vai andando. Estive hoje a lê-la e gostei muito. Vamos a ver se não te desilude. Há lá umas páginas estupendas a respeito de uma criada de servir. É preciso tratar o assunto a fundo, retratar minuciosamente Portugal, impiedosamente” (Antunes, 2005, p. 95); e, depois, em *Os Cus Judas*, o narrador fará uma síntese dos últimos anos com frieza, como se vê:

[...] em 61 eu fugia diante da polícia do Estádio Universitário, chusmas de estudantes em debandada na direção da cantina, o meu irmão João chegou a casa muito sério e disse Parece que mataram um tipo, a polícia de choque avançava de capacete numa fúria de bastões e de coronhas, automóveis da PIDE giravam em carrossel pelas faculdades, o Salazar espetava o dedo, única coisa, decerto que ele alguma vez espetou, na televisão, ventres calvos aplaudiam-no com fervor beato de sacristia [...] embarquei a 6 de janeiro e na noite do fim do ano tranquei-me no quarto de banho para chorar. [...] O que a gente precisa é que alguém venha tomar conta de nós o menino, não acha?, e se vier alguém tomar conta de nós o que pensa você que começaria por fazer, levar-me para sua casa, levá-la para minha casa, lavar-nos os dentes, estender-nos na cama, e falar-nos em voz baixa até adormecermos, falar -nos do primeiro de Maio de 74 que os políticos inquinavam já da massa folhada sem recheio dos seus discursos veementes, mas onde crescia na rua uma irresistível fermentação de esperança (Antunes, 2003, p. 75-76).

Os trechos acima, nos remetem, mais uma vez ao pensamento de Walter Benjamin, sobre o seu conceito de história e de narrador. Segundo ele, o importante para o autor que rememora, “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (1993, p. 37). As cartas de Lobo Antunes são o casulo onde será tecida essa rememoração dos fatos, trazendo-os à luz com muito mais potência na voz dos narradores - sobretudo dos romances *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*.

Nesse sentido, Lobo Antunes ao visitar seu passado traduzido nas cartas, conseguiu dar uma nova dimensão a essa esfera, reescrevendo sua própria história,

e a se refazer em novos significados. Muito próximo de como afirma Benjamin: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrando é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (Benjamin, 1993, p. 37).

É sempre importante ressaltar que as cartas de Lobo Antunes foram escritas, sem uma grande preocupação estética a fim de retratar diariamente as mais variadas emoções. Por outro lado, há também a presença possível de uma persona, manipulando determinadas informações e dando a elas um tom, às vezes, dramático. Um verdadeiro laboratório para as metáforas grandiosas que seriam construídas pelo escritor futuramente, muitas vezes para representar as pequenezes da vida. Tanto como autor quanto missivista. Daí o valor de arquivo histórico que possuem. Porém, ao travarmos contato com a “Poética do Retorno”, especialmente o romance *Os Cus de Judas*, vê-se que o trauma e a noção de ter participado ativamente da história é trazido com mais poesia e violência. Textos densos e reveladores.

Enquanto os condenados pela PIDE se enrolavam como tentáculos inertes nos seus buracos, os soldados tremiam de paludismo no beliche das casernas, os generais no ar condicionado de Luanda inventavam a guerra de que nós morríamos e eles viviam, a noite da África se desdobrava numa majestosa infinidade de estrelas, os bailundos comprados em Nova Lisboa, agonizavam de despaisamento nas senzalas das fazendas, e eu escrevia para casa Tudo vai bem, na esperança de que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura, da saudade (Antunes, 2003, p. 162).

“[...] e eu escrevia para casa Tudo vai bem, na esperança que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura, da saudade”. Fizemos questão de reproduzir as últimas frases da citação do romance de Lobo Antunes para mostrar como o trabalho da memória foi deixando mais translúcida a realidade experimentada com a guerra. Colocá-los no papel das suas histórias e transcender o vivido para a uma aparente cura das suas feridas emocionais. Os sentimentos experienciados nas correspondências tornam-se feridas vivas, anos depois. Entre o trauma recente dos acontecimentos e a reelaboração estética do romance, o narrador cavou fundo para jogar ao leitor a imagem mais próxima do real daquilo que foi vivido e, de alguma forma, transcrito nas cartas, como quando menciona trechos do que seria o seu primeiro romance *O Voo*: “Vi como os navios morrem, como morrem as casas, como morre a memória, o

passado e o futuro, como o silêncio morre e como, lentamente, vou morrendo com ele e com a minha vida ao ombro” (Antunes, 2005, p. 339) e

escondem em cofres madreperla jóias lilases e rolos de nastro. Perdem, a pouco e pouco, os cabelos do sexo, enquanto a pele adquire durezas escamosas de rinoceronte. No verão, deslocam-se em grandes bandos trémulos para os hotéis de terceira, nas proximidades das praias, onde lêem Hal Caine, sob guarda-sóis desbotados. Os seus gordos livros de missa acham-se repletos de pagelas com retratos ovais de tísicos familiares. Cheiram a violetas, a pessários, a urina estagnada. Deslizam no plano inclinado da demência recordando Rodolfo Valentino e o rei D. Carlos, regatas, récitas e desembargadores. Bigodes encerados de alferes em tardes de procissão. O mar incha e desincha na areia, oco de vento. Dão cuidadosamente corda aos relógios de parede. E finam-se um a um, sem entender o que lhes acontece, com um piano tocando «Pour Elise» no fundo da memória» (Antunes, 2005, p. 291).

Cavar fundo na memória, aliás, é uma expressão de Walter Benjamin. No seu ensaio *Passagens* (2009), Benjamin propõe a imagem da memória como uma atividade de escavação arqueológica em que o passado e o presente não se relacionam por pura contiguidade, mas, sobretudo, pelo aparecimento de uma simultaneidade que se produz. Nas palavras do filósofo não é o passado que “[...] lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação (Benjamin, 2009, p. 504).

Ao cruzar as cartas de Lobo Antunes com seus romances em que trata com mais detalhes sua experiência na guerra, conseguimos entender bem o conceito proposto por Walter Benjamin. A literatura é a forma como o narrador se vê livre, no presente real das cartas-diários ou no presente da enunciação do romance, do pavor constante que a guerra impõe. A proximidade da morte é desenhada esteticamente e aos poucos este narrador parece anestesiado a esta iminência. Tais sentimentos estão presentes, por exemplo, em:

Acabada a primeira parte, eis-me a trotar na segunda, com alguma dificuldade. Isto não é uma história - é um passatempo. Que fique bem esclarecido. Depois mostro-te, só por curiosidade. Em vez de resolver hieróglifos comprimidos, componho uma história. Só. Apenas. Unicamente. Para ocupar o vazio e a angústia destes dias de guerra (Antunes, 2005, p. 233).

O vazio e a angústia dos dias de guerra são representações explícitas do silêncio e do transpor que este silêncio provoca. É o silêncio fundante e que será representado, por exemplo, no vazio que irá aparecer, por exemplo, na voz do narrador de *Os Cus de Judas*:

Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo cinza, desprovidas de sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia numa barriga os intestinos que sobravam, nunca os protestos me surgiram tão vãos, nunca os exílios jacobinos se me afiguraram tão estúpidos: se me perguntam porque continuo no exército respondo que a revolução se faz por dentro (Antunes, 2003, p. 55).

Que, também, de certa maneira, dialoga com a seguinte passagem de *Conhecimento do Inferno*:

Talvez que a demorada agonia do soldado e o seu trágico acompanhamento de estertores e de vômitos ascendesse em nós a secreta, febril angústia que diariamente escondíamos, talvez que tantos meses de guerra nos transformassem em criaturas indecisas e inúteis, em pobres bêbados sem préstimo aguardando a palidez da manhã, para depois aguardarem a tarde e a noite na mesma renúncia desinteressada (Antunes, 2006, p. 200).

O médico que se ocupa do vazio e da angústia nos dias de guerras, vê no sofrimento alheio, o resultado do campo de batalha e acaba assimilando o golpe. O cronista da guerra, o escritor em fase embrionária, passa o tempo a desenvolver sua história, enquanto cruza com a história de soldados que vivenciaram o pior da guerra. Por isso as palavras “parecem tão supérfluas”, e sua narrativa não fosse capaz de produzir imagens que traduzissem como jovens se tornaram em “criaturas indecisas e inúteis, em pobres bêbados sem préstimo aguardando a palidez da manhã”. Nas páginas do caderno onde nasce sua narrativa, expressa um conhecimento do tempo que só irá decifrar no futuro, como os trechos dos romances revelam. A dialética da imagem cola neste presente poucas impressões, mas, no entanto, nos dias seguintes as impressões mudam.

Ontem, guerra acesa: um very-light à noite, deles, sobre Gago Coutinho, que pôs tudo em polvorosa: saída do piquete, uma boa hora de expectativa excitada. Hoje mais uma mina: 10 feridos, um deles com suspeita de fractura da coluna cervical. Segundo pensamos devemos ter animação nos próximos dias, porque, por documentos apreendidos, os tipos andaram a fazer requisições monstras de material, e o facto de o Catolo ter morto o Sangue do Povo deu-lhes

ainda piores fígados. Vamos a ver (Antunes, 2005, p. 260).

Catolo, a quem o remetente se refere, é um oficial português que no calor da guerra matou um homem do povo, aparentemente identificado com o ideal do Movimento Popular de Libertação de Angola, o principal inimigo do governo lusitano. Posteriormente convertido em amigo de Lobo Antunes, Catolo acaba sendo assassinado. No trecho acima vê-se, também, que as minas terrestres - armas que venceram os lusitanos - mostram-se mais eficientes. Lobo Antunes traça nos seus aerogramas quase diários as impressões de quem antevê sua própria morte.

A sensação traduzida na expressão “vamos a ver” que encera a missiva acaba por ter duplo sentido, novamente. É possível que se refira tanto à expectativa em relação ao futuro, e ao mesmo tempo, como essa experiência será absorvida no seu projeto de criação literária. De uma forma ou de outra, essa sensação será de algum modo rememorada na voz do narrador de *Os cus de Judas* ao se enxergar, no campo de batalha, como um personagem teatral:

Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de G3 inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete, descobri-me personagem de Beckett aguardando a granada de morteiro de um Godot redentor. Os romances por escrever acumulavam-se no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças díspares que eu não lograria a reunir, as mulheres com quem me não deitaria ofereceriam a outros as cosas afastadas de rãs de aula de Ciências Naturais, onde eu não estaria para as esquartejar com o canivete ávido da minha língua, o filho por nascer constituiria apenas a cristalização improvável de uma distante tarde de Tomar, num quarto de messe de oficiais de janela escancarada para a praça, com o sol coalhado nas acácias e nós celebrando na cama a liturgia ardentes de um desejo cedo demais desaparecido. Tomar: colchões que rangem como solas, abraços rápidos, o pênis a pique úmido de sede, grosso de veias, vermelho em flor de Pessanha, a mão que o friccionava contra os seios, a boca que o bebia, os calcanhares a lavrarem-me as nádegas, o silêncio exausto, de marionetas desabitadas de dedos, de depois (Antunes, 2003, p. 78).

Godot é o personagem imaginário de um espetáculo de Samuel Beckett. Durante toda a peça, os personagens fazem menção a Godot, mas não aparece em nenhum momento, o que o torna, neste excerto uma nova representação do silêncio. Esta é a imagem que Lobo Antunes tem da guerra depois de sobreviver a ela, assim como vê o quanto é necessário tentar enunciar os significados deste silêncio. É a

leitura que faz do trauma vivido seis anos depois do retorno. Se o pavor de presenciar corpos dilacerados pelas minas terrestres produzia uma imagem no missivista, o narrador - intercambiando experiências - vê a ameaça da morte como um Godot, a quem passivamente espera que chegue, mas não aparece. O personagem de Beckett, no entanto, é mais um dos vários signos que usa para traduzir tanto a realidade dos hospitais como reflexo do campo de batalha quanto para a escrita do seu romance. No aerograma de 3 de fevereiro de 1972 diz:

Amanhã devo partir de novo, para o norte, por dois ou três dias, de sanzala em sanzala sinto poemas do tal velho das lentes. Vamos a ver se os tiro de dentro. Quanto à história estou à espera de Godot. O que ficou delas são 400 páginas que tenho de ver de novo. A leitura das páginas literárias que entretanto me têm mandado agonia-me tanto e desanima-me tanto (Antunes, 2005, p. 361).

Para o autor, nos seus momentos de solidão, o silêncio grita anunciando um derramamento de sangue que não chega, e ao mesmo tempo não para. A escrita e a leitura são não só sua fuga, mas o que vai denominar de “pequenos universos concentracionários”. Demonstra-se, portanto, como a solidão era espontânea para que o projeto literário decolasse; ainda que o processo fosse lento e sem um resultado que o satisfizesse e não que o deixasse “à espera de Godot”, ainda que as leituras indicassem que o seu trabalho não era bom. Mesmo assim persiste no seu exercício solitário da escrita, mesmo que a julgue improdutiva a ponto de afetar até a sua produção de cartas: “A inutilidade da comunicação cada vez me parece mais evidente. E depois penso muitas vezes se o Beckett não estará no bom caminho, o do silêncio total, desabitado, nu. Entretanto lá vou tentando escrever por ressentimento” (Antunes, 2005, p. 237).

Com o passar do tempo, Lobo Antunes parece ter abstraído o trauma da guerra, ao contrário do que revelam os narradores dos seus romances publicados pouco depois do retorno. Mesmo os corpos dilacerados não parecem produzir mais o medo e pavor das cartas iniciais. Em entrevista a Maria Luisa Blanco (2002 p. 29) declarou: “cheguei à conclusão de que eu não era culpado pela guerra; talvez outra espécie de vítima”. Dessa maneira, ao invés de uma narrativa patriótica e triunfante, tem-se uma obra que confronta o leitor com a realidade brutal da guerra e com a perda da inocência do protagonista. Na mesma medida em que as cartas desmistificam a ideia de heroísmo e glorificação da guerra.

Tanto as cartas como *Os Cus de Judas e Conhecimento do Inferno* rompem

com o silêncio e com a voz silenciada durante os anos finais da ditadura. E sobre como o silêncio e o silenciamento aparecem nessas duas obras, recorte do nosso estudo, é o que tratamos a seguir.

3.6 A METÁFORA DO SILÊNCIO E DO SILENCIAMENTO NAS CARTAS E EM *OS CUS DE JUDAS*

No subcapítulo anterior mencionamos algumas representações do silêncio tanto nas cartas quanto em algumas obras de Lobo Antunes. E de como a leitura - outra atividade realizada no silêncio - foi determinante para a construção de um estilo. Para esse subcapítulo pretendemos retomar a questão. Isso porque ao se perceber como Lobo Antunes construiu sua trajetória, fica evidenciado que o silêncio se faz presente como recurso estilístico ou mesmo como enunciação das mais variadas sensações apreendidas no hospital de campanha.

Michel Foucault (2014) afirmou que a voz do silêncio, às vezes, é ensurdecadora. Muitas vezes, o silêncio é cheio de significados que vão além da enunciação sonora ou escrita. Dizer é ressignificar os sentidos do próprio silêncio, segundo Eni Orlandi. (1997). Tanto que, algumas vezes “Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros” (Foucault, 2014, p. 13), mas “basta que o silêncio esteja alerta” (idem) que ele nos diz muitas coisas.

Uma das formas de o silêncio significar é o dizer por meio das cartas, uma vez que a correspondência “é uma comunicação entre ausentes” (Diaz, 2016, p. 45). Nas missivas, o silêncio significativo da ausência é traduzido e várias vozes emergem no campo textual de uma carta: a do(a) confidente, do amante, do amigo, do crítico da obra de arte, ou simplesmente de um parente cuja falta foi ressignificada pela distância.

“O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (Orlandi, 1997, p. 13). No caso de artistas, esse fôlego pode ser representado por suas obras de artes. Pensando num artista em “fase embrionária”, o silêncio traduzido em palavras nas cartas pode apontar caminhos que buscou para construir suas obras iniciais.

Eni Orlandi (1997) defende que o silêncio é fundante e fundador. Toda palavra, com a respectiva ideologia que ela contém, vem após o silêncio. Por isso fundante.

Se as palavras são múltiplas, o silêncio também o é. Os não-ditos não são necessariamente o silêncio, mas também são resultados dele. O silêncio é sentido por que “ele estava lá bem antes da palavra enunciada” (Orlandi, 1997, p. 18). Ele é o cerne do funcionamento de um discurso, e estabelece uma relação incerta de mudança e permanência. Para a autora, o silêncio fundamenta o movimento da interpretação à medida que nos instala na origem de nós mesmos e de nossos sentidos. Ele não é o nada ou o vazio, uma vez que quando não falamos não estamos mudos porque, nesse momento, está presente o pensamento, a introspecção e a contemplação. Portanto, conclui, “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é” (Orlandi, 1997, p. 31).

Para Orlandi, os não-ditos estabelecem diretamente um efeito de sentido ao dito (Orlandi, 1997). O sentido de um só é estabelecido a partir do outro. Como “espelho da alma” a correspondência dá significados que, quase sempre, pode ser traduzido pelo silêncio (Diaz, 2016, p. 104). Nas cartas da guerra, a menção a possíveis respostas pode ser significada nesse silêncio da mesma maneira que o explícito pode revelar uma nova possibilidade de sentido, afinal só conhecemos a voz de quem escreve as cartas e não o conteúdo das respostas. Ou melhor, travamos conhecimento delas pelos olhos do missivista.

Ao dizer ou sugerir situações por meio de relações de sentido, as cartas configuram um conjunto para se entender não só o processo de um escritor como aspectos da sua biografia e das condições de produção em que determinada obra foi criada. Quando as missivas representam uma espécie de remendo às separações abruptas, a carta além de fazer essa costura nos permite observar os meandros do seu processo e até pontuar motivações externas que irão “precisar a circunstância” do texto (Moraes, 2007, p. 32).

“Em situação de urgência e sobrevivência, a escrita epistolar aparece como último recurso” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 214). Romper o silêncio por meio da escrita é o recurso que o escritor tem para não apenas pedir auxílio que, no seu íntimo, sabe que não virá, como forma de perpetuar sua história caso venha a perecer. No clima da guerra, essa necessidade é potencializada, mesmo para quem está distante do campo de batalha. Nas cartas íntimas, encontra-se o espaço para isso, até porque nelas os códigos estabelecidos entre os amantes podem se configurar como forma de romper o silêncio e o silenciamento impostos pela censura e controle das correspondências.

“Basta deslocar levemente o ponto de vista da carta, e ei-la se impondo como discurso” (Diaz, 2016, p. 62). Ao antecipar-se à palavra, e conseqüentemente às enunciações discursivas, “o silêncio recorta o dizer. Essa é sua dimensão política” (Orlandi, 1997, p. 53). Eni Orlandi adota a metáfora do mar profundo para se referir à imensidão do silêncio e à dimensão política que o silêncio traz em seu bojo. Para a linguista, silêncio não é falta, e sim excesso. E é exatamente o silêncio e no silêncio que muitas das tensões do discurso são estabelecidos. A respeito do silêncio e das enunciações discursivas e suas relações de poder, Foucault afirma:

[...] os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso, pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o e também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma o silêncio e o segredo dão guarita ao poder, fixam suas interdições; mas também afrouxam seus laços e dão margem a tolerância mais ou menos obscuras (Foucault, 1999, p. 96).

O silêncio é o espaço no qual quase todo discurso fará sentido, defende Curanishi (2021). Não fosse o silêncio, as palavras, e, por extensão, o discurso em si não fariam sentido. Um complementa o outro em dimensões nem sempre iguais. (Foucault, 2014). Daí a definição de Orlandi (1997) de que o silêncio é sempre fundante. É como se fosse o “marco zero” de todo o processo de sentido em uma enunciação. Por isso, há que se entender que linguagem não é somente o exercício de enunciar palavras, mas de ampliação das significações do silêncio. Para Michele Federico Sciacca (1967):

A linguagem não é somente palavras faladas, pictóricas, musicais: é palavra e silêncio juntos. Não há palavra sem silêncio, que está no interior de cada palavra. De fato, sua extensão e duração, unidade de sons e silêncios: entre as vogais e as consoantes, "espaços" de silêncio, que, junto com os sons, "soam" para os silêncios; um discurso sem pausas, incompreensível. O silêncio não é o intervalo no interior de cada palavra, mas a ponte de união dos sons. Os "vazios" do som, o "pleno" dos sons; as sombras de um quadro, o "relevo" das cores; as pausas na música, a "palpitação" das notas (Sciacca, 1967, p. 29).

Na busca por fazer esse silêncio se traduzir em palavras, Lobo Antunes escrevia - cartas e seus livros - de maneira que a aparente ambigüidade entre silêncio

e palavra fossem traduzidas de diferentes maneiras. Em carta de 31 de março de 1971, propõe soluções originais para traduzir essa aparente ambiguidade, preenchendo tais vazios com soluções originais:

não me acuses pelo atraso das minhas cartas. Quando estiver em Ninda será muito pior, uma vez que o avião (DO) que leva e traz as cartas só lá vai uma vez por semana, e receberás só de uma vez a correspondência de sete dias. A solução será ler uma por dia, para não ficares uma semana inteira sem notícias (Antunes, 2005, p. 111).

A ironia contida no último período do excerto revela que apesar de atribuir à lentidão do correio a falta de notícias, Lobo Antunes optava por dedicar-se à escrita literária quando muito atarefado nas suas funções de médico. O atraso em dizer podia ser traduzido no não-dito do seu silêncio. Dessa maneira, é interessante pensar o silêncio como ponte, na metáfora produzida por Sciacca para se entendê-lo um pouco melhor enquanto significação. Assim como nos significados implícitos e nos não-ditos de um texto, o silêncio fala e se esconde por meio de presenças e ausências. A maneira como um discurso é enunciado pode revelar em maior ou menor escala a potência desse silêncio.

Entre os teóricos da epistolografia, vários elencam a importância discursiva do silêncio nas missivas. Moraes (2007, p. 122), por exemplo afirma que numa carta, especialmente de natureza íntima, “o escritor não pode prever os resultados que advém dela, mas realiza com a força de convicção, aventurando-se num jogo em que quem vence, via de regra, é a literatura”. Diaz, por seu lado, enfatiza *que a carta* “Por si mesma, pode alterar o real e adquirir propriedades performativas” (Diaz, 2016, p. 72), e também a carta é uma forma que serve para fazer tudo e para pensar em tudo (Haroche- Bouzinac, p. 95). Ou seja, no espaço privilegiado da carta o silêncio pode ter as mais diferentes traduções: literária, filosófica, política, sentimental, social, etc. E isso irá revelar ao pesquisador como caminhos podem ser erguidos, horizontes visualizados, trajetórias projetadas, ainda que se altere o real e adquira propriedades performativas. De uma maneira ou outra o silêncio vai dizer.

O silêncio próprio de vazios a serem preenchidos em cartas íntimas são bastante similares ao silenciamento imposto em condições adversas. No meio daquela “prisão de arame, madeira e areia” (Antunes, 2005, p. 185) Lobo Antunes vê o silêncio da África se impor e consegue visualizar não só a realidade na qual seu país está inserido quanto não consegue mais traduzir em palavras, a saudade da esposa.

Um misto de consciência política e paixão desenfreada vai se revelando no mesmo momento em que o autor está se forjando. Em carta de 12 de maio de 1971, Lobo Antunes revela como sua visão de Portugal está em processo de transformação, e como o silêncio apresenta outras significações:

Nas próprias sanzalas existem, de resto, uma espécie de quimbos públicos, sem paredes, com estacas a segurarem o tecto, onde os homens se reúnem em conversas monossilábicas. Os homens e os cães, que por aqui são abundantes e esqueléticos como os galgos da insólita corte espanhola de Velasquez, cheia de freiras, de deformados físicos e de sombras inquietantes de espectros. Costumo pensar muitas vezes nesse estranho filho de português e nos seus fantasmas e anões, nos fundos negros habitados por alarmantes olhos invisíveis, na luz dos círios do Escorial. Até o seu Cristo tem algo da alma profundamente trágica da Espanha, das suas luas de navalhas e dos seus gritos, das suas oliveiras e dos seus painéis fuliginosos. Fazem-me pensar nos cadáveres enterrados nas igrejas, nas estátuas jacentes, nos corvos de pedra dos túmulos, na crueldade romântica da guerra de 36-39, no meu amigo Dom Miguel de Unamuno, no general Milan d'Astray e no seu berro viva la muerte, nos mouros que tomaram a Cidade Universitária de assalto e morriam andar por andar, na poetisa galega Rosália de Castro a «ver o adoescente afogado», no «vento que muxe», **nos penhascos e nas pedras morenas de Compostela, que, desde os 8 anos, nunca mais esqueci, e no nosso pequeno e triste país de viúvas a descer para o mar, com os seus muros brancos, o seu sol, o seu labirinto de ruas e o seu silêncio** (Antunes, 2005, p. 116, grifo nosso).

O comportamento do povo angolano afeta a percepção de Lobo Antunes. As conversas monossilábicas fazem com que as pessoas pareçam espectros diante dos seus olhos. O silêncio destes homens é semelhante ao semblante desencorajado dos soldados que voltam feridos a seu país ou à sua casa, e os torna “deformados físicos e de sombra inquietantes”, como o narrador de *Os Cus de Judas* faz, quando enuncia:

Em Mangado e Marimbanguengo, vi a miséria e a maldade da guerra, a inutilidade da guerra nos olhos dos pássaros feridos dos militares, no seu desencorajamento e no seu abandono, o alferes em calções espojado pela mesa, cães vadios a lamberem restos na parada, a bandeira pendente do seu mastro idêntica a um pênis sem força, vi homens de vinte anos sentados à sombra, em silêncio, como os velhos nos parques, e disse ao furriel enfermeiro, que desinfetava o joelho com tinta, É impossível que num 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 (Antunes, 2003, p. 198).

Ao cruzar os dois textos, é possível verificar como as imagens das pessoas tristes, silenciosas e monossilábicas ficaram vivas em Lobo Antunes. A angústia do médico em contraposição à passividade do povo diante da realidade o impacta, de maneira que os homens “abundantes e esqueléticos” são idênticos aos jovens de vinte anos com suas feridas sendo lambidas pelos cães.

Acerca das percepções do local e das pessoas que o cercavam em Angola que são registradas nos seus aerogramas, e irão aparecer, de alguma maneira nos romances posteriores, Vale (2013, p. 14) diz que o leitor afeito apenas de informações superficiais sobre o conteúdo das cartas não perceberá os aerogramas como um “documento importante para verificar rastros da metodologia desenvolvida por Lobo Antunes na sua busca incansável pelos procedimentos de escrita”. Busca que passa por uma tomada de consciência profunda do seu papel social, ainda que muitas vezes esse papel tenha de ser exercido por meio do silêncio e do silenciamento. As cartas, insiste Vale (2013, p. 14) “extrapolam a troca de amenidades, sem que esse exercício de reflexão deixe de ser também um artifício de conquista, dado que sua interlocutora é culta e politizada.”

Uma constatação de como Lobo Antunes usou a experiência da guerra para construir seus procedimentos de escrita aparece numa de suas últimas cartas, de 26 de julho de 1972 que se permite, em tom irônico, dizer: “eu aqui, à espera de uma palavra tua para correr ao meu encontro [...] Enriquecendo o volume precioso e o futuro da minha ‘Correspondência Completa’, prefácio e notas de” (Antunes, 2005, p. 416). E um pouco mais adiante, na mesma carta, confessa:

A história lá vai andando, coitada, mas parece-me precisar de correções enérgicas. É a minha última tentativa para fazer qualquer coisa decente. Se, no fim de contas, ficar uma porcaria, sigo o conselho do Castilho e torno-me às terras que batatas criam. É a última oportunidade que concedo às minhas ambições, por falta de paciência e tolerância, e por não poder passar a vida a jogar na carta errada (Antunes, 2005, p. 416).

Mais do que revelar a construção de um autor, Lobo Antunes mostra, em várias de suas missivas e nos seus romances iniciais, um país destruído, fragmentado, isolado econômica e socialmente. Uma nação em que o silêncio dizia mais que as palavras. As paredes, os labirintos de suas ruas, e especialmente da voz calada das viúvas a descerem para o mar representam isso. Esse silêncio antecipa as

enunciações longas, tristes, demoradas, tensas que virão anos depois na sua trilogia inicial, como aparece, por exemplo no seu romance de estreia *Memória de Elefante*:

[...] e a essa hora as senhoras do Movimento Nacional Feminino devem estar pensando em nós sob os capacetes marcianos dos secadores dos cabeleireiros, os patriotas da União Nacional pensam em nós comprando roupa interior preta, transparente, para as secretárias, a Mocidade Portuguesa pensa em nós preparando carinhosamente heróis que nos substituam, os homens de negócios pensam em nós fabricando material de guerra a preço módico, o Governo pensa em nós atribuindo pensões de miséria às mulheres dos soldados, e nós, mal agradecidos, alvos de tanto amor, saímos do arame em que apodrecemos para morrer por perversidade de mina ou emboscada (Antunes, 2004, p. 69).

A ideia de misturar a morte como representação de um silêncio final ao amor e à loucura num contraponto à realidade da guerra, como o excerto acima mostra, é o resultado de um projeto cuidadosamente desenhado, e revelado em carta de 9 de julho de 1971:

Num mundo em que tudo evoluiu, a arquitectura, a pintura, a música, etc, os nossos escritores de prosa são as pessoas mais retrógradas que existem. Os diálogos, tudo muito bem contado, e sobretudo essa coisa horrível a que chamam «análise psicológica». A arte é, no fundo, acho eu, uma imitação da vida. Mas, do mesmo modo que os retratos do Medina são horrorosos, por serem espelhos sem mistério, também as novelas que reflectem um universo superficial de pessoas o são. O que eu penso é que as pessoas são loucas, e que é preciso traduzir essa secreta loucura, os saltos de imaginação e de humor, o medo da morte, as coisas inexprimíveis. E deixar de pôr os homens em prateleiras catalogadas. Tudo é contraditório. E o amor, por exemplo, acompanha-se sempre do ódio: já reparaste que a morte de alguém que gostamos vem sempre acompanhada de uma alegria inconfessável? Que há um componente de prazer no desgosto? E os diálogos, ela disse, ele disse. Eu acho que o romance tem de ser uma espécie de tricô subterrâneo, a correr por baixo da aparência (Antunes, 2005, p. 120).

Este tricô subterrâneo como representação do silêncio que corre debaixo da aparência das relações humanas e afetivas também aparece em *Conhecimento do Inferno*: “Somos como o noivo, pensava eu, a cavalo entre compromissos impossíveis, indecisos, pálidos, aflitos, discutindo solenemente o que chamamos casos clínicos, mulheres deprimidas, homens que veem duendes, adolescentes blindados num silêncio aterrador” (Antunes, 2006, p. 106).

O silêncio é multiplicador de sentidos, e dá um valor polissêmico ao discurso. (Curanishi, 2021). Ele dialoga com o passado e permite compreender melhor os percursos que a história seguiu para chegar até determinado momento. E é nele que as palavras, algumas vezes, eclodem ideologias e atravessamentos, permitindo que o discurso seja ampliado ou reduzido. Cartas, rascunhos e arquivos retratam isso, pois “são fragmentos da memória fossilizada graças aos quais se recompõe um passado esquecido” (Diaz, 2016, p. 92).

“Há um sentido no silêncio”, afirma Orlandi (1997, p. 12). E muitas vezes ele aponta para a incompletude da linguagem. “A fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas” (Orlandi, 1997, p. 31). Esse é o caminho que percorre o silêncio fundador, e que muitas vezes possibilita compreender a relação intrínseca do já-dito com o dizível. Antes disso, porém, quem diz é o silêncio, algumas vezes traduzidos em ausências, e outras em enunciações aparentemente incompletas. Porém, o silêncio nunca é falta. “O silêncio é matéria significativa por excelência” (Orlandi, 2007, p. 29). Logo, ao tomar o discurso como materialidade e como efeito de sentido, pode-se logicamente aceitar que o silêncio como o efeito produtor “é o real do discurso” (Orlandi, 2007, p. 29).

O caminho que o discurso faz entre o silêncio e o já-dito é repleto de ideologia. “As palavras são cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio. Não se pode excluí-lo das palavras assim como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização” (Orlandi, 1997, p. 66). Muitas vezes as palavras não enunciadas são formas que os autores encontram para expressar as que ganharam o corpo de um texto literário. O romper desses silêncios se dá a partir da imaginação, quase sempre silenciosa. Nesse momento o silêncio começa se tornar palavra e se tornar memória, pois “a imaginação é o ato criador da memória” (Salles, 2013, p. 74).

Mais que traduzir bem o momento vivido, e de demonstrar como o silenciamento criado por ela era rompido, as cartas de Lobo Antunes nos permitem entender como o universo da solidão, do silêncio e da agonia perpassam toda sua obra posterior

[...] se tornando matéria fundante de uma escrita que se fez, primeiramente, no interior de uma guerra, uma vez que, a partir das cartas, o leitor passa a não ter dúvidas do efeito dessa experiência na sua escrita. Assim, pode-se afirmar que a experiência da guerra, também do hospital, se tornou fundamental para a constituição de uma obra que deixa transparecer a consciência do seu tempo sem se

agarrar às verdades dos discursos institucionalizados ou panfletários, propondo a sua verdade, a do escritor, sobre esses aparatos de controle que incidem nos sujeitos. Desse modo, adentrar no inferno, no hospital, é constatar a falência de certos procedimentos de controle sobre sujeitos que resistem a serem controlados. Numa escrita desencantada em que não há apaziguamento e nem mesmo o escritor está livre de cometer equívocos, ninguém está a salvo, nem ele mesmo (Vale, 2013, p. 49).

Os Cus de Judas, é uma referência à palavra e ao silêncio imposto pela situação. Muitas dessas palavras, aliás, antecipada nas cartas, como na missiva de 5 de maio de 1971 em que faz a comparação entre África e Portugal na qual a primeira é a representação clássica do silêncio, enquanto o seu país representa os barulhos:

Um rato cruza o chão acordo. Amanhece, acordo ao som da luz. Acordo acordo acordo.

Em Lisboa acorda-se de maneira diferente com o tecto descido até aos nossos ossos Às vezes vou à janela, um postigo alto como uma prisão, e, em vez do António José de Almeida e de traseiras de prédios cinzentos vejo mata e chanas. Não há pássaros que cantem aqui. Só 3 milhafres, que todo o dia planam sobre o aquartelamento como folhas de papel, sem moverem as asas, em largos círculos silenciosos, de asas desfraldadas. À noite, de quando em quando, vê-se uma onça rondando o arame, um animal evadido dos romances africanos do papá. Finca vigia (Antunes, 2005, p. 111).

E posteriormente, em *Os Cus Judas*, o narrador apresenta o seguinte retrato, expectativa e realidade que viu na África:

A ideia de uma África portuguesa, de que os livros de História do liceu, as arengas dos políticos e o Capelão de Mafra me falavam em imagens majestosas, não passava afinal de uma espécie de cenário de província a apodrecer na desmedida vastidão do espaço, projectos de Olivais Sul que o capim e os arbustos rapidamente devoravam, e um grande silêncio de desolação em torno, pelas carrancas esfomeadas dos leprosos, As terras do fim do mundo eram a extrema solidão e a extrema miséria, governadas por chefes de posto alcoólicos e cúpidos a tiritarem de paludismo nas suas casas vazias, reinando sobre um povo conformado, sentado à porta das cubatas numa indiferença vegetal (Antunes, 2003, p. 145).

Como se vê nas citações acima, as pessoas de Angola e a paisagem da África são a representação do silêncio em *Os Cus de Judas*, conforme também afirma Felipe Camaert (2019). Silêncio que enuncia morte futura, dor, trauma, perda. Tia Teresa é a representação não só da vida no meio de tanta morte, como de um certo afeto que o narrador julgou perdido pelos traumas da guerra. A personagem também é uma

metáfora de como a paixão - mesmo fugaz - é poderosa em tempos de conflitos bélicos. A ponto de nem o cheiro de mortos e de bombas entrar em sua cubata, como afirma o narrador:

De certa forma continuaremos em Angola, você e eu, entende, e faço amor consigo como na cubata da sanzala Macau da tia Teresa, negra gorda, maternal e sábia, recebendo-me na palha do colchão numa indulgência suave de matrona. [...] O quimbo da tia Teresa, cercado pelo odor doce dos pés de liamba e de tabaco, é talvez o único sítio que a guerra não logrou invadir do seu cheiro pestilento e cruel (Antunes, 2003, p. 201).

A presença de Tia Teresa é rápida, mas intensa em *Os Cus de Judas*. Ela, ao mesmo tempo, pode ser uma metáfora de sossego e também de morte. A figura ambígua da lavadeira que abriga prostitutas em sua cubata é uma antítese da própria guerra. Essa é a representação que Lobo Antunes encontra para o seu fazer literário que estava sendo concebido. Além da escrita as influências de suas leituras começam a gritar no meio dos silêncios africanos. Camus talvez seja o que mais salta à vista, especialmente nas cartas, quando confessa como suas leituras acabaram por refletir nas variadas menções à presença de Tia Teresa. Porém, não é o único. Em várias missivas relata como muitas delas estão sendo determinantes na construção do seu estilo:

No que se refere aos livros que me mandaste, ainda não os vi. De resto, parece-me melhor suspender esses envios, porque em Malange é capaz de os haver, e poupa-se aos pobres uma aventureira caminhada até aos trópicos. Vou lendo (relendo) os do Eleutério. A Queda, de Camus, tem uma frase estupenda. Diz ele que o que caracteriza a nossa época é que substituímos o diálogo pelo comunicado. Como quem diz: aqui está a verdade; se a não aceitam, contamos com a ajuda da polícia para vos convencer... A história, coitada, lá coxeia. Depois de amanhã acabo este calhamaço, se não houver novidades. Mas tenho de dar uma guinada nisto, de agitar as águas. Aquela Voyage do Céline! Caraças, que é o livro melhor que eu já li, com a Guerra e Paz e o Ivan Ilitch. E o Kaputt, de que tanto gosto... E o Processo. E o Updike, que não sei o QUE lhe falta para ser tão grande como o Faulkner. Que conversa esta! Lá estou eu com os meus fantasmas, não é? (Antunes, 2005, p. 220).

Para Camaert (2019, p. 27) a cubata de uma mulher negra ser intransponível na África a ponto de ser a representação viva do silêncio é um ponto de ternura em meio a guerra. Ela é a cama onde o narrador de *Os Cus de Judas* celebra “a liturgia ardente de um desejo cedo demais desaparecido”. Se, considerarmos a trilogia inicial

de Lobo Antunes como autorreferencial, a liturgia mencionada por Camaert (2019) tem a ver com a realidade que enfrentava enquanto escreveu as cartas para a esposa: a despedida, e o distanciamento de um casal recém-casado à espera do primeiro filho.

Também é o silêncio de Tia Teresa que se transforma em outra mola propulsora para o romancista em gestação. Os últimos períodos de *Os Cus de Judas* fazem nova menção à personagem, dessa vez como uma metáfora do trauma e das possibilidades diferenciadas de ler sua própria angústia, ao afirmar: “Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençóis para cima e feche os olhos. Nunca se sabe, não é?, mas pode bem acontecer que a tia Teresa me visite” (Antunes, 2003, p. 236).

Tia Teresa, nesse excerto, é mais que a mulher onde havia um silêncio de vida no meio da morte. É, por assim dizer, a imagem da voz que deixará o silêncio para se tornar um instrumento vivo de resgate da memória do passado português. Memória que, mesmo indiretamente, se torna resistência. À sua maneira, Tia Teresa resistia ao horror da guerra ao oferecer as camas de sua cubata. De forma enviesada era como os soldados se sentiam homens. Uma inversão da premissa que suas tias, parentes e professores haviam repetido de maneira insistente que a guerra e o exército o transformariam num homem. Enunciação que era repetida a todos os jovens, como informa Pontes (2018) e aparece, por exemplo, no seu primeiro romance *Memória de Elefante*:

[...] quando nós nascemos já o Salazar transformara o país num seminário domesticado. - Quando eu andava na escola, disse o amigo, a professora, que cheirava mal dos pés aliás tortos, mandou-nos desenhar os bichos do zoológico e eu fiz o cemitério dos cães, lembras-te como é? O alto de são João dos caniches? Dá-me ideia as vezes que Portugal todo é um pouco isso, o mau gosto da saudade em diminutivo e latidos enterrados debaixo de lápides pífias em que apenas a guerra é capaz de nos tornar homens (Antunes, 2004, p. 69).

A passagem acima pode ser lida como ironia do que a guerra faz com os homens, e das mentiras que os governos contam para seduzir os jovens a se tornarem heróis. Em aerograma de 9 de março de 1971, depois de passar pela primeira troca de tiros, Lobo Antunes já destrói a imagem do “homem de verdade” e fala do medo:

Sentir passar as balas é uma sensação, digamos, sobressaltante, e se para lá for, não dormirei noutro lado, porque não me posso dar ao luxo de não dominar o medo e de ter vergonha de mim. Não é heroísmo nenhum, mas simplesmente uma questão de ter os testículos no sítio. Começo a compreender que realmente a qualidade primeira de um

homem é a coragem, e estou disposto a tê-la. Já tenho visto o espectáculo do medo e não há nada mais degradante. Por isso aquieto-me e no silêncio, escrevo (Antunes, 2005, p. 100).

Escrever diante do silêncio é necessário. Por isso, a solidão não chega a se configurar exatamente num trauma, ao contrário das imagens dos feridos ou do medo dos tiros, por exemplo. E por ser desejada para ser possível levar o seu projeto literário adiante, faz da presença da solidão elemento constante em suas cartas e, posteriormente nos seus romances iniciais. E a solidão, como se sabe, é uma das representações mais usuais do silêncio no texto literário (Vale, 2013).

Os excertos destacados até aqui, por exemplo, nos permitem enxergar algumas evidências desta solidão voluntária: 1) Lobo Antunes refere gostar da solidão porque com ela consegue desenvolver o seu projeto de literatura. A escrita flui mais rápida diante do silêncio imposto pelas condições em que está vivendo. E construir um estilo passa ser quase uma obsessão. 2) Por ver seu projeto caminhando, a presença do silêncio e da solidão são bastante agradáveis. O único empecilho está na saudade e desejo quase incontidos da esposa distante. 3) O enfado que o narrador - especialmente de *Os Cus de Judas* - revela ao longo do romance é resultado do processo de construção desse estilo pessoal que Lobo Antunes buscou na África e que o silêncio permitiu desenvolver. Não chega a ser uma dissimulação, mas resultado de um processo que continuou após sua volta. A carta abaixo demonstra isso:

Mas quando a história me rende mais é à noite. Como janto às 6, das 6 1/2 às 11 1/2 são cinco horas seguidas a martelar no romanceco. No romaneço. De modo que a coisa avança bastante bem. E como praticamente não faço mais nada, não converso, não jogo, não perco tempo, tenho muitas horas para escrever. Tenho de aproveitar esta maré chiumesca que se prolongará até ao fim de Julho. Mas a minha solidão é imensa e as saudades que tenho do meu amor inenarráveis. Este Voo é o meu refugio e até certo ponto o meu consolo (Antunes, 2005, p. 162).

O relato de quem está se relacionando bem com o silêncio e a solidão só é quebrado quando fala de *O Voo*. A quem pretende transformar de “romanceco” em “romaneço”. A escrita o consola e as histórias que ouve em torno da cubata de Tia Teresa o movem no seu processo criativo. *O Voo* é onde se refugia da presença dos seus fantasmas, muito simbolizado na família que, entre outras coisas, esperava que a guerra o transformasse num homem. Lobo Antunes, pelo que as cartas à esposa

indicam, queria transformar-se apenas num escritor. Num grande escritor. Em *Os cus de Judas* é possível perceber como as cartas antecipam o seu processo de escrita quando, por exemplo, o narrador desabafa:

Pode parecer-lhe esquisito mas sempre vivi rodeado de fantasmas numa casa antiga que era o espectro de si mesma, desde o portão flanqueado por ananases de pedra à mala de ossos de Anatomia, que aguardava, arrecadada, a minha vez de estudar, num perfume doce de incenso e de gangrena. Gatos vadios escondiam-se nos ramos da figueira do quintal como frutos furtivos, cujos olhos pingavam o leite verde de uma desconfiança rápida, nos vidros da salamandra crescia a claridade opala dos versos de Cesário, e na sala o retrato de Antero, de uma dolorosa beleza que o gênio calcinava, opunha aos bigodes modestos dos avós o oceano em desordem da sua barba loia, onde naufragavam destroços quebrados de tercetos. O meu pai, magro e anguloso como um mórmon, viajava à deriva da poltrona, impulsionado pela chaminé de navio do cachimbo. A sombra inchava volumes geométricos nos prédios vizinhos. E eu masturbava-me no quarto sob a fotografia colorida da equipa do Benfica, na esperança de vir a ser um dia o Águas da literatura, que de cócoras, ao centro, desafiava o universo com o orgulho de mármore de um discóbulo triunfal (Antunes, 2003, p. 54).

Os fantasmas que rodeiam o narrador são os mesmos que cercavam Lobo Antunes no silêncio da África, cuja proteção era um frágil arame que separava o hospital das hienas e dos terroristas (Antunes, 2003, 2005). Enquanto a guerra seguia na sequeidão dos campos de Angola e jovens que tinham ido para o campo de batalha perdiam suas pernas, seus braços e suas vidas na troca de tiros e nas minas terrestres, o jovem médico desenvolvia o seu processo pessoal de escrita. Dessa maneira, começava a nascer com sonhos ousados. Se numa das cartas à esposa falava de sua ambição de um dia ganhar o Nobel de Literatura, como demonstramos na introdução, em *Os Cus de Judas* o narrador menciona o desejo de ser um Águas da Literatura. Águas, como o texto refere, era um jogador do Benfica, time de futebol do coração de Lobo Antunes. Dono de uma habilidade incomum, Águas foi considerado o maior jogador branco da história de Portugal, só rivalizando com o icônico Eusébio, esse sim o “Pelé Português”. No caso específico de Água, Lobo Antunes usou de mais um detalhe para transformá-lo em metáfora do narrador: Águas era nascido em Angola (Seixo, 2008).

Moraes (2007, p. 95) afirma que nas “correspondências íntimas assim como na escrita de si o sujeito se voltaria para si mesmo” numa “mudança acusada pelo destaque da focalização da ‘alma e corpo” (Moraes, 2007, p. 95). Nesse exercício

constante de observar, registrar, narrar e romper com o silêncio que o cerca, as cartas e especialmente o romance *Os Cus de Judas* evidenciam o quanto Lobo Antunes pôde observar como as relações familiares dos africanos e seu contato com a morte o confrontaram e o fizeram questionar sua própria teia familiar.

O silêncio do hospital vazio, sem feridos era o espaço idealizado para desenvolver seu projeto de escrita. Por até dez horas diárias, segundo dois de seus aerogramas. Suas leituras dos livros enviados pela esposa e familiares o moldavam e faziam com que de maneira silenciosa começasse a enunciar sua descrença com os homens que governavam Portugal e pareciam ter interesse particular na guerra (Vale, 2013).

O mesmo silêncio que se tornava enunciações em torno da cultura e do povo angolanos e que permitia uma estranha contemplação da vida e da morte como se o povo, oprimido por séculos, não trouxesse mais a esperança de enunciar a palavra liberdade tão cedo. Em uma das cartas a Maria José, Lobo Antunes fala desse olhar silencioso da cultura local:

Minha jóia querida

De novo a chuva em G. Coutinho, e um tempo cinzento e triste. Não sei o que se passa com este cacimbo que não há forma de se decidir a instalar-se definitivamente. No hospital civil, ao fim da tarde, uma multidão variada entra na sala dos doentes, cada um com a sua esteira debaixo do braço, para dormirem à volta das camas onde estão os doentes da família. Os laços familiares são aqui extremamente fortes [...]. Desde manhã o ambiente tem qualquer coisa de feira macabra e miserável, com concílios de homens silenciosos acorados em círculo em torno de um montinho de brasas (Antunes, 2005, p. 125-126).

Vale (2013) lembra que, nas cartas e nos romances posteriores, Lobo Antunes mostra como estar ao lado do parente prestes a morrer numa vigília interminável é fortalecer os laços. Nesse sentido, a sua identidade é posta à prova, visto que ele - como representante do colonizador, e por extensão, da morte - é corresponsável por aquela situação inusitada de solidariedade e afeto.

Em carta de dezembro de 1971, Lobo Antunes já mostra um teor mais literário em suas missivas como no relato de uma vigília que antecede a morte de um filho de uma velha senhora marcada por conversas monossilábicas. Também revela espanto ao descrever os hábitos do povo angolano, especialmente o que considera seu jeito inusual de lidar com o opressor:

Por que é que os negros gostarão tanto de beber? Não há nada melhor para eles, pelo menos no campo dos prazeres imediatos, do que dança e bebida. Por os conhecer cada vez melhor tenho a impressão de que se me torna mais difícil entendê-los. Mas começo a compreender que vida e morte não têm grande importância na sua visão pânica do mundo, sem meandros e, sobretudo, sem segundas intenções: é engraçado como desconhecem o cinismo. Podem mentir, e mentem, de resto, com frequência, por medo ou por estupidez mas principalmente por medo, mas não há nada por trás das suas mentiras além do desejo de se desembaraçarem, o mais depressa possível, da nossa presença inquisidora (Antunes, 2005, p. 239).

Essa mesma carta irá aparecer numa espécie de negação da realidade vivida pelo narrador de *Os Cus de Judas*. A dificuldade de entender o povo angolano, aparece como repulsa e tentativa de compreensão para uma presença tão silenciosa e inquisidora, a tal ponto que se na carta é o povo que bebe sem controle, na voz do narrador é ele quem extravasa a partir da sua embriaguez:

Tudo é real, sobretudo a agonia, o enjôo do álcool, a dor de cabeça a apertar-me a nuca com o seu alicate tenaz, os gestos lentificados por um torpor de aquário, que me prolonga os braços em dedos de vidro, difíceis como as pinças de uma prótese por afinar. Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colônias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem Pide, nem revolução, jamais ouve, compreende, nada (Antunes, 2003, p. 194).

Sensações que virão à tona mais claramente em *Os Cus de Judas*, logo no seu início quando, introduzindo suas percepções acerca das imagens da África e da Guerra, o narrador-personagem traça impressões sobre o silêncio entre a vida e a morte em algumas representações:

Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projecto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontrolável e tombar, de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre o nada, à medida que a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? (Antunes, 2003, p. 26).

E que dialogam com o trecho do longo poema em prosa escrito por ele e repassado na carta de 12 de março de 1972:

20. (Relatório e contas)
Vi morrer muita gente: Albrecht Dürer o comerciante notários escrivães
senhoras idosas cochichando ainda Vi os mortos amortalhados de

brancura na goma dos lençóis e os caixões que os levavam às costas pelas ruas de Ostende

Vi quem se desmoronasse devagar, pedra a pedra, apesar do lenço que lhe premia o queixo. Vi lábios de mármore de infanta sorrindo nos seus túmulos. Vi a chuva cair sobre as lágrimas e os gestos vi a escura muralha da noite erguendo-se em torno dos seus corpos.

Neste céu de bruma o sol é uma maçã pálida como um rosto, um braço ainda suspenso. Um rio sem margens um dique para o mar que morre devagar no areal aguado.

Vi como os navios morrem, como morrem as casas, como morre a memória, o passado e o futuro, como o silêncio morre e como, lentamente, vou morrendo com ele e com a minha vida ao ombro (Antunes, 2005, p. 372).

Os excertos dos romances e das cartas acima reforçam como o silêncio da solidão falou com Lobo Antunes no período em que esteve na guerra. O silêncio morre porque significa. E ao significar passa a ter uma existência quase concreta. Tanto para o desenvolvimento do seu projeto de escrita quanto da percepção das pessoas no confronto de identidades pelo qual passou. Ao procurar se isolar no Hospital de Campanha a fim de ler e escrever, tanto em verso quanto em prosa, conseguiu enxergar características do povo angolano que o transformavam - como português - no inquisidor. Ao mesmo tempo o faziam um cronista crítico da guerra e do tempo em que vivia.

Em algumas das cartas fala, da mesma maneira de suas percepções do povo angolano, de episódios de bebedice e glotonaria dos oficiais portugueses como se estivessem de férias em África, e não numa guerra. Daí dar voz ao narrador de *Os Cus de Judas* do seu “enjoo do álcool”. Não o nojo de quem está exausto de beber, mas de ver os outros bebendo sem controle “num torpor de aquário”. Nas outras duas passagens extraídas de um de seus aerogramas e cruzadas com mais um trecho de *Os Cus de Judas*, evidencia-se um solitário a ver a morte cruzar seus caminhos diante do trote da indiferença, metaforicamente representada no poema na expressão “vi a escura muralha da morte erguendo-se em torno dos seus corpos”.

Vale (2013, p. 162) chama a atenção que, mesmo parecendo irônico foi na guerra que o pulsar de imagens “minou o curso natural da vida”, e deu “ao autor o aporte necessário para a concretização do seu projeto. A sua tentativa de escrita anterior fora substituída pela imersão nesse outro aprendizado”. Há em *Os Cus de Judas* dois trechos que podem ser considerados uma síntese desse aparente conforto que tinha com a burguesia e com a solidão imposta pela guerra para produzir o confronto com a escrita em que diz à mulher ouvinte:

Outro *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: descíamos do Luso para os cus de Judas, em coluna, por picadas de areia, Lucusse, Luanguinga, as companhias independentes que protegiam a construção da estrada, o deserto uniforme e feio do Leste, quimbos cercados de arame farpado em torno dos pré-fabricados dos quartéis, o silêncio de cemitério dos refeitórios, casernas de zinco a apodrecer devagar, descíamos, a dois mil quilómetros de Luanda, Janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia, sentado na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia (Antunes, 2003, p. 42-43).

E

Sempre estive sozinho, Sofia, mesmo na guerra, sobretudo na guerra [...]. Por que é que as mulheres negras, Sofia, permanecem silenciosas enquanto parem, silenciosas e serenas nas esteiras à medida que a cabeça de um filho rompe devagar do intervalo das coxas, ganha forma, se solta, um ombro se desembaraça da prega do útero que o prende, o tronco desliza para fora da vagina como o pênis a seguir ao coito, num único movimento implacável e liso, sem dor, apenas a doce separação de duas vidas, o simples afastamento de dois corpos que nunca mais se juntarão, tal como nós, Sofia, nos perdemos, quando cheguei à tua casa e a porta não se abriu, raspei a madeira com as unhas, rondei o adobe à escuta e uma mudez vazia me respondeu, nenhuma respiração, nenhum cacarejo suave de galinhas no seu sono (Antunes, 2003, p. 188).

Para Haroche-Bouzinac, “a solidão da escrita, e principalmente o distanciamento propiciado pelo ato de redigir a carta, estimula a produção da reflexão moral (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 157). De acordo com esse pensamento ainda que antecipe a palavra, o silêncio conduz a profundas reflexões de ordem morais que irão eclodir a qualquer momento. É, por assim dizer, outra representação do silêncio fundador. Enquanto via os jovens morrerem, alguns diante do silêncio de suas mães, o jovem médico exercitava mentalmente o que viria a ser sua escrita. De tal forma que a consciência política e a noção de que eram “peixes num aquário” onde não podiam fazer qualquer outro movimento já era antecipada nas cartas íntimas.

Nessas mesmas cartas, por outro lado, Lobo Antunes revelou o quanto a solidão foi buscada, e como não esteve diretamente envolvido com a guerra, ainda que relate algumas experiências do campo de batalha, e, também de acordo com suas missivas, dormia com uma arma em sua cabeceira. Por outro lado, como já mencionamos, transitava por todos os lados envolvidos na guerra, quer fosse em

jantares com oficiais ou a atender os feridos no campo de batalha. Muitos desses jantares aparecerão em *Os Cus de Judas*. Em outros excertos de *Deste viver aqui nesse papel descripto* ele associa esses ambientes ao silêncio e ao tempo na África. Numa dessas reuniões sociais Lobo Antunes esteve com os padres beneditinos, o silêncio do ambiente, e a paz que tal silêncio enunciava, fizeram com que seu ateísmo entrasse em choque:

Meu querido amor

No meio deste inferno de guerra há um oásis que descobri hoje: a Missão dos beneditinos, como um romance de Graham Greene. O terrorismo fez fugir a maior parte dos padres. Ficaram dois, numa casa de varanda, rodeada de acácias, cujas folhas horizontais parecem mãos de dançarinas de Bali. Entre as acácias há colmeias. É um estranho, delicioso mundo de paz, longe do quartel e da guerra, e esquecido dela. Ninguém os guarda. À volta, pequenas construções: uma capela, uma escola. Estive lá hoje depois do almoço, sentado numa cadeira de verga na varanda, a olhar as acácias e o céu. Foi o melhor momento que passei desde que daí vim. Talvez fosse bom viver sempre ali, naquela tranquilidade sem tempo. Lembrei-me de uns versos de Alberto Caeiro: «sentir a vida escorrer como um rio pelo seu leito/e lá fora um grande silêncio como um deus que dorme». Deve ser ótimo sentar-se a gente ali à noite, com as luzes apagadas, no centro do grande rumor sussurrado das noites africanas, as mais misteriosas e estranhas de todas. Como o estupor do Graham Greene descreveu bem aquelas paredes caiadas, os azulejos, a varanda de tijolos, as patinas brancas, as árvores. Penso que é num mundo assim que Deus existe. Tem que ser num mundo assim: o quarto do bispo, para quando o bispo vem, a sala de jantar, uma outra sala, os quartos, a casa de banho, a cozinha, tudo comunicando com a varanda em L. Mesmo as galinhas têm um ar feliz e não cacarejam... E ouvem-se estes pássaros guturais dos trópicos, e vê-se o voo imóvel das aves de rapina, gigantescas, que flutuam em círculos, de peito negro e asas brancas, quase transparentes. Que esquisito é o mundo e como é, por vezes, bom, viver! O negro tem uma concepção do tempo muito diferente da nossa: a eternidade é a vida presente. E, ali, é fácil entender isso (Antunes, 2005, p. 266-267).

As oposições entre o silêncio da África e o barulho da natureza é outra metáfora entre o silenciamento e a liberdade. Orlandi (1997) destaca que o silenciamento, ao contrário do silêncio, é uma das formas como polítics ditatoriais agem, usando, via de regra, a censura como forma de silenciar. A natureza, no entanto, se expressa, dando um contraponto à realidade e permitem que sentidos sejam manifestados, ainda que por meio do silêncio.

No caso das cartas de Lobo Antunes, os livros simbolizam o devir do espaço ideal para se refugiar da realidade opressora. A Guerra ainda não traumatiza o

missivista, mesmo reconhecendo o espaço como um “inferno”. Expressão que, no caso, é polissêmica, pois o calor da África é constantemente mencionado como “inferno” em outras situações. O mesmo inferno que será representado no hospício em Miguel Bombarda que aparece em *Conhecimento do Inferno*. Suas percepções são fortes representações do colonizador, e a reprodução do discurso oficial - “o terrorismo fez fugir a maior parte dos padres” - não é acaso.

A carta acima expõe a natureza do missivista em transformação. O silêncio é cúmplice da metamorfose que Lobo Antunes passou em Angola ao começar a desenvolver o seu processo de escrita (Camaert, 2019). Nesse texto, por exemplo vê-se que suas “sensações físicas, a objetivação daquilo que se passa na alma e narrativa do cotidiano corriqueiro confirma o nascimento de uma individualidade relativa em que a narrativa de si é a narrativa da relação a si” (Moraes, 2007, p. 95).

Ainda que os momentos que socializava apareçam como situações em que emerge o seu projeto de literatura, em muitos deles a crítica ao sistema aparece muitos dos quais traduzidos nos livros que escreve. Nestes textos pessoais e posteriormente literários, enquanto relata o vivido mostra o quanto a leitura e a escrita convulsiva - práticas em que a noção de silêncio deve ser observada - eram as coisas que, de fato, importavam ao jovem médico (Vale, 2013). Em carta enviada em 16 de março de 1971, Lobo Antunes refere como o silêncio dos hospitais eram quebrados e de como a leitura e a escrita se constituíam em sua “rota de fuga”:

Levo já algumas horas de voo nestes pássaros precários, quer em evacuação de feridos quer em visitas aos destacamentos. Hoje, estava em Ninda, fazendo a consulta dos nativos quando ouvi um estrondo abafado e uma subida de fumo. Uma mina tinha acabado de rebentar debaixo de uma viatura nossa, com seis feridos, felizmente pouco graves. O ataque, a morteirada, acabou por ter poucas consequências, devido a uma sorte incrível. Havia estilhaços por todo o lado. Um deles foi entrar no quarto de um oficial e partiu o fio do candeeiro meio metro acima da cabeça dele. A rádio de Zâmbia, que ouvimos todas as noites, declarou ter feito 3 mortos e 16 feridos, e anuncia para amanhã, dia 4, aniversário do MPLA, o nosso total aniquilamento. Entretanto acabo de receber um maço de cartas, que vêm todas juntas: muitas de ti, três da minha velha, uma do Manuel, outra da tia Gógó. Gostava realmente de ler o livro do Córtazar, embora me falte o tempo e a disposição. Daqui até o fim da semana, se as condições melhorarem, vamos a ver se começo a pensar noutras coisas para além dos doentes e da minha própria sobrevivência (Antunes, 2005, p. 39).

Na carta posterior é que Lobo Antunes faz menção, pela primeira vez, ao romance *O Voo Nupcial de J. Carlos Gomes*. O título do romance gestado na guerra, é uma verdadeira apologia ao silêncio e às variadas significações apreendidas das leituras de muitos autores, e especialmente do cinema. Tanto que o subtítulo que pretende dar ao romance é *Crónica da Morte Lisboaeta*. O título conduz a uma prática silenciosa e a uma imagem recorrente em tempos de paz e amor, contrapondo ao silêncio da morte de um povo. *O Voo Nupcial de J. Carlos Gomes* faz menção à realidade vivida por Lobo Antunes e da qual foi sacado para servir na guerra. Deixar a esposa grávida foi uma violência emocional da qual foi vítima (Seixo, 2008) e que a carta abaixo explicita:

Marimba (SEM DATA)

Meu único amor

Tendo voltado aqui, para buscar mais vacinas, da minha chatíssima viagem por estas matas, onde chove com uma lenta monotonia lisboeta (estou cheio de anginas e de arrepios de frio) encontrei uma desesperada carta tua, saturada de angústia e de solidão, que profundamente me tocou, no meu egoísmo, nas minhas próprias raízes de angústia e solidão também (onde afinal tento beber o melhor de mim mesmo), e que pousou como uma aranha na teia de crochet de sentimentos, de imagens e de pânicos da minha tal «aventura interior». Cada vez tenho mais dúvidas e menos certezas. Acabo de destruir a maior parte do «Voo» numa espécie de suicídio simbólico. E cada vez mais me fere a tristeza de ter de perder a vida para ganhá-la - a profissão, o ordenado, o dinheiro, a estúpida necessidade de comer, a digna perfídia do trabalho... Há tão pouco tempo para viver que penso podermos (devermos) fazer o que realmente contribui, de forma efectiva, para a nossa felicidade. Não temos dinheiro para muitas viagens de avião. Mas posso pagar daqui a tua vinda e a tua partida - a tua vinda agora e a tua partida em Dezembro ou Janeiro, sacrificando exames embora: tu me dirás o que fazer, porque só a ti compete decidir. De facto, e como dizes, tenho uma filha que me não conhece - e em quem penso todos os dias, desoladamente. Dizem-me que se parece muito comigo naquela idade. Não acredito nisso para bem dela, coitada, que teria, se assim fosse, mais a perder do que a ganhar. (Contento-me com os olhos azuis como um testemunho de perpetuidade). Tenho uma filha que me não conhece e uma mulher solitária e longe, e esses dois factos chegam para me envenenar os dias. «Il ne faut pas penser a cela; c'est a devenir fou», diz a Electra de Giradoux. 13 meses de separação, de melancolia, de expectativa. No fundo deste saco onde achar palavras de consolo e de esperança? Meto as mãos nos bolsos e trago-as carregadas de noites de amor: penso que isso basta para encontrar o mundo.

Beijos beijos beijos

António (Antunes, 2005, p. 301).

Ausência de palavras que aparecerão de maneira irada na voz do narrador de *Os Cus de Judas*:

[...] sinto-me livre para retomar a narrativa no ponto onde há momentos a deixei: estamos em 71, no Chiúme, e a minha filha acaba de nascer. Acaba de nascer e a essa hora as senhoras do Movimento Nacional Feminino devem estar pensando em nós sob capacetes marcianos dos secadores dos cabeleiros, os patriotas da União Nacional pensam em nós comprando roupa interior preta, transparente, para as secretárias, a Mocidade Portuguesa pensa em nós preparando carinhosamente heróis que nos substituam, os homens de negócios pensam em nós fabricando material de guerra a preço módico, o Governo pensa em nós atribuindo pensões de miséria às mulheres dos soldados, e nós, mal agradecidos, alvos de tanto amor, saímos do arame em que apodrecemos para morrer por perversidade de mina ou emboscada, ou deixamos negligentemente filhos sem pais a quem ensinam a apontar o dedo o nosso retrato ao lado da televisão, em salas de estar onde tão-pouco estivemos (Antunes, 2003, p. 88).

Para Camaert (2019) o sentido do viver veio no dizer. Colocar as mãos “nos bolsos vazios” para encontrar “consolo e esperança” é uma forma de traduzir o silêncio e as ausências. O fato de ter uma filha no período em que estava a serviço do governo, na guerra, parece ter sido uma chaga aberta. Tanto que o sentimento de vazio que encontra e procura traduzir na missiva acima não está de todo superado quando dá voz ao narrador do romance, anos depois. Isso acaba sendo outra característica do autor que está construindo as bases do seu estilo. De forma remissiva em suas crônicas, contos e romances, retoma os traumas vividos na África, antecipados nas cartas, para tentar essa espécie de “cura”. O longo “aprendizado da agonia” (Antunes, 2003, p. 14) é a doença na qual o médico vai insistentemente buscar a cura, que parcialmente acontece por meio da sua escrita, cujo projeto foi iniciado exatamente no campo de batalha.

Maurice Blanchot (2004, p. 275) afirma que “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia”. Salvar os dias, é romper com o silêncio imposto pela dor por meio das palavras, no caso específico de Lobo Antunes. “O silêncio é a condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço 'diferencial' da significação: lugar que permite à linguagem significar” (Orlandi, 1997, p. 70).

Para que a linguagem signifique, ela precisa atualizar os sentidos desse silêncio. Muitas vezes essa significação é enunciada no silêncio da palavra escrita. No caso específico do autor, o silêncio é que dá a urgência ao escrever:

Escrevo-te num domingo insuportável de calor, numa esplanada diante da baía, enquanto os barcos de pescas dos negros passam lentamente para um e outro lado num vagar tropical, e uns pássaros estranhos e grandes do tipo das gaivotas, sobem e descem, sem mover as asas, acima das palmeiras, no ar imóvel e cinzento (Antunes, 2005, p. 22).

Ou como a 30 de dezembro de 1971 diz:

Escrever não posso. Viver, mal. Arrasto-me ao longo dos dias, metamorfose do bicho de Kafka, lamentável e lamentosa. Nunca cheguei tão fundo na experiência do próprio desespero. É ainda menos fértil do que a areia. Não se arranca dele nada, nada. Uma brancura estéril e sem sombras, um reflexo baço (Antunes, 2005, p. 309).

Ao mencionar “Uma brancura estéril e sem sombras” tem-se de novo a síntese da escuridão e da falta de palavras. O silêncio em seu estado mais bruto ao processo desesperado de escrita, e tão significativo que a palavra não consegue traduzir. Eis uma evidência de que a “carta, enquanto terreno de experiência e partilha figura como um lugar privilegiado para o desenvolvimento literário” (Moraes, 2007, p. 92), visto que nessas cartas constrói-se o estilo que se consolidaria anos depois.

Diaz (2016, p. 40) afirma que a “carta parece se impor como alternativa - menos radical do que o silêncio”. É o silêncio que se torna companhia, inspiração e agonia ao longo de suas cartas, pois escrever é uma forma de se reinventar. Processo pelo qual parece ter sido bem-sucedido. Em carta de 14 de março de 1972, faz um longo relato de suas experiências vividas e em forma de um longo poema em prosa, como já demonstramos num trecho acima. Em outro, Lobo Antunes apresenta o que chama de “prestação de contas”. A determinada altura, ressignifica o silêncio, explodindo em palavras: “Vi os navios morrerem, como morrem as casas, como morre a memória, o passado e o futuro, como o silêncio morre e como, lentamente, vou morrendo com ele e com a minha vida ao ombro” (Antunes, 2005, p. 365).

Márcio Seligmann-Silva (2004) defende a topografia da memória. O processo mnemônico, para ele, é ativado a partir de um espaço que serve de uma espécie de gatilho para as reminiscências ocorrerem. Os navios que morrem como a memória é uma representação dessa topografia. O porto - lugar de partida para a experiência em

Angola - é onde os navios “morrem” e as casas somem à distância deixando outro espaço como vazio eventual da memória.

As missivas, especialmente as de caráter mais íntimo, permite revelar a “consciência, quase sempre latente dos papéis que condicionam os cenários da escrita” e que “pertence a um não dito que se expressa por outras vias”, estabelecendo um “contrato quase explícito” (Haroche- Bouzinac, 2016, p. 128).

As cartas de Lobo Antunes são um exemplo desse contrato mais ou menos explícito entre os interlocutores. Mesmo não sendo possível conhecer a voz de Maria José nas respostas às missivas do marido, os momentos de indignação, curiosidade, afeto e desejo nos permite entender o que poderiam conter. Da mesma forma suas opiniões sobre os textos enviados, especialmente *O voo nupcial de J. Carlos Gomes*. Os relatos de Lobo Antunes sobre o romance em processo de criação mostram que Maria José fazia comentários nem sempre elogiosos para a obra em andamento. Apontava problemas e sugeria caminhos. Nos momentos em que o silêncio sobre *O Voo* acontecia, são comuns as explosões de mau humor do autor em gestação como se vê em:

Penso que mesmo na velha Europa é possível fazer uma coisa como as que penso. As que penso é força de expressão: na realidade não vejo mais longe do que este «Voo» e, sinceramente, não sei o que fazer a seguir nem isso de resto me preocupa. Pudessem eu acabar este tremendo calhamaço... Que precisa de mais emendas e acrescentos, aliás. E de pôr umas estacas a segurarem as partes mais fracas, além de umas pinturecas por aqui e ali. O problema depois é arranjar quem publique isto, mas isso é um pormenor de somenos comparado com o tremendo trabalho que isto tudo dá (Antunes, 2005, p. 387).

Aqui nos parece oportuno retomar a expressão de Moraes (2007, p. 30) de que as cartas e os arquivos dos artistas além de revelar o processo de criação, mostram um “desenho estético” de autor e obra. Muitos dos quais desenvolvidos naquilo que Salles (2006, p. 20) chama de interação criativa, que são, por definição, uma “proliferação de novos caminhos” para a obra em desenvolvimento. Tais percursos apontam para a construção ou reconhecimento de uma identidade como escritor, artista, produtor cultural. E a identidade de um criador está sempre em movimento na busca de “suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão” (Orlandi, 1997, p. 118).

A correspondência com Maria José mostra as várias fases do esboço de criação daquele que talvez tenha sido o seu primeiro romance, mesmo nunca publicado. Em correspondência de 13 de março de 1971 admite empolgado:

Ontem passou-me uma coisa pela cabeça e comecei a escrever uma história inteiramente nova, com uma facilidade incrível. É uma coisa que me tem entusiasmado para lá de todas as palavras, e que excede, mesmo, tudo quanto eu me julgava capaz de fazer. Pela primeira vez, e um pouco como recompensa dos esforços inglórios de tantos anos, estou a escrever coisas muito melhores do que aquelas que tinha sonhado. Sabes como eu sou exigente comigo mesmo, e como já me passaram as veleidades e os orgulhos de geniozinho, e conheces também o cepticismo com que olho aquilo que faço. Pois bem, posso garantir-te, sem receio de me enganar, que tenho nas mãos o romance melhor e mais revolucionário que já li. Já cá cantam 10 páginas, escritas com uma velocidade meteórica e uma facilidade surpreendente e vou avançando velozmente. Se eu conseguir acabar isto fica um livro, aposto, assombroso, e, o que é raro em mim, fácilimo de ler e extremamente claro (Antunes, 2005, p. 93).

A carta acima é uma demonstração textual de como seu projeto de literatura estava bem definido desde quando partiu para Angola. A voz que fala empolgado de quem escreveu dez páginas com uma velocidade meteórica ainda não apresenta a fragmentação de um “eu” que irá se tornar presente em seus romances, notadamente da sua trilogia inicial (Vale, 2023). Mesmo animado com o progresso que sua primeira tentativa de ser um romancista tem mostrado, ele já é capaz de reconhecer o estilo denso, e nem sempre fácil de se ler. Um leitor não muito acostumado com uma escrita tão fragmentada dificilmente terá prazer, num primeiro momento, em mergulhar nos textos escritos por Lobo Antunes (Arnaut, 2006).

O silêncio acaba sendo cúmplice da escrita frenética do autor, em Angola. (Camaert, 2019). Senão, vejamos: Lobo Antunes está na África a pouco menos de três meses. Mesmo que não tenha ido à frente do campo de batalha, pôde sentir os reflexos diretos do conflito. Em correspondência anterior, já usava Angola como representação do silêncio e o calor do fim de verão africano como algo infernal. Sentimentos que irão se intensificar conforme os dias passam e as estações se repetem. Orações que se constituirão nos enunciados do “romance mais revolucionário” que Maria José já leu, mas não tão densos como são normalmente seus escritos.

Quarenta e cinco dias depois de carta tão empolgada sobre o início do processo de criação, Lobo Antunes revela ter recebido uma carta da esposa, na qual,

aparentemente, ela fez algum comentário positivo acerca do livro. Em cartas anteriores, o autor estava em crise e em muitos momentos revelou isso. Seriam comentários desabonadores de sua leitora ou o silêncio em torno de uma resposta também empolgada? Pergunta para a qual não encontraremos uma resposta, mas apenas algumas pistas, pois como ele diz em carta de 28 de abril de 1971: “Quanto ao Voo é melhor não esperarmos muito dele, sim? Lá vou andando, mas agora sem grande convicção [...] Talvez me volte logo à tarde, o furor poético” (Antunes, 2005, p. 144).

O silêncio presente nas marcas textuais que aparecem nas correspondências acima são exemplos do silêncio constitutivo a que Orlandi (2000) se refere. Se por um lado, a linguagem divide, administra e categoriza o silêncio, de modo a tornar a significação calculável, por outro o silêncio perpassa as palavras. “O silêncio não é transparente e ele atua na passagem (des-vão) entre pensamento-palavra-e-coisa” (Orlandi, 1997, p. 39).

Para Vale (2013) as cartas da guerra enunciam um relato de desistência do corpo, enquanto o silêncio, misturados ao do ambiente hostil mostram que não consegue empreender sucesso nem encontrar a tranquilidade desejada para escrever. As noites - metáfora constante do silêncio - serão outra representação da proximidade da morte e da ausência de condições em traduzi-las, como aparecerá em *Os Cus de Judas*:

As madrugadas, de resto, são o meu tormento, gordurosas, geladas, azedas, repletas de amargura e rancor. Nada vive ainda, e, todavia, uma ameaça indefinível ganha corpo, aproxima-se, persegue-nos, incha-nos no peito, impede-nos de respirar livremente, as pregas do travesseiro petrificam-se, os móveis agudos hostilizam-nos (Antunes, 2003, p. 39).

O homem urbano que se vê no meio da mata estranha o silêncio. As noites de Angola são bem diferentes das de Portugal e são carregadas de “amargura e rancor”, para o tormento do narrador. A tensão mencionada no parágrafo acima é a tentativa de reproduzir no romance o pensamento dos soldados que conviviam diuturnamente com a ameaça de ataques inimigos. O médico, com um conhecimento superficial da realidade, mas observador das condições na qual está inserido faz menção a tal situação em uma de suas cartas:

Sabes que me não custa muito suportar o isolamento e a solidão. A única coisa aborrecida aqui, além da água fria, é a permanente aflição nocturna, a tensão em que se vive toda a noite. As condições defensivas disto são fraquíssimas, e as ameaças constantes. Ultimamente, os terroristas têm atacado destacamentos com um imenso potencial de fogo, e ultimamente a rádio dos tipos anuncia uma arma nova para experimentar no Ninda, e o capitão teme que seja um míssil terra-terra, o que teria, provavelmente, consequências um bocado desastrosas [...] Durante a noite acordo várias vezes ao menor ruído o que vai contribuindo para me envelhecer, a mim e aos outros todos. Dias mais ou menos agradáveis e noites sobressaltadas, em resumo. A história avança, apesar da inutilidade que vejo em algumas palavras (Antunes, 2005, p. 88).

Enquanto lutava com a infertilidade das palavras, as cartas preenchiam a busca incessante do texto ao qual definia como perfeito para o momento. Se as madrugadas eram cheias de amargura e rancor, como afirma o narrador de *Os Cus de Judas*, os dias eram monótonos e vazios, e somente a escrita e a leitura preenchiam esses silêncios de dor e ausência. Nesse sentido, no caso de Lobo Antunes “a relação interna que se estabelece entre obra e correspondência oferece sutis diferenciações” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 161). Diferenças e semelhanças que irão cruzar-se no momento em que se espelha as cartas com as obras.

Para Moraes (2007, p. 95) é nas correspondências íntimas assim como na escrita de si que o sujeito se volta “para si mesmo, mudança acusada pelo destaque da focalização da ‘alma e corpo’”. É na busca para romper esse silêncio, muitas vezes traduzida em desejo frenético nas cartas de amor, que Lobo Antunes procura encontrar a si mesmo. Aspecto que permanecerá vivo em toda sua obra posterior.

Ter um encontro consigo a partir da leitura é algo relativamente recorrente. Quando esse “eu” redescoberto na imersão de um texto é alguém que transforma as páginas consumidas em novas narrativas, esse encontro tende a ser mais impactante. No diálogo com o seu primeiro leitor - seja ele também um escritor ou não - as redes de produção são ampliadas. No visualizar novas possibilidades a partir da escrita do outro para a sua própria, o artista da palavra vai tecendo possibilidades para a tessitura do seu texto.

Mesmo ambientes agressivos podem se tornar manancial para o escritor. Ao somar os elementos leitura + perspectivas pessoais + ambiente externo + condições

sociopolíticas do momento, são ampliadas, renascidas ou simplesmente descortinadas algumas possibilidades do texto. Como afirma Salles:

[...] aquele que está envolvido em um processo criador está de tal modo comprometido com as obras em construção, que se coloca em condições propícias para encontros dessa natureza. Por um lado, o artista, imerso no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista parece transformar tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (Salles, 2013. p. 154).

Situação que se evidencia no trecho do aerograma abaixo, no qual fala de suas inseguranças, mas especialmente dos seus interesses e perspectivas literárias:

Cada vez mais me parece que a literatura deve ser um festival das palavras, uma celebração pânica (no sentido grego), uma festa pagã, e os personagens simples vozes que deslizam cantando ou cochichando páginas fora. Tinha posto muitas esperanças nos Tigres mas vejo agora que não são aquilo que eu esperava. Curiosamente, tenho andado na ilusão de encontrar em livros de outros ideias e processos coincidentes com os meus, o que até agora não tem sucedido e começo a ter a certeza de que não sucederá nunca. Era uma maneira de confirmar estar no bom caminho (Antunes, 2005, p. 71).

É bastante pertinente afirmar, portanto, que Lobo Antunes por meio da sua leitura constituiu a trajetória de um autor que sai das suas redes de contato - e de criação - para exercer toda sua liberdade criativa por meio da sua ficção. Mesmo que ninguém possa afirmar qual qualidade teria *Dilúvio* ou *O Voo nupcial de J. Carlos Gomes*, os silêncios estabelecidos nas cartas trocadas com Maria José revelam como o poder da leitura acabou por fazer o jovem escritor-missivista literalmente estourar “de frases, de ideias” (Antunes 2005, p. 202) esvaziar-se de histórias, de personagens, de seu eu (Navas; Valim, 2020). Ao mesmo tempo que é consumido pela leitura, o autor começa a tomar forma ganhando contornos mais definitivos a partir de *Os Cus de Judas*. De tal forma que esses silêncios serão recorrentes, se tornando uma marca do estilo construído ao longo dos anos e começado a se delinear nas cartas.

Ressalta-se que mesmo Lobo Antunes sendo um crítico severo em relação à sua produção poética, conseguiu sempre imprimir imagens com certa dose de lirismo para falar da sua amargura diante de uma realidade opressiva, notadamente nos seus romances iniciais. Em *Os Cus de Judas*, por exemplo, ao admitir que seu projeto

literário começou na África, o narrador ao falar do Jardim Zoológico, no começo da história questiona:

Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida por anos a fio, o projecto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontrolável e tombar, de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre nada, à medida que a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? Mas talvez que você não conheça essa espécie horrorosa de derrota, [...] talvez que a habite a jubilosa leveza dos botes ancorados, balouçando devagar numa cadência autônoma de berços. Uma das coisas, aliás, que me encanta em si, permita-me que lho afirme, é a inocência, não a inocência inocente das crianças e dos polícias, feita de uma espécie de virgindade interior obtida à custa da credulidade ou da estupidez, mas a inocência sábia, resignada, quase vegetal, diria, dos que aguardam dos outros e deles próprios o mesmo que você e eu, aqui sentados, esperamos do empregado que se dirige para nós chamado pelo meu braço no ar de bom aluno crónico: uma vaga atenção distraída e o absoluto desdém pela magra gorjeta da nossa gratidão (Antunes, 2003, p. 22-23).

Na medida em que “a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença”, sem se fitarem, o narrador vai se constituindo a ponto de admitir as transformações que a África fez nele, e provocar uma simbiose com o escritor. É no silêncio de Angola que se vê no Jardim Zoológico da sua existência pessoal uma janela de oportunidade para fazer nascer o escritor “ainda que seja por uma vaga atenção distraída e o absoluto desdém pela magra gorjeta da nossa gratidão” (Vale, 2013, p. 152). Como, de certa forma, aparece na carta abaixo:

Comecei a escrever a história, isto é, comecei a acabar a história. Ontem rendeu-me bastante bem: cerca de 7 páginas. Hoje vai andando. E vou realmente mandar-te à medida que a for completando. Só espero que te não desiluda. Pões nela tantas esperanças que, provavelmente, vais ficar triste quando a leres. Não esperes demais dela...

E estão agora a tocar nas cassetes do Eleutério o Lago dos Cisnes, que me faz lembrar o ringue do Jardim Zoológico, onde ia patinar aos domingos de manhã. Entre os remorsos que trago está o de lá não ter ido, quanto mais não fosse em homenagem à minha própria infância. Talvez o coloque na história. Vamos a ver (Antunes, 2005, p. 139).

Ainda que os excertos acima mostrem certa dose de lirismo, é fato, por outro lado de que a guerra nunca saiu de Lobo Antunes, como afirmam alguns estudiosos da obra do autor como Vale (2013), Silva (2012), Fernandes (2009) e Ribeiro (2015).

Suas cartas, crônicas e romances estão sempre a revelar como a afirmação é verdadeira. No universo da guerra, a loucura - tema recorrente na poesia de Ângelo de Lima - é presente em seus textos tanto quanto sua experiência como psiquiatra no Miguel Bombarda, logo após sua volta. O lado irônico, e que Lobo Antunes sabe aproveitar ao fazer representações da loucura e da poesia, é que Miguel Bombarda foi exatamente o psiquiatra que cuidou de Ângelo de Lima. A realidade da miséria e das noites sozinho no hospital permitiram que sua percepção da angústia humana fosse ampliada como se vê em:

Aqui, pensou o médico, deságua a última miséria, a solidão absoluta, o que em nós próprios não aguentamos suportar, os mais escondidos e vergonhosos dos nossos sentimentos, o que nos outros chamamos de loucura que é afinal a nossa e da qual nos protegemos a etiquetá-la, a comprimi-la de grades, a alimentá-la de pastilhas e de gotas para que continue existindo, a conceder-lhe licença de saída ao fim de semana e a encaminhá-la na direcção de uma “normalidade” que provavelmente consiste apenas no empalhar em vida (Antunes, 2004, p. 48).

E

[...] quando cheguei ao Hospital Miguel Bombarda para iniciar a longa travessia do inferno, verifiquei que a noite desaparece de facto da cidade, das praças, das ruas, dos jardins e dos cemitérios da cidade, para se refugiar nos ângulos das enfermarias, como os morcegos, nos globos dos tectos das enfermarias e nos velhos e esbeiçados armários de medicamentos, nos aparelhos de electrochoque, nos baldes de pensos nas caixas de seringas (Antunes, 2006, p. 52).

Quando o narrador de *Memória de Elefante* enfatiza que o hospital psiquiátrico é onde “deságua a última miséria humana” está fazendo menção à saúde mental dos feridos pela guerra. Várias cartas, como já demonstramos até aqui, de Lobo Antunes têm essa conotação: de que os feridos por tiros e minas terrestres eram uma espécie de párias, e não de heróis como a população imaginava que todos voltariam. Ao perder um órgão numa explosão um soldado não via mais nenhuma possibilidade de futuro, o que afetava sua condição psiquiátrica, além do trauma de ter vivido uma guerra. Também por isso Lobo Antunes escolheu o termo “inferno” para o romance *Conhecimento do Inferno* para falar da realidade do hospital, especialmente dos traumatizados pela guerra. Tudo isso, de alguma maneira, fazia brotar uma consciência política mais na direcção dos “ponteiros da esquerda” (Antunes, 2005) e

que irá brotar de forma feroz nos seus romances posteriores, sobretudo em *Memória de Elefante*:

[o amigo lhe fala] - Porque não? Porque não? Homem, você é um anarquista, um marginal, você pactua com o Leste, você aprova a entrega do Ultramar aos pretos [...] Que sabe este palerma de África, interrogou-se o psiquiatra, para além dos cínicos e imbecis argumentos obstinados da Acção Nacional Popular e dos discursos de seminários das botas mentais do Salazar, virgem sem útero mascarada de homem, filho de dois cónegos explicou-me numa ocasião uma doente, que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais (Antunes, 2004, p. 42).

Ao se debruçar nos estudos das cartas e especialmente de sua trilogia inicial percebe-se como suas leituras, influências, transformações e o impacto do silêncio são ampliados. A consciência política e social que a realidade da guerra provocou no homem - e por extensão, no autor - Lobo Antunes fizeram reforçar a admiração que tinha por nomes como Guevara, Hemingway e Camus, por exemplo. No caso específico de Guevara, as influências já eram anteriores e faziam parte do projeto de literatura estabelecido mesmo antes da viagem a Angola.

Ricardo Piglia (2006) entende que a leitura, o silêncio de uma área inóspita e a possibilidade da morte iminente aproximam, e muito, Lobo Antunes de Che Guevara. Perto da sua morte, em 1969 na Bolívia, Guevara registra em diário a lembrança de um conto de Jack London no qual via “o modelo de como se deve morrer” (Piglia, 2006, p. 99). Modelo que pode ser condensado no seguinte pensamento: “não estamos longe de D. Quixote, que procura nas ficções que já leu o modelo da vida que deseja viver” (Piglia, 2006, p. 99).

O “Cavaleiro da triste figura” ou “Cavaleiro Solitário” é, de certa forma, evocado nas cartas de Lobo Antunes a registrar seu processo literário e como ele está vindo à tona a partir de suas leituras. É nesse silêncio solitário e criativo que imagina que pode morrer e, portanto, faz de sua escrita emergente - tanto em carta como no romance em gestação “aquilo que se procura num leitor de ficção; alguém que encontra numa cena lida um modelo ético, um modelo de conduta, a forma pura da existência” (Piglia, 2006, p. 99-100).

Para Vale (2013) a forma como Lobo Antunes encontra para romper com o silêncio e a solidão de suas leituras amplia-se na sua escrita no sentido de transmitir “o sentido do vivido, o leitor é aquele que está em busca do sentido da experiência perdida. Há uma tensão pré-política na busca do sentido, em Guevara” (Vale, 2013, p. 166), tendo chegado até aquele ponto “porque viveu sua vida a partir de um certo modelo de experiência, que leu e que procura repetir e realizar” (Piglia, 2006, p. 100).

Guevara via uma estranha poesia na guerra; Benjamin (1993) afirmava categoricamente que a guerra tem uma estética própria. Estética essa na qual o Nazi-Fascismo se estruturou e apoiou seu discurso anticomunista. Narrativas a embasar ditadores que surgiram durante o século XX. Como Salazar, em Portugal. Ao afirmar que “a experiência da guerra talvez seja importante para um homem” (Antunes, 2005, p. 49), não está querendo dizer do “fazer-se homem” que as tias em Lisboa repetiram constantemente, mas um homem que ao perceber a estética da guerra, as torna em palavras poderosas a denunciar instituições como a da indústria bélica, por exemplo.

Relatar, por meio de cartas, as sensações do vivido é uma maneira de viver sua ficção. O jogo da persona que faz com a esposa é um laboratório da sua escrita, sempre metafórica e sinestésica. Um exemplo disso tem-se na carta datada de 8 de maio de 1971 em que narra:

O que eu quero é muitas prateleiras, sempre sonhei viver numa casa forrada de livros, ter pelo menos uma sala forrada de livros, e não ser preciso tirar 500 de cima para ler um de baixo.
[...] as pessoas da família me estão a achar uma espécie de herói de coragem e espírito de sacrifício, o que é asneira. Qualquer dia ponho tudo em pratos limpos. Pratos limpos é giro. [...]
Milhões de beijos para ti do teu marido Alves António (Antunes, 2005, p. 54).

Lobo Antunes não tem Alves no seu nome civil. Por todas as informações obtidas e que podem ser apreendidas em suas cartas, entrevistas, crônicas e romances em que a autoficção se faz presente, não há ninguém com esse nome na sua genealogia. Por que Alves, então? Seria um elemento da intimidade do casal? Um personagem de um dos seus romances iniciais e nunca publicados? Ou um anagrama de selva, onde vivia e era impactado pela realidade, e ao mesmo tempo era torneada sua escrita? Seja qual (is) for(em) a(s) resposta(s) para essas indagações, fica claro nesse excerto a mistura da persona com o que podemos

chamar de um “enunciador real” das missivas. A mesma voz que revela o perfeccionismo com a posição dos livros na estante, é a mesma que critica a instituição família e revela sarcasmo ao constatar que não é o herói que imaginam que seja.

Em outra parte da mesma carta mencionada acima, afirma: “As minhas opiniões sobre esta guerra não devem ser escritas” (Antunes, 2005, p. 54). Quem enuncia essa questão? O homem Lobo Antunes que vê o perigo por todo lado e sente o poder da PIDE - a polícia secreta de Salazar - ou o autor em ebulição que pretende escrever sobre outros assuntos? São indagações que interessam a quem se propõe a estudar a genética das obras e das cartas, extraindo delas os seus silêncios e não-ditos.

Silêncios que serão rompidos na mais importante viagem que fez em sua vida. Uma viagem que iria transformá-lo num homem. É sobre essa perspectiva que o também médico Lobo Antunes embarca para Angola, e nas cartas já vai antecipando esse procedimento. O silêncio era uma busca imaginária para esse jovem que vem para uma missão de saúde com um projeto literário em mente. Tanto que embarca com a bagagem carregada de livros, imaginando que se a guerra o transformaria num homem, suas leituras o transformariam num escritor.

Vale (2013, p. 116) lembra que o jovem que desejava escrever começou uma viagem que “consiste em construir a experiência para em seguida escrevê-la”. O “aprendizado da agonia”, portanto, foi uma forma de o silêncio construir não só um novo homem, mas principalmente um autor que nunca se enquadrasse nos padrões da crítica literária. Em entrevista a Maria Alzira Seixo (2008), Lobo Antunes admitiu: “É preciso ser escritor fora do circuito da literatura. Só os livros e a vida”. Só o silêncio e a palavra que advém dele depois de mergulhar em outras vidas por meio da leitura.

Piglia (2006, p. 109) lembra que assim como Guevara quando saiu pela sua viagem de motocicleta “para uma experiência pura e atrás da literatura, mas encontra a política e a guerra, Lobo Antunes encontrou-se como um ser político e literário numa experiência silenciosa no meio da guerra”. Tanto que em carta de março de 1972, Lobo Antunes lembra de uma fotografia de Che sentado em cima de uma árvore lendo, encontrando, naquele lugar, o silêncio e a solidão necessários para leitura. É nesse momento que se vê conversando com seus fantasmas, à procura de um quarto iluminado ou de um som criativo que o tire do silêncio e do silenciamento imposto. Era preciso trazer a palavra à luz. Fazer da escrita um ato de resistência e (re) existência.

“Um ato ético e político baseado na experiência, incluindo a busca silenciosamente nos livros” (Vale, 2013, p. 119). E foi isso que começou a fazer a partir da sua trilogia inicial, devidamente antecipado como um projeto a ser seguido, conforme revelam as cartas enviadas à esposa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em carta de junho de 1971 Lobo Antunes revela que a primeira ideia do projeto literário estaria acabada, em parte:

Acabei ontem a 1a parte do Voo, comecei a segunda. Após várias tentativas, julgo ter encontrado o que precisava. E vou andando rapidamente, à razão de mais de 10 páginas por dia: escrevo literalmente de manhã à noite, numa febre imensa. Reli e corriji a 1.a parte, que está pronta e embalada. Quando a leio irrita-me. Quando me lembro dela gosto muito. Onde estará a verdade? A verdade é que, com ela metida na gaveta, encontro-lhe muitas coisas que me agradam. Mas ao lê-la, e apesar dos tremendos esforços que fiz para ser terrivelmente claro, acho-a barroca demais. Será da pressa com que a reví? Quero esperar que sim (Antunes, 2005, p. 186).

Quando da escrita dessa carta, fazia pouco mais de seis meses que o autor estava em África. A velocidade com que produz mostra como Lobo Antunes acabou sendo um “espectador privilegiado” do ambiente da guerra, ainda que a experiência tenha deixado marcas profundas em seu espírito e mente. A expressão “escrevo literalmente de manhã à noite”, além de confirmar o que dissemos no período anterior também denota seu principal objetivo durante o período em que deveria estar em Angola: escrever e desenvolver o seu projeto literário.

A carta acima também mostra algumas outras marcas que se perpetuarão no estilo antuniano como a constante comparação do emissor - ou narrador, no campo da ficção - à figura do médico e das patologias clínicas. A febre de escrever, a insanidade das suas experiências, as más ideias como “diarreia mental” (Antunes, 2005, p. 163), o psiquiatra que vê nos loucos o bom-senso que a sociedade não inspira mais são outras metáforas recorrentes, especialmente em sua trilogia inicial.

Escolhemos o excerto acima para iniciar estas considerações finais por considerá-lo revelador para o nosso objetivo principal: delimitar textualmente que a vasta correspondência íntima que Lobo Antunes trocou com a esposa expõe o seu projeto de se transformar em escritor, nas minúcias que envolve todo processo criativo. Ao mesmo tempo, pedimos escusas por estas considerações finais não serem tão concisas como é requerido para esse trecho da tese, porém, nossa pesquisa mostrou de que maneira tudo o que gira em torno da obra de Lobo Antunes beira à grandiloquência, ainda que o autor tivesse restrições a textos assim. Sua obra

se dá numa espécie de espiral em que a experiência vivida na África e cujo caráter memorialístico sempre acaba por retomar vários dos conteúdos expressos na carta à esposa. O que, por si só, faz das missivas um manancial para se colher informações variadas em torno da produção literária de Lobo Antunes.

Joana e Maria José, as filhas que organizaram a coletânea de cartas do pai para a mãe, afirmam que se pode ler seus conteúdos sob qualquer ótica, inclusive histórico e literário, mas que a correspondência que compõe o livro *Deste viver aqui neste papel descripto* é, acima de tudo, expressão de um amor ausente de um jovem de 28 anos que se viu obrigado a deixar a esposa, grávida, para uma comissão em África.

De fato, as cartas da guerra de Lobo Antunes em vários momentos espelham esse retrato angustiado que as filhas se referem. Porém, não há como negar que na mesma proporção dessa paixão e amor desenfreados pela esposa e depois pela recém-nascida está o amor pelos livros. Suas leituras e experiências na guerra vão, paulatinamente, torneando o autor que está sendo gestado “numa febre intensa” de criatividade.

Também optamos pelo recorte da carta que abre esta sessão pela presença, mais uma vez constante, dos adjetivos e dos advérbios como recurso estilístico do autor. Não só do missivista, mas do escritor. Um dos trechos mais conhecidos de *Os Cus de Judas*, e replicados no trabalho em torno do autor, tem escolhas bastante semelhantes às feitas por Lobo Antunes na carta acima:

Felizmente que a tropa há de torná-lo um homem.
Essa profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canastra, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem, a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segregados (Antunes, 2003, p. 15).

Fonseca (2015, p. 16), ao analisar o recurso da memória em *Os Cus de Judas* e de como as cartas antecipam esse movimento, questiona: “De que maneira a história de um indivíduo pode contribuir para a compreensão da história como um todo? Aquele que fala, o faz de algum lugar”. Nas cartas íntimas há um registro quase que desesperado para que aquele momento não seja esquecido e que, de alguma maneira, apareça nos seus romances posteriores. Em várias situações expressas nas

cartas - e que julgamos ter demonstrado ao longo da tese - não é só o missivista que dá voz às suas impressões em torno da guerra e de como as pessoas apreendem os signos que são emanados do conflito bélico. Muitas manifestações textuais ou discursivas do campo epistolográfico são antecipação deste estilo que virá a público a partir de 1979 e que continua em franca atividade. O que confirma a afirmação do próprio Lobo Antunes em entrevista para Ana Paula Arnaut na qual categoriza: “Um escritor, como um cantor, ou um pintor é sempre a voz de qualquer coisa que está latente nas pessoas” (Arnaud, 2008, p. 31).

Fonseca (2015, p. 17) também ressalta que a necessidade de escrever cartas quase diariamente à esposa acabou se traduzindo no desejo de produzir uma literatura de caráter memorialística e na sua obsessão de escrever em torno da Casa Portuguesa, e que, por isso, faz um “movimento que busca incessantemente em sua obra resolver o trauma que impregna os discursos de si e da nação” o que resulta na compreensão de Márcio Seligmann-Silva na:

necessidade de escrever suas memórias, de passar adiante sua “memória de elefante”, ou seja, uma memória traumática de um passado que não passa, e, por outro lado, a necessidade da sociedade portuguesa de também enfrentar seu passado recente, explica, em parte, o sucesso desse autor (Seligman-Silva, 2009, p. 154).

No momento em que nos aproximamos das considerações finais deste trabalho, cresce a certeza de que ele está longe de ser uma conclusão. Os advérbios e adjetivos que Lobo Antunes usa com frequência para criar imagens arrojadas em suas histórias - e que aparecem como recurso de grandiloquência em muitos aerogramas - revelam ser poucos para dar a exata dimensão do papel que o autor ocupa na contemporaneidade.

A esta altura do nosso trabalho cremos ter dado conta dos objetivos a que nos propusemos. Ao longo da tese demonstrou-se o quanto Lobo Antunes fez da experiência de Angola seu laboratório criativo. Com efeito, as cartas revelam não só suas intenções em torno do fazer literário quanto antecipam, textual e discursivamente, caminhos que o autor irá percorrer dali em diante. *O Voo Nupcial de J. Carlos Gomes* e *Depois de Tulia* nunca serão conhecidos pelos leitores de Lobo Antunes, visto que foram destruídos. No entanto, os excertos que são partilhados com Maria José expõem, muito do estilo que irá adotar a partir da poética do retorno.

Como mencionamos, Maria José e Joana, as filhas de Lobo Antunes que organizaram o *livro Deste viver aqui neste papel descripto*, afirmam que os leitores do pai podem ler os conteúdos dos aerogramas a partir de qualquer ponto de vista, inclusive histórico e literário, mas que as cartas são essencialmente a partilha íntima de um jovem apaixonado. Se é possível lê-las sob qualquer ótica, nos apropriamos desta “licença” concedida para afirmar que nelas tem-se a gênese de um dos autores mais importantes da literatura portuguesa contemporânea e que apontam vários dos percursos que Lobo Antunes percorreu e continua trilhando.

Em 2011, por exemplo, Lobo Antunes lançou seu vigésimo terceiro romance (já são vinte e seis) *Comissão das Lágrimas*. Novamente ambientando em Angola, o livro é uma retomada do que Seixo (2008), Blanco (2002), Fonseca (2015), Vale (2013) e Arnaut (2009) chamam de o “eterno retorno antuniano”. A experiência da guerra, e muito dos conteúdos das cartas - inclusive a decepção do autor com a psiquiatria - aparecem ao longo da história. Tanto que o próprio termo “comissão” remete à missão da qual fez parte entre os anos de 1971 e 1973.

Carlos Henrique Fonseca (2011, p. 133), ressalta que *Comissão das Lágrimas* se desenvolve pela voz de Cristina, personagem que dividirá o espaço da narração com o pai e a mãe, estabelecendo, de fato, um verdadeiro desafio para o leitor em distinguir o narrador. Em toda sua extensão, “a obra é marcada por uma proposital indecidibilidade sobre quem está falando”. A começar pela própria doença psiquiátrica de Cristina, que ouve vozes que emanam de árvores, folhas, móveis e objetos. No entanto, Fonseca ressalta que “mais do que a doença em si, a questão das vozes se desdobra metaforicamente para os discursos silenciados, para o testemunho impossível daqueles que sofreram com a exploração colonial e suas consequências pós-independência”. Mais uma vez, silêncio, silenciamento, África, Guerra Colonial habitam o universo dos seus romances.

Em determinada altura do romance uma personagem declara: “Se contasse o que já vi, não acreditava em mim” (Antunes, 2011, p. 170), enquanto em páginas anteriores encontramos: “[...] nós, os pretos, nascemos para o esquecimento” (Antunes, 2011, p. 152). E em uma de suas cartas para Maria José, Lobo Antunes narra: “sábado, na consulta, perguntei a idade a um velho muito velho, com um pau a servir de bengala em cada mão. Respondeu o Séneca que nós os brancos é que sabemos escrever, e que eles, os pretos, só sabem nascer” (Antunes, 2005, p. 109),

referindo à inferioridade do colonizado. Sentimento que é transposto no romance, como é o caso da citação anterior.

Fizemos uma rápida incursão sobre um dos romances mais recentes do autor antes de colocarmos um ponto final na tese para mostrar que o trabalho em torno das cartas e do processo criativo de Lobo Antunes está distante de uma conclusão. São muitas as pistas deixadas nas cartas que o seu processo criativo está em constante ebulição, ainda que fundamentadas em paradigmas bem sólidos como a descrição minuciosa e impiedosa do que ele chama de Casa Portuguesa.

Os caminhos que percorremos para buscar as trilhas que Lobo Antunes seguiu - e ainda segue - para levantar os paradigmas que se constituirão as balizas do seu estilo mostram o quanto as cartas da guerra formam uma espécie de “manifesto” em torno do que pretende escrever. A Casa Portuguesa precisava ter uma nova leitura. Talvez mais mordaz, menos com flores de estilo e muito mais “corrosiva, sarcástica, chamativa, caricatural, cruel e terrível, uma crónica da morte lisboeta” (Antunes, 2005, p. 176). E cremos que tanto ele quanto nós fomos bem-sucedidos no que nos propomos. Lobo Antunes por nos dar um retrato atualizado, sem retoques do seu povo e da história lusitana; nós por termos conseguido descrever como suas cartas antecipam esta jornada.

Brigitte Diaz (2016, p. 99) afirma que a carta é um laboratório textual, na qual a “correspondência engendra, funde novamente e transforma escritos migrantes destinados a outras páginas e outros públicos”. Foi isso que Lobo Antunes fez em seus aerogramas para Maria José. Transformou seu exercício de escrita epistolar em atividade destinada ao aprimoramento de sua escrita literária. As obras que vieram depois mostram o quanto foi bem-sucedido no seu projeto e de como o estudo de sua correspondência é determinante para entender os caminhos pelos quais sua literatura ainda percorre.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 19-78.
- ALEXANDRE, Manuel; CARAPINHA, Rogério; NEVES, Dias (coord.). **PIDE, a história da repressão**. 3.ª ed., Fundação : Jornal do Fundão, 1974.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nome das coisas**. Lisboa: Moraes, 1977.
- ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. **D'este viver aqui neste papel descripto**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005
- ANTUNES, António Lobo. **Memória de Elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ANTUNES, António Lobo. **Quero que o Nobel se F*****, entrevista concedida à Radio TSF. Lisboa, 2018. Disponível em <<https://www.tsf.pt/cultura/antonio-lobo-antunes-quero-que-o-nobel-se-f-9967372.html>>. Acesso em: 28 nov. 2022.
- ANTUNES, Maria José Lobo. **Regressos quase perfeitos** - Memórias da guerra em Angola. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. 2ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula, **As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino**, Alfragide, Texto Editores, 2012.
- BACCARIN-COSTA, Eduardo Luiz. **Memória e resistência: uma análise dos romances Pessach: a travessia e Os cus de Judas**. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2019.
- BAUMANN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. 4 ed. Trad: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2014.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BELLOTTO, Heloisa L. Arquivos Pessoais em face da teoria arquivística tradicional debatendo com Terry Cook. **Revista Estudos Históricos**. v. 1, n.21,1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da Cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa do Estado de São Paulo, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCO, Maria Luisa. **Conversas com Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

BRUM, Elaine. **Quando a máscara vista rosto**. Revista Época, outubro 2011. Coluna Elaine Brum. Disponível em <http://elianebrum.com/opiniao/colunas-na-epoca/quando-a-mascara-vira-rosto>, acesso em 14.ago.2023

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. **Travessia: revista de literatura**, nº 33. Florianópolis: Ed.UFSC, ago-dez 1996. p 11-41.

CABRAL, Eunice. **Tempo e espaço na obra literária de Lobo Antunes**. Études Romanes de BRNO, vol. 30, Praga, Rep. Tcheca, 2009.

CAMMAERT, Felipe. A visita da tia Teresa: experiência da guerra colonial e resiliência pela escrita em ‘Os Cus de Judas.’ **Revista do Colóquio de Letras 2019**. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal, 2019. p.20-31

CANCIONEIRO DA AJUDA. Ed. Carolina Michaelis de Vasconcelos. Reimpressão da Edição de Halle (1904, acrescenta de prefácio de Ivo Castro e glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII), Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2v. 1990.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance, *In*: CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção** (org) Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

CONTI, Daniel e RIBEIRO, Josiane J. **A Angola do narrador de Lobo Antunes: (Re)Significação do imaginário**. Anais do XV Seminário Internacional de Educação Univale. Itajaí: Santa Catarina, 2017.

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato: O som e a fúria das crônicas contra o Golpe de 1964**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004.

COSTA, Jorge M. A. G. **Para um estudo da memória e identidade portuguesas com António Lobo Antunes**. (Tese de Doutorado). Universidade Católica Portuguesa: Beiras, Portugal. 2013.

CURANISHI, Fernanda T.S. **Mal, ruína e vestígios de memória em Gonçalo Tavares**: evocações de um resgate necessário. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2021

CYTRYNOWICZ, Roney. **O silêncio do sobrevivente**: diálogo e rupturas entre memória e história do holocausto. In SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 103-128

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**. Edusp: São Paulo, 2016.

DIAZ, José-Luis. **Qual a genética para as correspondências?** Tradução de Cláudio Hiro com a colaboração de Maria Sílvia Ianni Barsalini. Genesis. *Revue Internationale de Critique Génétique*, Paris, n.13. 1999. p.100-144.

FERNANDES, Alexandre C. António Lobo Antunes: a obra, a escrita dilacerada, e a (pós) modernidade. **Revista Travessias**, vol.1, n.03, p. 1-9. Cascavel: Unioeste, 2009.

FONSECA, Carlos Henrique. **Tempo, memória e identidade em Os Cus de Judas de António Lobo Antunes**. Araraquara-SP: Unesp, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Roberto Machado. Lisboa: Ed. Veja, 2009

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A festa**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

GARCIA, Neiva K. Uma catarse no espelho: Os cus de Judas, de António Lobo Antunes. **Revista Acta Scientiarum**. Maringá, v. 36, n. 3, p. 325-333, Jul-Set., 2014.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas Epistolares**. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Vozes, 2007, p. 103 a 133

ISLABÃO, Chaiane C. Leitura versus História e a representação da identidade em Os Cus de Judas, de Antonio Lobo Antunes e em Vinte e Zinco de Mia Couto.: *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **Literatura e Autoritarismo Processos de identificação e políticas da (in)diferença**. Santa Maria-RS: Universidade Federal de Santa Maria, 2008. p. 48-78.

KAUFMANN, Vincent. **L'équivoque épistolaire**. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**: Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2015.

LOBO ANTUNES, António. Entrevista concedida a Ana Sousa Dias no programa Por Outro Lado, Episódio n.14, 2006. A transcrição da entrevista está disponível em: <<http://antonioloboantunesnaweb.blogspot.com.br/2006/04/rtp-2-por-outro-lado.html>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. *In*: ZURBACH, Christine et al. (Org.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 347-355.

LOURENÇO, Eduardo, **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino, p.9-10. Porto: Editora Universidade do Porto, 2009.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Tradução Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MACHADO, Álvaro M. **A novelística portuguesa contemporânea**. Lisboa, ICLP, 1984.

MARCUSE, H. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Mello (Org.). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.

MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado**: revolução e democracia em Portugal. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORAES, Fabricio Tavares de. **Reconhecimento do desespero**: Uma leitura de António Lobo Antunes. in Revista Darandina. vol.5 num.1, p. 1-11. Juiz de Fora (MG). UFJF, 2012.

MORAES, Marco Antônio. de. **Epistolografia e crítica genética**. Ciência e Cultura (SBPC), São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan./mar.2007.

MORAES, Marco Antônio de. **Orgulho de jamais aconselhar**: a epistolografia de Mário de Andrade. Edusp: São Paulo, 2007.

NAVAS, Diana. **Figurações na Escrita**: as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes. (Tese de Doutorado) Universidade de São Paulo-USP: São Paulo, 2012.

NAVAS, Diana e VALI, Graziela M. Saber ler é tão difícil quanto saber escrever: O leitor (de) Lobo Antunes. **Revista Entrefaces**. Vol. 8, n.19, p. 84-99, Fortaleza, 2020.

NEGREIROS, Almada. **Nome de Guerra**. Lisboa. Luso Livros, 2015. disponível em: <<http://www.luso-livros.net/>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

OLIVEIRA, Clenir B. Os Cus de Judas: a antiepopéia. **Discutindo Literatura**. São Paulo: Escala Educacional, 2004.

OLIVEIRA, Romilton Batista. **Trauma na literatura**: António Lobo Antunes e a experiência da escrita. Tese de Doutorado (Doutorado em Estudos Literários e Culturais), Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25596>>. Acesso em: 20 mar. 2024.

ORLANDI, Eni. **Discurso e Texto**. 2.ed. Campinas: Pontes, 2000.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 1997.

PAGÈS, Alain. A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 67, p. 106-123, ago. 2017.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PONTES, Margarida Joana Quaresma Tomás. **Sinais de Vida: Cartas da Guerra 1961-1974**. Tese de Doutoramento (Doutorado em História). Universidade de Lisboa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/15770/4/phd_joana_tomas_pontes.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Tradução de Carlos Vogt. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Vol. 1 - 4 ed. São Paulo: Martins Livraria Editora, 1960.

REIS, Carlos. **A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século**. Scripta, [S.I.], p. 15-45, out. 2004. ISSN 2358-3428. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

REIS, Edson S. dos, **Significação da memória e do testemunho em Primo Levi**. Revista Modernos e Contemporâneos, vol. 3, n.7, p. 305-321. Campinas, 2020. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/4074/3134>>. Acesso em 16 dez. 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Clara. **Ângelo de Lima**. Modernismo: arquivo virtual da Geração Orpheu. 2006. Disponível em: <<https://modernismo.pt/index.php/a/193-angelo-de-lima>>. Acesso em: 20 set. 2021.

SALLES, Cecília A. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, Cecília A. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: ed. Horizonte, 2013.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: Ensaio sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, José F. **Angola: ação diplomática brasileira no processo de independência dos países africanos em conflito com Portugal no cenário da Guerra Fria**. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica - PUC: São Paulo, 2014.

SEIXO, Maria Alzira. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Ana Paula. **Aprendizagem da agonia em Os de Judas, de António Lobo Antunes**. (Dissertação de Mestrado). UFV- Universidade Federal de Viçosa. Viçosa-MG, 2012.

SILVA, Telma Maciel. **Posta-Restante**: Um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio. Tese (Doutoramento em Letras) Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis- Assis, SP, 2009.

VALE, Glaura S.C. **A escrita como resistência em António Lobo Antunes**. Revista Em Tese, vol. 20, n. 2, p.150-170. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/issue/view/303>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

VALE, Glaura S.C. **António Lobo Antunes, Leitor**. Tese (Doutoramento em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG: Belo Horizonte, 2013.

VECCHI, Roberto. **Excepção Atlântica**: pensar a literatura da Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

WILLEMART, Philippe. Crítica genética e história literária. *In*: WILLEMART, Philippe (Org.). **Manuscrita: revista de crítica genética**. São Paulo, nº 10, junho de 2005, p. 2- 21

ZACCARELLO, Benedetta. **Gênese e multiplicidade**: o que os arquivos de Aurobindo Ghose podem nos ensinar sobre a genética europeia. *In*: ZACCARELLO, Benedetta. Encontro da APCG: Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade, 2021.

ZILBERMAN, Regina. Conhecer é preciso. *In*: RODRIGUES, Inara O.; NIEDERAUER Silvia (Org.) **Brasil e Portugal**: a ditadura entre luzes e sombras - leituras literárias. Francisco Westphalen- RS: Ed. URI, 2015.

ZULLAR, R. (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.