

SILVIE ŠPÁNKOVÁ

**O TEMA DO TRAUMA EM *COMISSÃO DAS LÁGRIMAS*
DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES E *ESTAÇÃO DAS CHUVAS*
DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

O objetivo do presente ensaio consiste na abordagem temática de dois romances que, pela sua temática e questões levantadas, podem ser considerados pós-coloniais: um romance recente do escritor português António Lobo Antunes (*Comissão das Lágrimas*, 2011) e um romance do angolano José Eduardo Agualusa (*Estação das Chuvas*, 1995). Não deixa de ser interessante que estes dois romances concentrados na época turbulenta do pós-independência de Angola, focando especialmente as questões do poder e da identidade, provocaram algumas polémicas entre críticos e leitores relativamente às fronteiras entre a ficção e a história e, mais especificamente, relativamente à receção de tais fronteiras pelo público leitor. Será que realmente existiu uma Comissão “das Lágrimas” que, a título do poder oficial na Angola do pós-independência, interrogou milhares de pessoas aquando da tentativa do golpe de Estado em 1977, tal como nos conta o romance antuniano?¹ Será que a obsessão do documental no romance agualusiano impede o leitor de sentir o prazer estético, esperando ler a História em vez da ficção?² Tais e outras perguntas impõem-se, aliás com certa legitimidade.

¹ Um dos melhores escritores angolanos, Pepetela, continua a afirmar que a Comissão das Lágrimas nunca existiu. Vede, por exemplo “Não se festeja a morte de ninguém”, entrevista a Pepetela por Rita Silva Freire. Buala. Cultura contemporânea africana. Disponível em <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/nao-se-festeja-a-morte-de-ninguem-entrevista-a-pepetela> [Cit. 8/9/2013].

² Alude-se aqui, entre outros, ao artigo da especialista em literatura angolana, Inocência Mata: “A verdade da literatura (a propósito de Estação das Chuvas)” em que se diz: “É essa obsessão do documental e, portanto, do verdadeiro, que torna legítimas as questões sobre a veracidade das palavras e das ideias das figuras reais e dos acontecimentos e situações *recebidos* como factuais (e já não como ficcionais) [...] As marcas do real/verdadeiro causam um baralhamento do horizonte de expectativas do leitor, o que me parece prejudicial à fruição do texto como objecto estético [...] É que assim o pacto de cumplicidade entre autor e leitor, condição necessária para a comunicação literária, não se realiza e do livro que lê o leitor não espera ficção – espera legitimamente História!” [Mata 2001: 224–225].

Não é a minha intenção verificar o grau da veracidade histórica nos romances. Pelo contrário, gostaria de refletir sobre o outro lado do problema, i. é., sobre a representação literária do trauma, inexprimível em qualquer discurso suposto objetivo. Para demonstrar que a ficção literária corresponde a um mundo autónomo, regido por outras normas que o discurso historiográfico, pretendo seguir a linha de investigação proposta por Lubomír Doležel que, baseando-se nas discussões acerca do relacionamento da história e literatura, promove a ótica dos mundos possíveis. Dentro desta perspectiva, pretendo demonstrar que é exatamente a experiência do trauma, independente da “verdade” histórica, que constitui o cerne temático dos romances em análise.

Os mundos possíveis: uma breve recapitulação

No seu estudo sobre a ficção e história na era pós-moderna (*Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, ed. checa 2008), Lubomír Doležel parte dos princípios defendidos por teóricos de renome, tais como Hyden White e Linda Hutcheon. Foi deveras Hyden White quem como um dos primeiros relativizou as fronteiras fixas entre o discurso historiográfico e o literário ao criar, na sua famosa *Metahistory* (1973), uma “poética da história” através de um exame sistemático do discurso narrativo sobre a história. Esta poética, como avisa Doležel, corresponde a quatro tipos arquetípicos que lembram as categorias de Northrop Frye: Romance, Tragédia, Comédia e Sátira. Na linha deste raciocínio, o discurso historiográfico assenta na linguagem figurativa (Doležel 2008: 29). A famosa equivalência entre a história e a ficção, no entanto, como aliás Doležel bem aponta (Ibid., p. 29), surgiu só no seguinte livro de White, intitulado *Tropics of Discourse* (1978). A este respeito, Doležel esclarece que tal equivalência se baseia na tautologia: segundo White, a estruturação de uma (qualquer) narrativa (inclusive a histórica) é uma operação literária e, uma vez que a literatura corresponde à ficção, a história também é uma criação da ficção.

Tal sugestão whiteana abre espaço às reflexões de Doležel que não acha necessário restringir-se ao discurso (da narrativa), propondo mais um instrumento: os *mundos possíveis*. Nesta base, Doležel identifica as evidentes diferenças que existem entre os *mundos possíveis* da história e da ficção: 1. *Diferença da função* (os mundos ficcionais são alternativas imaginárias do mundo atual, enquanto os mundos históricos são modelos cognitivos do passado atual³); 2. *Diferença estrutural* (o mundo ficcional pode ser também sobrenatural, fantástico etc., enquanto a história não pode aspirar à construção de mundos impossíveis); 3. *Constelação dos agentes* (no mundo histórico podem existir só os agentes que participaram no dado evento histórico modelar, enquanto no mundo ficcional as personagens fictícias coexistem com as personagens históricas que não necessitam, ao contrário

³ O mundo atual existe e procede independentemente da linguagem e qualquer representação (Doležel 2008: 36).

do mundo histórico, de guardar as características provadas, podendo ser livremente transformadas); 4. *Falta de plenitude* (no mundo possível da ficção, os fatos históricos podem ser deliberadamente omitidos ou transformados para fins ideológicos).⁴

Um mundo ficcional que melhor se oferece ao exame das relações e diferenças entre história e ficção é naturalmente o mundo da ficção histórica, especialmente na sua vertente da ficção histórica pós-moderna,⁵ que é também o género romanesco das obras aqui expostas. Ambos os romances sem dúvida desafiam a história, podendo até confundir o seu leitor, movido pelo interesse de saber se os eventos narrados contam a verdade histórica. No caso destes romances, porém, tal leitura seria bastante ingénuo. Para além de um claro pressuposto de se tratar de literatura e não história, os dois romances, desde o início, utilizam as estratégias narrativas que corroboram o seu estatuto plenamente ficcional.

Estação das Chuvas: uma mistificação pós-moderna

Em *Estação das Chuvas* de Agualusa, a narrativa abrange um largo espaço temporal, afigurando-se como uma breve retrospectiva do século XX angolano. Os períodos singulares da história angolana são ordenados cronologicamente, com exceção da inicial anacronia (o início simbólico da proclamação da independência). Com o exame dos males destas épocas, porém, não se procede a alguma tentativa de os extrair ou sarar. Pelo contrário, a sua acumulação progride inexoravelmente à declaração do óbito do país (“Este país morreu!”, p. 279). Trata-se, portanto, de um romance bem problematizante, questionador e complexo na sua vertente sociopolítica.⁶ A narração do processo histórico baseia-se ainda por cima

⁴ Vede esta divisão in *Ibid.* (p. 40–46).

⁵ Na pós-modernidade é já amplamente utilizado o termo da metaficção historiográfica, tal como ficou definido pelos seus expoentes teóricos, especialmente por Linda Hutcheon. A ficcionalização da história implica que a própria história pode ser uma forma da ficção, supõe Brian McHale (*Ibid.*, p. 98). Hutcheon adiciona: a história e a ficção são discursos, construções semióticas, portanto não só a história pode aspirar à verdade (*Ibid.*, p. 99). Doležel concorda com o fato das construções semióticas, no entanto opõe-se à mesma tautologia já perpassada por White de que a narrativização equivale à ficcionalização (*Ibid.*, p. 100). No espaço da filologia lusófona, existem já inúmeros trabalhos dedicados a este problema, destacando-se as teses de Ana Paula Arnaut, Inocência Mata, Agripina Carriço e Lola Geraldine Xavier entre muitas outras. No que diz respeito à escrita de J. E. Agualusa, a questão da relação história/literatura, baseada na conceção do romance como uma (re)escrita da história, de acordo com a poética pós-moderna da metaficção historiográfica, tem sido objeto de recentes trabalhos como: “*Estação das Chuvas*: Um Diálogo Entre História e Literatura” de Alexandra Machado (*Mulemba*, 2011), “Angola sob a Estação das Chuvas: História e a Literatura na Escrita de José Eduardo Agualusa” de João Carlos Luna e Lucas Victor Silva (*Get* 2011) e “História e Literatura na Encruzilhada do Romance” de Renata Flavia da Silva (*Mulemba*, 2013).

⁶ Questiona-se o projeto nacional, o papel dos partidos (Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA, Frente Nacional de Libertação de Angola – FNLA, União Nacional para a Independência Total de Angola – UNITA), com destaque para o MPLA, problematizado nas suas contradições ideológicas internas, que levaram às rupturas, cissões, fracionismo

em estratégias narrativas que simulam a verdade: inclui personagens cujos nomes remetem a figuras históricas (Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto), contém os títulos e extratos de periódicos conhecidos, mantém um rigor espaço-temporal (todos os eventos são datados e situados), usa registos documentais (jornalístico, epistolar, filológico).

Não é porém difícil de verificar que o grau de ficcionalidade da obra é, apesar do contexto histórico, bastante elevado. O livro é denominado pelo editor (a chancela de D. Quixote) uma biografia romanceada. Ora, uma biografia romanceada, em geral, trata de uma personagem histórica reconhecível. Neste caso, a existência da heroína sobre a qual incide a narrativa, a “poetisa e historiadora” Lídia do Carmo Ferreira, insinua-se, desde o início, como bastante ambígua. O narrador, por um lado, insere no texto romanesco notas de rodapé com dados bibliográficos dos livros supostamente escritos por Lídia, por outro lado, inventa uma genealogia extraordinária, romanesca e rocambolesca (a ascendência de Lídia vem de um patriarca português ancorado em terras de Angola, que procriou com as suas mulheres negras, com as suas três filhas mulatas e com as suas três netas cabritas, sendo fruto destas as três albinas, que por sua vez, deram à luz três filhas, sendo uma destas a mãe de Lídia). Na protohistória de Lídia há mais um indício romanesco: o seu avô César Augusto e o bisavô Jacinto do Carmo Ferreira, membros de uma elite mestiça luandense dos fins do século XIX e início do século XX, correpondem às personagens homónimas agualusianas, existentes já no primeiro romance do autor, *A Conjura* (1989). O leitor, portanto, dificilmente poderá aceitar a existência extraficcional de Lídia. Ademais, é nos contada da infância de Lídia uma estória que, *por ser impossível*, envolve a personagem juntamente com a Luanda colonial numa aura mítico-lendária (trata-se do caso do assassino de quiandas – seres míticos da água – cujo impacto é evidente: mitificar o espaço luandense).

Para além do jogo com o género da biografia romanceada, há mais níveis arquitextuais que reforçam o carácter ficcional do livro: os códigos do romance de aventuras, do policial e da sátira política. O código de aventuras revela-se sobretudo no uso de suspense, de rupturas bruscas na intriga ou de acasos e encontros fortuitos, prenhes de significado simbólico ou ideológico. Esta linha aventureira é secundada pela policial (nesta e noutras obras agualusianas não faltam intrigas ligadas ao comércio e roubo de diamantes, à prostituição, a assassínios) e, mais ostensivamente, pela sátira política que ataca, em especial, as fraudes e oportunismos dos políticos (interessante é, neste contexto, o motivo da televisão imaginária, inventada e “realizada” na prisão, um meio de distorção da realidade que funciona como um paralelo à situação política no país).

O próprio estatuto do narrador aparece assaz ambíguo: por um lado, este mantém o código da biografia romanceada, insistindo na impossibilidade e certa ob-

(oferece-se aqui a ideia segundo a qual a base do MPLA seria de origem pequeno-burguesa, crioula, urbana, sem ligação ao mundo rural, ao verdadeiro povo angolano, sendo os pólos antagónicos deste conflito representados por Viriato da Cruz e Agostinho Neto).

jetividade. Em meados da narrativa, porém, o narrador começa a contar a sua própria história, tornando-se o centro de interesse da ficção (a partir deste momento, Lídia é delegada ao espaço marginal, testemunhado só ocasionalmente). Os traços biográficos do próprio autor empírico podem ser mais uma via de mistificação, tão cara à ficção agualusiana (o narrador é um rapaz de desassete anos nascido em Huambo, cujos pais, provavelmente de origem portuguesa, abandonaram o país no dia de independência). As peripécias do narrador, não obstante, seguem uma linha bem romanesca: sai secretamente da casa paterna e junta-se primeiro aos partidários do MPLA, depois à célula do OCA (Organização Comunista de Angola), fica aprisionado e, sob pressão do interrogador, denuncia os seus companheiros.

O que porventura mais sustenta o pólo ficcional da obra é o seu nível simbólico, legível em vários momentos da narrativa, sobretudo na narração dos sonhos e nos fragmentos supostamente escritos por Lídia. Assim, no início do livro, logo a seguir a citação da proclamação da independência de Agostinho Neto, deparamos com a descrição dum sonho de Lídia:

Naquela noite Lídia sonhou com o mar. Era um mar profundo e transparente e estava cheio de umas criaturas lentas, que pareciam feitas da mesma luz melancólica que há nos crepúsculos. Lídia não sabia onde estava, mas sabia que aquilo eram alforrecas. (p. 17)

Segundo a sabedoria ancestral, “sonhar com o mar era sonhar com a morte” (p. 17). O simbolismo está deste modo bem implantado na narrativa. Não só (o que é evidente) esta morte se coaduna com o país recém-nascido, exibindo a atitude cética de Lídia (e do narrador) relativamente à independência, atitude essa que nasceu das rupturas internas no MPLA e dos conflitos interpartidários, mas também antecipa o destino de Lídia (pela última vez foi vista pelo narrador junto do mar, depois desapareceu). O imaginário da morte assenta também, em todo o romance, num fio de motivos apocalípticos: na desolação das cidades e do campo, no fogo e, simultaneamente, na putrefação (também nos sonhos de Lídia predomina a estrutura gelatinosa, lama e lodo), bem como no bestiário invocado através dos sonhos de Lídia e do narrador (alforrecas, formigas, gafanhotos, aranhas, lobos). A imagem de Angola no início da guerra civil (e no final do livro) é deveras a de um país morto, submerso, soterrado pelas cinzas.

A metáfora que melhor ilustra tal processo mórbido e que, na verdade, constitui um *leitmotiv* da obra, é a *devoração*, implantada a todos os níveis de vida comum e concretizada na guerra fratricida, nos processos políticos extremamente violentos ou no canibalismo das massas de povo. A noite de 11 de Novembro de 1975 (a proclamação da independência) é, nas palavras de Lídia, subjugada ao signo de devoração (“É a noite do louva-a-deus”, p. 17). Repare-se que Lídia nasceu igualmente sob o signo de devoração (com um louva-a-deus pousado no peito). A este signo corresponde também a sua anomalia de juventude de devorar as pétalas de rosa. Como reza o suposto último fragmento escrito por Lídia, tais pétalas se transformam em formigas vermelhas que ela devora no seu sonho. As duas existências (a do país e a de Lídia) são portanto entrelaçadas: a personagem

de Lídia pode ser lida como a metonímia de um projeto nacional angolano. Daí, o final distópico do livro, ou seja, o desaparecimento de Lídia e, ao mesmo tempo, o desaparecimento daquela Angola sonhada e idealizada, não surpreende. As últimas palavras do livro “Este país morreu” fecham o círculo desenhado já nas primeiras páginas.

Tal atmosfera disfórica é ainda sublinhada pelo motivo da chuva que, à primeira vista, exibe certo caráter ambíguo. Existe uma ideia da esperança relacionada com a chuva que se deixa sentir num sonho do narrador em que este regressa à terra natal, ou então num alívio de Lídia após um rápido exame às flores (“Felizmente choveu”, p. 179). É também na estação das chuvas (novembro) que é proclamada a independência, como se a chuva prenunciasse um porvir sonhado e, deste modo, correspondesse às ambições da nação angolana. Leo Mackllene Gonçalves de Castro notou a este propósito que há um diálogo intertextual entre o título agualusiano e um poema (“Aqui no cárcere”) de Agostinho Neto em que a chuva se refere à libertação de Angola (Castro, 119).⁷ Suponho, porém, que o impacto da simbologia agualusiana ultrapassa esta linha de interpretação, mostrando-se como um elemento essencialmente maligno. Por exemplo, chove na noite, na qual a sobrinha de Lídia, Paulete, é abusada pelo seu ex-namorado. A chuva, um símil do mar de Lídia, penetra também nos sonhos do narrador, justamente no dia 27 de Maio de 1977, anunciando violência e mortes (“Ouvi os tiros e no meu sonho começou a chover. Choviam grandes pedras de granizo, como no Huambo, e quando batiam no chão estalavam e apareciam gafanhotos.”, p. 217). É também na estação das chuvas de 1992 que, após um breve momento de esperança da paz, explode novamente a guerra civil. Neste contexto, a chuva funciona como um indício da tragédia iminente. É uma expressão da insegurança, do trauma, do medo de ver o país paralisado, entregue ao comando dos “profetas” fanáticos, bem como à loucura irracional que, qual uma virose contagiosa, varre as massas dos inocentes.

Comissão das Lágrimas: uma desmistificação pós-moderna

O romance de Lobo Antunes, por sua vez, traz um indício histórico logo no título. Ao contrário da obra agualusiana, porém, adota um processo de contestação da verosimilhança e da verdade histórica. Enquanto Agualusa insere as notas de rodapé no texto romanescos, mistificando e confundindo o recetor, Lobo Antunes,

⁷ Outro símbolo presente no romance, o fogo, apresenta-se de modo bastante ambíguo, podendo até garantir uma certa esperança do futuro, aquela que já não vigora na vida de Lídia, cujos ideais foram definitivamente enterrados, mas sim na nova geração, a do narrador (“A esperança é como um fogo que dorme – disse-lhe, citando um poema dela. – Sufocam-no e julgam que está morto, mas apenas dorme”, p. 266). Num dos seus últimos fragmentos, Lídia escreve: “Ao menos que venha o fogo e nos limpe até ao osso. Até à alma” (p. 267). Será então o fogo um meio que obrigue o país a purificar-se? O país morreu, mas assim sendo deve renascer das cinzas virgem e esperançoso no futuro.

na senda dos seus romances anteriores, amplia o impacto ficcional através da autoreflexividade, exibindo o processo da construção textual.⁸ Assim, chega-se a saber que o autor ficcional da obra é uma mulher, Cristina, gêmea literária de outra personagem antuniana, Maria Clara de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000) e *alter ego* do autor empírico. A semelhança entre Cristina e Maria Clara é notória: para além do mesmo estatuto de narradora/criadora do mundo romanesco, trata-se de duas mulheres excepcionais, emocionalmente perturbadas, que reagem às conturbações externas (sobretudo às relações dos pais).

No plano da narração, Cristina é já uma mulher adulta, internada numa clínica em Lisboa, que não tem voz senão a voz artística (de facto não fala com ninguém), passando a redigir um livro sobre a sua suposta infância em Angola (anos 70, incidindo sobre o ano de 1977). Este livro, não obstante, não se restringe àquilo que realmente poderia ter sido vivido por uma rapariga dos seus cinco ou seis anos, expande-se espacial e temporalmente, recuando até aos anos 60 (massacre de Cassanje) e alcançando até a Metrópole. Assim, este mundo romanesco, apesar de altamente subjetivizado e interiorizado, transmite também as vozes das outras personagens num processo que se poderá chamar a esquizofrenia narrativa: são sobretudo as vozes dos pais de Cristina que participam na perfeita polifonia do romance, não se chegando a saber se se trata de vozes ficcionalmente verdadeiras ou imaginárias. Os vários níveis da ficção são assim permanentemente desconstruídos, criando-se um mundo ambíguo que escapa aos postulados de verdade.

A deslocação para Portugal a que Cristina com os pais foi obrigada devido à instável situação política,⁹ levanta no romance questões tipicamente pós-coloniais, sendo aqui destacado, em especial, o problema da identidade. Diferentemente do tratamento de Agualusa que, como angolano, contextualiza a identidade angolana, o português Lobo Antunes, psiquiatra por profissão, questiona a identidade pessoal, a sua crise e (re)construção. Acontece que a identidade das personagens é neste romance instável, fluida, assente em duplicidades, híbrida.¹⁰

⁸ Não faltam no romance referências a um livro que se escreve (p. 138, 161, 201, 297) a um capítulo (p. 297) ou a uma criação literária (p. 117). Algumas personagens dão-se conta do seu estatuto imaginário, como sendo as vozes na cabeça de Cristina (p. 191, 269), outras personagens declaram ser mentira aquilo que se conta no livro (p. 165). A desconstrução da ilusão do real e, daí, a maior ficcionalidade da obra, está ainda reforçada pela inserção das vozes dos mortos. Embora o romance de Agualusa possa ser também lido em termos de autoreflexividade (um narrador que constrói um mundo pela escrita), não se revela nele esse jogo permanente de construção-desconstrução, tão característico do romance antuniano.

⁹ Esta linha romanesca compreende já uma experiência traumática, desenvolvida também noutras obras antunianas. Cristina, depois da deslocação, tem enormes dificuldades em se ajustar ao novo espaço geográfico e cultural, tendo sido internada. Em África, pelo contrário, a rapariga sentia uma intimidade para com o espaço que a envolvia, sentia-se parte de todo o universo que se lhe dirigia pelas vozes, cheiros e gestos, inscrevendo-se no território africano física e simbolicamente.

¹⁰ A questão da identidade é fundamental nas teorias pós-coloniais que desenvolvem os conceitos de hibridização, transculturalidade e mestiçagem, aplicáveis a este romance. Segundo

A mãe de Cristina é uma portuguesa, branca, que trabalha numa “fábrica, modista, escritório”¹¹, quer dizer, como se subentende no contexto romanesco, num bar-prostíbulo. Daí, tem o duplo nome: Alice e Simone, sendo o primeiro verdadeiro e o segundo “artístico”.

Quanto ao pai “oficial” de Cristina, este é um ex-seminarista católico, preto, que também exhibe uma dupla identidade, de teor cultural e racial, incumbida pelo dogmatismo católico e colonialista: “Entendi que era branco dado que os pretos não pecam, destituíram-nos de julgamento e de cálculo” (p. 158). Aquilo que o pai de Cristina chama pecado, é deveras o seu maior trauma íntimo, i. é. o latente homoerotismo, anunciado pelas alusões reiteradas e mais ou menos veladas (alusões a um colega no seminário, a um imperativo “Mostra” com as conotações eróticas, a uma posição de sexo anal). Há, porém, ainda outra face deste trauma secreto: o ex-seminarista provavelmente foi vítima de um abuso sexual por parte dos seus superiores, fato que juntamente com a violência sofrida na era colonial da parte dos brancos se reflete na sua deformação emocional, comandada pelo impulso irreprimível da vingança. A pacatez e timidez que o caracterizam interiormente, passam a crueldade e cinismo. Eis como o senhor Figueiredo, o pai biológico de Cristina e patrão da sua mãe, comenta, sob o ângulo colonialista e explorador, a transformação dos pretos: “aceitam tudo eles, sorriem agradecidos, obedecem e de repente, quem me conta o que se passa, três metralhadoras no algodão do Cassanje e os brancos por seu turno – Senhor” (p. 214). Do homem antigamente subjugado e humilhado torna-se, pois, pelo processo de paulatina consciencialização, o homem dominante, vingador e carrasco ao serviço de um novo poder instalado.

Quanto a Cristina, é uma rapariga/mulher branca, criada pelo pai preto: no espaço social é então considerada a mestiça. Ela própria, porém, por razões sentimentais de índole bastante complexa, sente-se uma preta (“sou preta ou branca, eu, apesar do senhor Figueiredo julgo que sou preta”, p. 175). Para além de ela sentir uma forte aversão à face de Simone da sua mãe, debate-se numa relação profundamente ambígua para com o seu pai preto: sente um nojo e, simultaneamente, uma estranha compaixão que roça o erótico.

O trauma que se instala na vida íntima de Cristina, está relacionado com as agitações políticas no pós-independência de Angola. A narração, porém, não ocorre no momento em que tal aconteceu, nem se rende às recordações filtradas pela memória subjetiva. Tudo o que Cristina invoca no seu discurso, tem origem misteriosa, intuitiva. Ela própria não controla aquilo que inventa e imagina: o seu

Bhabha, o discurso colonial duplica-se pela presença do Outro (Bhabha 1995: 209). É exatamente neste sentido que as personagens antunianas apresentam uma cisão identitária, bastante profunda e complexa, cuja análise poderia ser proveitosa para esclarecer o comportamento e sensações das personagens.

¹¹ Esta denominação compreende uma das várias palavras-tabu, dispersas na narrativa. É também um bom exemplo da polifonia antuniana no sentido bakhtiniano (como colagem de vários discursos): é possível que se trate de citação (fictícia) de uma publicidade que atraía as jovens portuguesas a partirem para as então colónias.

livro é ditado pelas vozes e bocas das folhas.¹² Cristina não sabe donde vêm essas vozes, é um mundo vegetal que lhe está a segredar a história dos seus pais e do país que teve de abandonar. A sua forte perturbação deve-se, antes de mais, ao facto de o seu pai ter participado nas atrocidades cometidas em 1977, aquando dos processos políticos levantados pelo governo no poder, na tentativa de uma maior centralização e consolidação ideológica.

Semelhantemente ao romance de Agualusa, levanta-se aqui uma questão da legitimidade da violência absurda dirigida aos fracionistas e a todos com ideias opostas, subversivas ao regime instalado. O romance antuniano, porém, ao contrário de Agualusa, evita qualquer contextualização explícita dos acontecimentos, concentrando-se na vibração emocional de Cristina, aturdida pelos gritos (verdadeiros ou imaginados) dos torturados na Cadeia de São Paulo, bem como nalgumas imagens e cenas reiteradas em função de *leitmotiv*. Uma das mais interessantes, como já foi devidamente apontado (Real 2012: 147), compreende a alusão a uma personagem real, Verinha, que ao ser sujeita à tortura, cantava (tal acontecimento reflete-se na imagem horrorosa e repetitiva duma rapariga torturada a cantar: “a rapariga que cantava não cantava com a boca, cantava com o corpo todo da mesma forma que falamos com o corpo todo”, p. 164).

Curiosamente, o medo e o trauma plasmam-se também na própria linguagem do romance. A repetição de certas palavras tabuizadas, por exemplo, conota a ameaça (p. ex. quintupla repetição da expressão *facas* num parágrafo, p. 97), a repetição exaustiva do sintagma *alegria, alegria* com a qual o patrão do bar estimulava as cansadas e enojadas dançarinas põe em destaque contrastivo o horror contado no romance, o leitmotiv do *pecado* revela um fundo psicológico do trauma, a perturbação do espírito e um móvel da agressão. Interessante é também o processo de negação para reforçar o contrário, p. ex. a ausência de som sublinha o som ligado à extrema violência (“na Cadeia de São Paulo disparos inaudíveis, granadas sem som, nenhuma rapariga a cantar” p. 139). Deste modo realça-se também o símbolo privilegiado do romance que é o *silêncio*, no sentido oxímoro do silêncio eloquente, conotando tanto um terror inexprimível, como um bloqueamento sentimental, perplexidade e perda da capacidade de se expressar doutra maneira senão por via escrita:

E no entanto o que melhor lembrava de África, apesar das vozes, do gramofone do senhor Figueiredo e dos gritos na Cadeia de São Paulo, era o silêncio, o silêncio da mãe, o silêncio do pai, o seu próprio silêncio, todos os meus órgãos silêncio, todos os meus gestos silêncio, o meu futuro um silêncio perplexo (p. 121)

Aliás, é também esse silêncio que envolve a dada época histórica (representada metonimicamente pela Comissão das Lágrimas), ofuscada e impalpável, perdida nas trevas do passado (“nunca houve a Comissão das Lágrimas compreendes?”, p. 227).

¹² É curioso constatar a correspondência com o processo criativo do próprio Lobo Antunes, tal como se revela nas suas crónicas (p. ex.).

Monstruosidades

Os dois romances, embora ancorados nos concretos pontos de referência, mantêm com o passado histórico (no sentido objetivo segundo Doležel) relações assaz ambíguas. Por um lado, pretendem convocar os acontecimentos históricos, revelando os seus silêncios, por outro lado servem-se dos eventos representados como fundo de uma reflexão bem mais universal e urgente. Por meio dos recursos literários, apresentam os mundos possíveis que exibem uma *falta de plenitude* considerável, são somente uns fragmentos das vidas de indivíduos fictícios, colocados em situações extremas, nos lados antagónicos do conflito angolano. No que respeita a representação da sociedade na sua complexidade, cada um dos dois romances é necessariamente incompleto. As lacunas de ordem histórico-social são no entanto, como em qualquer obra literária, compensadas pelo tratamento das emoções. Neste contexto, o interesse particular concentra-se no retrato da monstruosidade que se infiltra na sociedade, parasitando-a silenciosa e imperceptivelmente.

O tratamento de Agualusa aproxima-se mais da caricatura e do grotesco. Por exemplo, um mercenário cubano, Ángel, mata só por dinheiro, acabando por lançar-se, no futuro, num negócio de venda de aves exóticas, juntamente com um outro monstro, Coronel Lobo d'África, nefastamente famoso pela sua crueldade durante a guerra colonial. Um antigo carcereiro, Santiago, ele próprio mutilado em 1977 pelo envolvimento no golpe de Estado, junta-se ao monstruoso “profeta” Antoine Ninganessa, o assassino do pai de Santiago, para se dedicarem ao negócio de aluguer de caixões. Um interrogador da Cadeia de São Paulo, Monte, que aliás regressa num romance recente (*Teoria Geral do Esquecimento*, 2011), encarna um monstro especialmente perigoso, porque erudito, refinado e perito em máscaras sociais. É ele que, na nova eclosão da guerra civil em 1992,¹³ vem, sem mais nem menos, pegar na arma e “defender a vontade do povo” (p. 265). A ironia agualusiana é bem clara: como é que pode funcionar uma sociedade composta por tais monstros camaleões que, logo no cessar de armas, arranjam a cara de um “velho simpático”, de um bom hóspede? Agualusa mostra o absurdo desta sociedade traumatizada, o absurdo que não tem explicação nem desculpa e que é bem representado pelo riso nojento de Santiago ao falar do assassinio do seu pai.¹⁴

¹³ A guerra civil em Angola teve início em 1975, logo após a independência, e prolongou-se, com alguns intervalos, até 2002. Pode ser dividida em três fases (1975 – 1991, 1992 – 1994, 1998 – 2002).

¹⁴ A ironia de Agualusa é às vezes bastante subtil. Por exemplo, em relação à personagem de Santiago, o narrador usa as palavras que ecoam o discurso poético de Agostinho Neto, médico, poeta e o primeiro presidente de Angola, responsável da purgação política de 1977: “Ele, Tiago de Santiago da Ressurreição André, ia colocar a sua pedra nos alicerces do mundo” (p. 166). Suponho que mais do que doar “ao homem simples, pobre, órfão a relevância de um grande líder” (Silva 2013), o narrador toca implicitamente as questões de despotismo e fanatismo, claramente expressas no tratamento da personagem de Agostinho Neto e por conseguinte, alargados a esta personagem fictícia.

O romance antuniano é ainda mais ambicioso no tratamento das personagens monstruosas, na tentativa de penetrar até às profundidades da sua psique, das trevas onde germinam as suas emoções (que podem ser tanto de ódio como de amor). Destaque merece aqui a personagem do pai de Cristina, o carrasco que antes foi vítima e que só por sendo vítima deixou nascer em si um desejo particularmente intenso de vingança. A sua atividade nos interrogatórios e assassinios afins deve-se então ao seu sofrimento no seminário e à sua extrema perturbação ao testemunhar o assassinio do seu pai e a humilhação da sua mãe. Trata-se então de uma personagem ambivalente, na senda de outros monstros dos romances anteriores de Lobo Antunes, como é, por exemplo, Francisco de *Manual dos Inquisidores* (1996), Diogo de *Auto dos Danados* (1985) ou, implicitamente, Luís Filipe de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), cujo lado de carrasco contrasta com a sua afetuosidade de pai e marido.

O rol das atrocidades que o pai de Cristina comete é incalculável, impondo-se entre elas uma cena monstruosa que, pelo seu envolvimento emocional, transgressor e transcendente, constitui um dos cúmulos expressivos do romance. Aludido à cena em que o pai de Cristina procede ao ato sexual com uma mulher morta e mutilada, o que melhor mede o grau da sua frustração e rebaixamento a que tem sido exposto não só socialmente, mas também dentro da família, ao lado da esposa que não se deixa tocar e que se relaciona sexualmente com outros homens, os brancos. Somente nessa ocasião do sexo proibido, adorando e venerando sem limites o torso do cadáver, o pai de Cristina tem possibilidade de se sentir um homem. Só nesse momento epifânico, assiste a uma revelação de Deus que lhe fora vedada devido à raça e cultura (antes estava convencido que Deus era branco e ele, por ser preto, não tinha acesso à sua graça). Com o fim do terror político, este carrasco não acaba por levar uma vida metamorfoseada à laia dos monstros agualusianos, acabando, antes, por sucumbir, enlouquecido, não só ao medo de ser perseguido, mas também ao próprio desejo de ser morto, para se ver livre de remorsos e recordações traumáticas (“desejoso que chegasse, desejoso que a pistola ou a catana ou a faca, desejoso que a rapariga cessasse de cantar e o deixasse em paz”, p. 326). O seu ato de loucura leva-o afinal ao suicídio na água que é o elemento de um simbolismo tão ambíguo como no romance agualusiano, aproximando-se mais da significação de uma evasão, de uma libertação.¹⁵

O que os dois romances, de Agualusa e de Lobo Antunes, guardam em comum é, então, para além do semelhante fundo histórico, a vontade de representar literariamente aquilo que não constitui o material dos tratados historiográficos: a emoção ligada à experiência traumática. Nenhum dos dois romances pretende fornecer informações sobre o que aconteceu, pretendem sim, mostrar como certos acontecimentos históricos moldam o caráter do homem, seus valores e sensibilidade. São os efetivos gritos de indignação contra as condições sociais que

¹⁵ O fogo, por sua vez, como aliás no romance de Agualusa, pode ser relacionado com a ideia do fim, purificação e renascimento de algo novo e genuíno. É por isso que o pai de Cristina deita fogo ao seminário, é por isso que Cristina deita fogo ao apartamento.

favorecem a bestialização da humanidade. O romance de Lobo Antunes, a sondagem psicológica alertando contra a injustiça e violência que geram só outra injustiça e violência, bem como o romance de Agualusa que por sua vez, ataca todas as formas de dogmatismo e despotismo, são dois livros nos quais, a meu ver, não é preciso procurar primordialmente uma verdade histórica. A sua verdade é uma verdade ficcional que não afirma, mas questiona e estimula a reflexão.

Bibliografia

- BHABHA, Homi. Cultural diversity and cultural differences. In *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill ASHCROFT; Gareth GRIFFITHS; Helen TIFFIN. London: Routledge, 1995.
- CASTRO, Leo Mackllene Golçalves de. *Identidades Imaginadas ou Agualusa vs. Agostinho Neto: A falência do projeto original da identidade nacional angolana*. Tese de pós-graduação. Universidade de Brasília, 2011. In: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9253/1/2011_LeoMacklleneGoncalvesdeCastro.pdf (Acesso em 28 de agosto de 2013).
- DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008.
- MACHADO, Alexandra. *Estação das Chuvas: Um Diálogo Entre História e Literatura*. In *Mulemba*, 2010, 1, 3, 59–67. In: http://setorlitafrica.letas.ufjf.br/mulemba/download/artigo_3_5.pdf (Acesso em 28 de agosto de 2013).
- MATA, Inocência. *Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*. Lisboa: Mar além, 2001.
- MATA, Inocência. *Ficção e História na Literatura Angolana. O caso de Pepetela*. Lisboa: Colibri, 2010.
- REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Caminho, 2012.
- SILVA, Renata Flavia da. História e Literatura na Encruzilhada do Romance. In *Mulemba*, 2013, 8, 1, 114–124. In: http://setorlitafrica.letas.ufjf.br/mulemba/download/artigo_8_8.pdf (Acesso em 28 de agosto de 2013).
- WHITE, Hayden. *Tropika diskursu. Kulturně-kritické eseje*. Trad. Ladislav NAGY. Praha: Karolinum, 2010.
- WHITE, Hayden. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Trad. Miroslav KOTÁSEK. Brno: Host, 2011.

Abstract and key words

The aim of this essay is to compare two novels which could be, due to their thematic and ideology, considered postcolonial: a novel by António Lobo Antunes (*Comissão das Lágrimas*, 2011) and a novel by José Eduardo Agualusa (*Estação das Chuvas*, 1995). The two novels focus on the Angolan post-independence period, pointing out the problems of power and identity. Based on a relation between history and fiction (H. White, L. Doležel etc.), our text pretends to show how the literary representation reflects, in a dystopic view, emotional stress and trauma which could not be expressed in a supposedly objective and factual discourse.

Portuguese novel; Angolan novel; history and fiction; post-colonialism; violence and trauma

Silvie Špánková
Masarykova univerzita
8346@mail.muni.cz