

CARNAVALIZAÇÃO DA REVOLUÇÃO EM *FADO ALEXANDRINO* DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

CARNIVALIZATION OF THE REVOLUTION IN *FADO ALEXANDRINO* BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Agnès Levécot

CREPAL – Sorbonne Nouvelle

orcid.org/0000-0002-2095-4114

agneslev@gmail.com

13

RESUMO

Fado Alexandrino, de António Lobo Antunes, é um dos raros romances pós-25 de Abril que encenam personagens em contato direto com o evento: o dia do golpe de estado e o período revolucionário consequente não apenas são expressa e demoradamente referidos através das reações das personagens, como também são ironicamente tratados através de processos de carnavalização. O autor redobra, assim, o movimento de contraversão, tanto a nível narrativo, quanto temático. Tecendo um discurso satírico que desconstrói o mito criado na altura acerca dos heróis da Revolução, o autor faz de cinco militares que, num jantar comemorativo rememoram os dez anos após o seu regresso da guerra colonial, espécies de bonifrates ultrapassados pelas circunstâncias, perdidos na confusão político-social dos meses a seguir à derrubada do regime salazarista. Este artigo analisa como, neste romance, a imagem da euforia popular e a gravidade do momento são subvertidas através do aproveitamento do burlesco, do grotesco e do absurdo que descreditam o momento histórico.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes; metaficção historiográfica; revolução; sátira; carnavalização.

ABSTRACT

Fado Alexandrino, by António Lobo Antunes, is one of the rare post-25th of April novels that stages characters in direct contact with the event: the day of the coup d'état and the resulting revolutionary period are not only expressly and at length referred to through the characters' reactions, as they are also ironically treated through processes of carnivalization. The author thus reinforces the movement of contraversion, both at a narrative and thematic level. Weaving a satirical spee-

ch that deconstructs the myth created at the time about the heroes of the Revolution, the author plays five soldiers who, at a celebratory dinner remember the ten years after their return from the colonial war, bonifrates overcome by circumstances, lost in the political-social confusion of the months following the overthrow of the Salazar regime. This article analyzes how, in this novel, the image of popular euphoria and the gravity of the moment are subverted through the use of burlesque, grotesqueness and absurdity that discredit the historical moment.

KEYWORDS: António Lobo Antunes; historiographic metafiction; revolution; satire; carnivalization.

De repente, pumba, o povo no Carmo, tanques na Baixa, soldados de metralhadora nas esquinas, a Pide engaiolada, o Governo de pantanas, títulos gigantescos nos jornais.

(António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*).

Poucos romancistas, tendo publicado no último quarto do século XX, abordaram diretamente o tema da Revolução dos Cravos, mesmo quando se trata de metaficções historiográficas. Geralmente, o acontecimento é apenas perceptível ao nível da estrutura dos relatos, muitas vezes articulados em torno do período revolucionário evidenciando a ruptura no decurso da história do país, marcando um antes e um depois. Por exemplo, a tetralogia de Almeida Faria — *Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980), *Cavaleiro Andante* (1987) —, em que o tema do primeiro romance, publicado em 1965, é retomado *analepticamente* e desenvolvido nas três obras sucessivas evocando os períodos do antes, durante e pós 25 de Abril sem, no entanto, descrever diretamente o acontecimento, apenas referido pela circunstância de as crianças não irem nesse dia à escola. Assim como em *Lucialima*, de Maria Velho da Costa (1983), cujos diferentes momentos acompanham metaforicamente o desenrolar cronológico do dia, a começar pela manhã de nevoeiro, tonalidade sebastianista indiciadora, mas sem que, no entanto, em momento algum haja referência às ações e movimentações ligadas ao golpe militar. Noutros romances, como *Vale da Paixão*, de Lídia Jorge, o acontecimento só aparece subliminarmente, através de pequenos sinais de modificação dos comportamentos sociais a partir de certo momento: influenciados pelos novos discursos políticos socializantes, ora o carteiro se recusa doravante a entregar o correio de bicicleta (Jorge, 1998, p. 184), ora os caseiros da família Dias deixam de lavrar certas terras, obrigando o patrão a fazê-lo (Jorge, 1998, p. 159). Já em 1982, Olga Gonçalves, em *Ora Esguardae*, tinha proposto uma abordagem semelhante, embora a partir de dois espaços diferentes: Lisboa e Uíge, em Angola. No entanto, na

maioria da produção romanesca pós-25 de Abril até o princípio dos anos 2000¹, enquanto as personagens sofrem indubitavelmente as repercussões, boas e más, da mudança radical de regime político, elas mostram pouco interesse, nem que seja pontual, pelo desenrolar daquilo que se passou no dia 25 de Abril. Em todo o caso, não o vivem da maneira como a história reteve desse momento histórico excepcional.

O relato que faz António Lobo Antunes em *Fado Alexandrino* escapa à regra acima editada, pois o dia do golpe de estado é expressa e largamente referido através do comportamento das suas personagens. Porém, o momento e as reações dos protagonistas são carnavalizados. O autor redobra, assim, o movimento de revolvimento temático e narrativo. Lembremos a urdidura do relato: cinco antigos combatentes da guerra colonial em Angola reencontram-se passados dez anos após o seu regresso à metrópole para um jantar comemorativo. O soldado, o tenente-coronel, o oficial de transmissão e o alferes, de classes sociais diferentes, contam a sua vida, em primeira pessoa, cada um à sua vez, dirigindo-se a um capitão que nunca intervém na conversa. A estrutura polifônica, destituída de qualquer interatividade (os homens não ouvem uns aos outros, não estabelecendo nenhuma intercomunicação verdadeira), articula-se com a negatividade com que os Portugueses são configurados no romance. Paralelamente, a voz de um narrador onisciente, “instância observadora e tácita” (Seixo, 2002, p. 116), oferecendo um ponto de vista “avec” (Pouillon, 1993, p. 167), assegura um fio narrativo complementando os relatos de tempos e experiências entrecruzados. No entanto, os diferentes discursos só aparentemente aparecem desordenados porque, na realidade, respondem a uma construção diligentemente premeditada, caracterizada “por um cuidado rigoroso no agenciamento dos materiais romanescos seleccionados” (Seixo, 2002, p. 113)², concretizando-se “na articulação narrativa da diversidade, construída sobre falas dispersas, entrecruzamentos, repetições e analepses” (Seixo, 2002, p. 117-118).

Neste romance, A. L. Antunes, como outros autores do mesmo período, (re)inventa as pequenas histórias da História, tecendo um discurso paródico que, como o define Bakhtin é “polemicamente hostil às linguagens oficiais do seu tempo” (Bakhtin, 1970, p. 97, tradução nossa)³. Neste caso, é hostil ao discurso dominante da época que construiu um mito acerca da Revolução dos Cravos em que foi enaltecido o golpe militar e foram heroicizados os seus atores. O autor elabora aquilo que Linda Hutcheon, na senda de J.F. Lyotard, define como *metáfora historiográfica*, em que ele carnavaliza as ações de personagens de meios sociais diferentes, dando à História uma versão livre de qualquer

¹ Ver Agnès Levécot, 2009, p. 179-192.

² Ver também Agnès Levécot, 2007, anexos XI e XII.

³ [...] *polémiquement braqué contre les langages officiels de son temps.*

dogmatismo e de todo caráter acabado e definido. Descreve o avesso da imagem oficial da Revolução numa representação que poderia passar por reacionária, não fosse a fama do espírito crítico e livre do escritor: propõe aqui uma visão iconoclasta por um processo de trivialização do acontecimento, pela inversão das ideias dominantes da época e pela sátira dos atores daquele momento histórico. O movimento de inversão e subversão é logo anunciado pela citação em epígrafe duma canção de Paul Simon, que aponta para as inversões entre passado e presente, entre ordinário e extraordinário, entre ordem e desordem, entre sagrado e bufão que alimentam a primeira parte desta reflexão. Num segundo momento, mostrarei como a estética do excesso e do exagero inverte o tom do relato para o burlesco e o tragicômico.

O reverso da Revolução

O acordar do dia 25 de Abril é vivido pelas personagens de *Fado Alexandrino* como o de uma manhã banal. O seu comportamento é descrito em negativo comparativamente com aquilo que a História reteve: em vez da euforia geral do povo que saiu à rua para apoiar a ação das forças armadas, os quatro personagens, por razões diferentes, passam ao lado do acontecimento. O momento extra-ordinário é para cada um deles apenas uma manhã quase normal. Eles que, como os militares implicados, poderiam postular ao estatuto de heróis, são reduzidos, voluntária ou involuntariamente, à condição de observadores afastados e desinteressados, sendo assim apresentados como anti-heróis da revolução.

O seu despertar e seus primeiros pensamentos são disso significativos. O soldado Abílio acorda sobressaltado, mas apenas distingue alguns ruídos insólitos a que não dá atenção. Retoma sua rotina e a enumeração dos seus gestos do cotidiano, assim como a lentidão com que os realiza, reduzem o alcance do que o leitor sabe passar-se lá fora: “Molhou as mãos, a nuca, a cara [...] enxugou-se a fungar ao cobertor, calçou um dos chinelos, suspendeu no ar o outro tornozelo, indeciso, Deito-me, não me deito ...” (Antunes, 1984, pp. 216-17). A seguir, o soldado vai passar o dia errando pelas ruas de Lisboa, que as manobras militares tornam impraticáveis, e acaba embebedando-se numa taberna acompanhado pelo tio.

A atitude do alferes, quando é informado do acontecido pelo telefone, tem uma reação inesperada de efeito burlesco: mostra-se muito decepcionado porque, por um instante, tinha esperado que, a uma hora tão matinal, lhe anunciassem a morte da sogra. De fato, quem lhe ligou foi a família da esposa, mas para ele se preparar para fugir do país (Antunes, 1984, pp. 269-70).

O tenente-coronel, mais próximo do regime devido à sua patente militar, não parece verdadeiramente perturbado pela notícia, assim como os seus superiores que não levam a coisa a sério: ligam-lhe do Ministério da Defesa para anunciar-lhe que “uns tantos garotos andam a brincar às revoluções”, e que “é absolutamente necessário que ajude[s] a evitar uma patetada infantil” (Antunes, 1984, p. 236). Como o soldado Abílio, custa-lhe sair da cama e mostra-se despreocupado, até irritado, por esta circunstância vir a perturbar os seus hábitos: “Porque não fazem os golpes de Estado às três da tarde, porque camandro *não existem funcionários públicos da revolução?*” (Antunes, 1984, p. 236). Já no quartel, é preso pelos seus próprios homens por não ter assinado o manifesto dos Capitães. Entretanto, continua sem avaliar a dimensão do acontecimento, que ele olha com uma distância inesperada da parte duma alta patente do exército: “O Ricardo não está bom da cabeça, quem é que quer agora meter-se em chatices” (Antunes, 1984, p. 237); “[...] uma revolução a sério não se faz assim” (Antunes, 1984, p. 238). E, enquanto os seus subalternos o levam, as suas dúvidas incidem mais sobre a relação que ele mantém com a porteira do seu prédio do que com a revolução em marcha: “existe qualquer coisa de errado nisto, é tudo engano com certeza” (Antunes, 1984, p. 241).

Ao mesmo tempo, num movimento invertido de encarceração/libertação, o oficial de transmissões, preso antes do 25 de Abril por suas atividades subversivas, é libertado da prisão de Caxias. É um dos primeiros abrangidos pela mudança de regime, mas nem por isso se interessa pela agitação que acompanha a libertação dos presos políticos ou participa dela. No meio de uma nova enumeração paratática que evoca a confusão geral, o narrador fá-lo declarar que preferiria ficar encarcerado, deitado debaixo da almofada para não ouvir aquele barulho:

[...] veio aquela confusão toda, os soldados, os aplausos, os repórteres, a barulheira, a liberdade, a gente a sair o portão encadeados por tantos abraços, tantos sorrisos, tanta alegria, tanto magnésio de fotógrafos, tantas entrevistas, e eu a pensar, puxado, vitoriado, apertado, retratado, Quero voltar para o beliche, tapar-me com a almofada mal cheirosa, embrulhar-me nos lençóis sujos, comer peixe podre dos domingos, continuar ali. (Antunes, 1984, p. 254)

A descrição aparentemente anódina e trivial do cotidiano de cada homem feito de uma sequência de contingências que as personagens entendem como azares e enrolamentos da vida tem por efeito desvanecer a relevância do processo revolucionário que está a decorrer e a euforia que este provocou na realidade. Além disso, a oposição entre ordem do cotidiano e desordem da rua, característica do discurso carnavalesco, é enfatizada e inverti-

da. As ações militares daquela madrugada, tornadas famosas, são aqui descritas em longas enumerações paratáticas (Antunes, 1984, pp. 221-223) que reproduzem a efervescência do momento e configuram textualmente a ideia da conturbação que caracterizou nos meses seguintes. As inversões ordem/caos são múltiplas, por exemplo, no espanto dos militares que não encontram, na sede da PIDE, os sinais materiais da repressão de que estavam à espera:

Queres-me fazer acreditar que a Pide era só isso? [...] (*É aí que torturam, explicou o mudo, é aí que torcem os tomates à malta com uma espécie de pinças*), e nem um prisioneiro magríssimo, nem ossadas pelos cantos, nem caves para os suplícios como nos filmes do Odéon, ferros em brasa, grillhetas, bolas de chumbo, instrumentos terríveis. (Antunes, 1984, p. 222)

O romance inscreve-se num espaço-tempo que corre entre um Estado Novo defensor da ordem moral, mas cujas guerras coloniais originavam desordem social, e a Nova Ordem do pensamento revolucionário único que se tentou impor. Os capitães de Abril que se deram por objetivo derrubar a antiga ordem poderiam doravante representar uma nova ordem. Porém, nesta narrativa, são retratados como atores de uma peça de teatro carnavalesca em que tudo é desordem:

[...] carros de combate, multidão, soldados, uma confusão imensa, garotos pendurados nas árvores diante do quartel da Guarda Republicana, os cubículos das sentinelas sem ninguém, oficiais nos tejadilhos dos automóveis, de megafone na boca, impedindo o povo de rebentar a entrada, de forçar as portas, de cirandar aos tropeços, como baratas cegas, na parada. (Antunes, 1984, p. 223)

O novo palco é o de um teatro amador cuja encenação parece impossível por excesso de confusão: “[...] cantavam-se slogans díspares, desordenados, incompreensíveis, que amadores teatrais de camisa aos quadrados como o rapaz da Pide procuravam unificar agitando os braços à laia de maestros de orfeão, LI-BER-DA-DE LI-BER-DA-DE LI-BER-DA-DE” (Antunes, 1984, p. 223). Por isso, o soldado Abílio compara os grupos de manifestantes com os cortejos carnavalescos da sua infância: “[...] senti-me de novo com quatro, cinco, seis, sete anos, submergido pelas fantásticas, espessas, terríveis proporções dos adultos [...] acenando-me de longe cómicos adeuses divertidos, soslaio irónicos, gestos facetos de graça...” (Antunes, 1984, pp. 227-28). Passados dez anos sobre o regresso, o mesmo soldado confirma a sua primeira impressão fazendo da revolução um não-acontecimento: “Revolução o camandro, revolução o totas, rosou o soldado com ódio, andaram uma porção de gente a enganar a maralha com essa” (Antunes, 1984, p. 490).

Portanto, este discurso sobre o 25 de Abril constitui um contra-discurso que propõe uma versão avessa à que guardou a memória coletiva. Além disso, esta representação da Revolução dos Cravos, que contesta ironicamente a ordem histórica pretensamente definida, remete para a dialética prezada e desenvolvida por A. L. Antunes no conjunto da sua obra entre movimento e fixidez, e, por outro lado, para a visão crítica *a contrário* evidenciada pela crítica pós-moderna.

O excesso carnavalesco

O realismo grotesco que, segundo Bakhtin (1970, 57, tradução nossa)⁴, permite “transpor os limites da unidade e da inquestionabilidade do mundo existente” encontra-se nesta obra reforçado por um descomedimento carnavalesco que vai da caricatura social até ao absurdo, passando pelo burlesco. O discurso jocoso desmultiplica-se tanto no cômico de situações relatadas pelas personagens, como nos comentários maliciosos do narrador, dando à narrativa um caráter muitas vezes farsesco: brinca com a materialidade brutal do corpo e da linguagem, indo da obscenidade sexual e escatológica, até à paródia clownesca da condição humana. O tenente-coronel, continuando cético em relação ao sucesso revolucionário, compara o evento com uma comédia: “E tudo aquilo [...] uma ficção ridícula, uma cena de robertos, uma farsa pegada, a idiotice ao quadrado, ao cubo, à décima potência (Antunes, 1984, p. 243). Seguramente, este texto cumula todas as características do excesso carnavalesco definido por Bernard Vouilloux (1991, p. 33): encena uma coletividade grupuscular, em que as relações interpessoais se complexificam ao mesmo tempo que a narração multiplica as instâncias. Com efeito, as vidas contadas cruzam-se por razões diversas e, particularmente por um “chassé-croisé” de casais, caricaturando a libertação dos costumes pós-25 de Abril, que projeta o relato na dimensão duma farsa e realça o baralhar da hierarquia do grupo: Odete separa-se de Abílio e junta-se com Olavo, chefe da organização terrorista em que militara o oficial de transmissão que se tinha apaixonado pela Odete quando esta ainda se chamava Dália. Inês, esposa do alferes, torna-lhe a vida impossível no Brasil, tecendo relações lésbicas com Ilka. Esta última, de regresso a Portugal, passa a assediá-lo ajudada por Maria João, a filha dele que, por sua vez, surpreendeu o pai em conversa íntima com a porteira. Entretanto Edite, mulher do tenente-coronel, aluga um apartamento em Benfica para poder receber o oficial de transmissão, enquanto o marido arranja um pequeno apartamento para a sua amante Lucília que, por sua vez, o engana com homens mais novos.

⁴ [...] franchir les limites de l'unité et de l'indiscutabilité du monde existant.

As inversões hierárquicas também se manifestam na maneira familiar e grosseira do falar dos militares de que apenas citamos alguns exemplos. A inversão é de alto a baixo quando o militar de alta patente se rebaixa com expressões e comentários boçais e indignos do seu estatuto e que só se poderiam admitir a um soldado raso. Ao chegar ao quartel, exclama: “Que foda é esta? [...] enquanto pensava Voltar para casa, deitar-me na cama, adormecer, cagar nisto” (Antunes, 1984, p. 238). A ordem hierárquica também não é respeitada quando o soldado se dirige ao tenente-coronel: “A mim não me tem dado para mijar, mas com champanhe de putas nunca se sabe ao certo” (Antunes, 1984, p. 276). E a dimensão orgiaca que se vai desenvolvendo à medida que o jantar prossegue, até a cena clímax do final, completa a tonalidade carnavalesca.

De mais a mais, o leitor presencia cenas puramente burlescas cuja dimensão satírica se dirige contra vários grupos sociais e políticos. Passamos rapidamente sobre a cena dos preparativos para o exílio da família burguesa, cujos argumentos remetem para um anticomunismo primário e cuja preocupação essencial é puramente venal: “zuniam as conversas alarmadas das pessoas, prenderam, não prenderam, vou vender o barco o mais depressa possível, o terreno no Algarve, os apartamentos, as joias, os visons” (Antunes, 1984, p. 278-279). Paradoxalmente, este receio de perder os bens toca também a uma personagem de condição bem mais modesta: a mudança política poderia fazer esperar uma evolução favorável ao tio Ilídio que, contudo, permeável a todos os boatos, se mostra obcecado pela eventual confiscação pelos comunistas dos seus poucos haveres, medo do comunismo metodicamente instilado pelo poder salazarista e reativado pelos movimentos reacionários após o golpe de estado. A repetição do adjetivo “confiscado” assinala a pujança deste medo: “As consolas confiscadas, os bidés confiscados, os pianos confiscados, toda aquela velharia inútil, apodrecida, mesmo o pó e os ratos e as teias de aranha confiscados, a loja selada” (Antunes, 1984, p. 227). Como qualquer personagem carnavalesca cuja representação grotesca passa pela sua redução a uma visão unidimensional e a um distanciamento radical do mundo, ele parece perder a razão e manifesta comportamentos incoerentes: “endoideceu, está maluco, avariou-se-lhe um parafuso qualquer na cabeça, bebe-me a água das jarras, encharca-se de pílulas, engole sem querer as folhas dos gerânios [...]” (Antunes, 1984, p. 228).

Os membros da Organização que continua a lutar após o 25 de Abril pela defesa do espírito revolucionário e de quem o autor faz um retrato altamente satírico, parecem incapazes de confiscar o que quer que seja, não por razões políticas, mas sim, e paradoxalmente, pela sua notável incompetência organizacional. A sua sede instalada num bairro antigo de Lisboa é objeto de uma descrição caricatural, numa visão iconoclasta dos cartais e murais aclamando a revolução que floresceram então em Portugal:

A sede da Organização funcionava num primeiro andar decrépito do Bairro Alto, perto do Largo do Camões, de frontaria desbotada coberta de pinturas rupestres de foices, martelos, operários car-rancudos diante de guindastes e de chaminés, de braço dado com ceifeiras e pescadores descalços, de barrete e camisas aos quadra-dos, que o próximo inverno dissolveria por completo numa pasta sem nexos de cores. (Antunes, 1984, p. 323)

O linguajar revolucionário também não escapa à paródia. Ao lado do busto de um Lenine enrugado que serve de pisa-papéis para segurar um monte de folhetos, um “camarada” exorta:

Camaradas, chegaram-nos informações seguras de que se cozinha para breve uma intentona reaccionária contra as gloriosas conquistas da classe operária [...]. Cabe à Organização Marxista Leninista Maoista Portuguesa, na sua qualidade de única e legítima vanguarda dos oprimidos, impedir, através dos meios que aqui hoje decidirmos, que o cancro do fascismo, injectado por criminosos, descontentes e oportunistas, mine o organismo agora são, embora vulnerável e jovem, da democracia lusitana. (Antunes, 1984, p. 326)

Esta apresentação caricatural da Organização anuncia uma das cenas mais burlescas do romance: a da tentativa de ataque ao banco de Algés. Os membros da Organização são descritos como bonifrates ineptos que decidem organizar um assalto a um banco a fim de poder comprar armas com o dinheiro resgatado. O relato dos preparativos corre ao longo de várias páginas, em que o narrador-autor desmultiplica a caricatura “acentuando no narrador-personagem a sua componente extradiegética, portanto tangencial ao autor-escritor, muito mais do que a componente narrador-personagem”. E este narrador-autor acarreta “um julgamento moral ou social implícito, muitas vezes através da ironia ou do sarcasmo” (Seixo, 2002, p. 484); julgamento que se expressa muitas vezes pela representação grotesca. Apenas citaremos alguns excertos, entre outros o momento em que os membros do comando se juntam, mascarados para, pensam eles, passarem despercebidos:

A Dália apareceu com um penteado diferente, óculos escuros e um sorrisinho tenebroso e discreto de Mata Hari, Quem julgas que tu és disse-lhe Olavo, agastado, não estamos aqui para brincar aos Al Capones, e no entanto, mal rodou as costas deu com o violoncelista disfarçado de judeu de sinagoga, com uma hirsuta

barba de estopa, um crucifixo de latão no umbigo, uma batina de padre e botas de carneira [...]. Acabem-me com a palhaçada, fodasse, berrava o Olavo, ainda não chegámos ao Entrudo. (Antunes, 1984, p. 335)

Esta cena torna-se ainda mais carnavalesca quando Olavo, que pouco antes criticara os disfarces dos companheiros, desaparece um instante para reaparecer carregando “um molho de brinquedos de criança, revólveres de fulminantes, pistolas de água e metralhadoras de disparar feijões” (Antunes, 1984, p. 335) suscetíveis de passarem por armas misteriosamente desaparecidas em terras alentejanas alguns tempos antes. E Olavo dando ordens: “quem ficar com as metralhadoras carrega-as de grão de bico na despensa, os das pistolas, pelo sim, pelo não, atestam-nas na torneira da casa de banho” (Antunes, 1984, p. 336). A grandeza do espírito revolucionário é assim destituída por esta descrição infantilizante dos militantes cuja ação é rebaixada a uma dimensão meramente lúdica. Dimensão essa que, por vezes, é considerada exageradamente caricatural: pode ser vista como “uma perspectivação parcial e assaz pessimista da revolução portuguesa” (Seixo, 2002, p. 124) e “que se desvia[ndo] deliberadamente duma sociologia tipológica e portuguesa, acabando por focar num universo mais particular do que geral ou social” (Melo, 1984, p. 105). É precisamente o que faz deste texto uma paródia que, segundo a definição de L. Hutcheon (1985, p. 17) é a “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.”

O burlesco denota, portanto, o pensamento crítico do autor e realça um tema redundante no romance: a inadequação à situação do comportamento dos que se dizem revolucionários. Pois assim prossegue o relato não menos burlesco do assalto: depois de terem apanhado um táxi para chegarem “antes que o banco feche” (Antunes, 1984, p. 336) e depois de terem tentado, em vão, arrombar a porta de um veículo, voltam-se para um carro de cor garrida (um Jaguar amarelo!), com o condutor a bordo. A ação da Organização é vista primeiramente numa cena em que ação e discursos militantes caem no grotesco, em que corpos e objetos se confundem num grande caos:

Aproveitem-me esse, que caralho, o violoncelista a lutar contra a batina, a romper os botões, a apontar a pistola de plástico às bochechas estupefactas do chofer, Salta cá para fora, burguês, viva a Organização Marxista Leninista Maoista Portuguesa [...] cambulharam para o banco traseiro num novelo de pernas, de braços, de sapatos deslaçados, de metralhadoras de grão de bico e de esguichos de água dos brinquedos [...] o violoncelista, sempre de pistola em punho como nos filmes de gangsters, recuou no sentido

do Jaguar mas errou a pontaria e tombou em cheio, num ruído de latas, em cima duma motorizada que se abateu com ele na erva rala de um canteiro, Depressa, soluçava o Olavo a puxar-lhe a batina [...] o artista, de barba torta, acabou por soltar-se a custo, à laia de uma borboleta do casulo, de um emaranhado de ferros, e mergulhou de cabeça, desordenadamente no interior do Jaguar [...]. (Antunes, 1984, pp. 338-39)

Afinal o comando vai errar pelas ruas de Algés à procura do tal banco e, depois de os seus militantes terem falhado a manobra, o Jaguar percute a montra da agência que se encontra vazia porque fechou definitivamente as portas na véspera, por causa de “revolução fascista” (Antunes, 1984, p. 343). Nesta paródia do discurso revolucionário, o fracasso é, no entanto, interpretado como uma vitória por um dos personagens que vai parar ao hospital:

[...] o povo [...] conduzido pela lúcida vanguarda da gloriosa Organização Marxista Leninista Maoista Portuguesa, não só fizera abortar os criminosos projectos reaccionários como exigira e conseguiu, para além de uma ampla amnistia, a nacionalização da banca, dos seguros e de diversas empresas metalúrgicas e metalomecânicas, de modo que, camaradas, retirem depressa os pontos e os gessos a fim de contribuírem com o vosso esforço imprescindível para a tão sonhada edificação do socialismo. (Antunes, 1984, p. 343)

Entretanto, ao longo do jantar em que os militares relembram as suas aventuras, perdem-se as intenções militantes, como se perderam depois do 25 de Abril, para desaguarem numa cena orgiaca. A bebedeira do soldado Abílio é motivada pelo desinteresse, por uma despreocupação nutrida pela alegria coletiva que o soldado não chega a entender muito bem. Na realidade, a sensação de liberdade é, para ele e para os do mesmo meio, acessível apenas através do álcool:

[...] o dono da taberna cobriu a rapariga do calendário com a bandeira nacional e escreveu na caliça pouco limpa VIVA A DEMOCRACIA, Que caralho será a democracia, pensou o soldado cujos sapatos se principiavam a erguer sem peso, do chão, cujos braços flutuavam como os cabelos das algas, cuja cabeça se libertava de preocupações e chatices e ascendia no ar fumarento da taberna como um balão de gás, [...] e o tio tombou de bruços

numa mesa de dominó [...] o soldado de pernas bambas ajudou-o a levantar-se, remando no vácuo, e regressaram aos cálices, Viva a Democracia, viva a Liberdade, uivou o senhor Ilídio... (Antunes, 1984, pp. 230-31)

Esta cena tem o seu prolongamento revertido no final do jantar que reúne os cinco homens. “Fonte de inspiração, o vinho liberta a palavra dos homens sentados a uma mesa” explica o ensaísta A. Belleau (1990, p. 33, tradução nossa)⁵. O banquete, já dissera Bakhtin, junta os homens e propicia as inversões hierárquicas. Assim acontece nesta reunião à porta fechada, processo usado pelo autor para justapor e confrontar num único espaço-tempo, ideias e tendências opostas que, reunidas, reproduzem o contexto político ao mesmo tempo que o desconstroem. O banquete permite-lhe afirmar “o triunfo da vida sobre a morte” (Bakhtin, 1970, p. 282, tradução nossa), a morte que os acompanhou ao longo da missão na guerra colonial e a morte a que condena a condição humana. Paradoxalmente, a sua afirmação vital terá que passar pela morte de um deles.

O apagamento das barreiras hierárquicas já evocado faz com que a cena caia numa escatologia toda rabelaisiana, com as habituais alusões ao “baixo corporal”:

Tome mais um uísque e acabe lá com isso de esfregar a breguilha, aconselhou o tenente-coronel, se tomar mais um uísque afianço-lhe que perde o tesão por completo, Não vou conseguir nada, pensou o alferes a apertar o trapinho mole da pila, não vou conseguir sequer uma erecção que se veja, e nisto, meu capitão, os intestinos vibraram, o estômago distendeu-se, um chorrilho de peidorinhos gagos escapou-se-me do cu, um impetuoso turbilhonnante, desconhecido inchaço salgado subiu em sucessivas volutas da barriga, apoiei-me como pude à prateleira dos livros, afastei as pernas, abri a boca, estiquei o pescoço e desatei a vomitar o mar. (Antunes, 1984, p. 531)

No final, numa dimensão tragicómica, a orgia tem o seu ápice no assassínio do oficial de transmissão, apresentado como um jogo, o jogo que o regime salazarista os obrigou tantas vezes e tanto tempo a jogar. O carnaval vira festa cruel e domina, então, o não-senso, o insensato: o tenente Celestino é morto por entre conversas avinhadas (Antunes, 1984, p. 588).

O carnaval acaba mal e o ritual festivo reproduz o sacrifício original: quando a festa deixa de ser possível, assevera o filósofo Furio Jesi, a memória da festa antiga

⁵ Source d’inspiration, le vin libère la parole des hommes attablés ensemble.

e perda assume a atração da festa em negativo⁶. No contexto histórico referido neste romance, os personagens marcados pela guerra colonial, cujas recordações traumáticas se sobrepõem às conversas no tecido do texto, não conseguem reconhecer-se num determinado território e a sua identidade parece diluir-se nos vapores das suas bebedeiras irresponsáveis. A loucura assinala, então, os pontos de extrema tensão da sociedade, os homens acabando por sacrificar o tenente por todas as suas perdas e frustrações: membro de uma Organização desorganizada, foi ele que levou a comunidade à crise, é ele que é dado por responsável da violência coletiva. Porém, não é essa a verdadeira razão do seu assassinio: ele é condenado por ter tido uma relação amorosa com a mulher do tenente-coronel. Numa visão carnavalesca, ele encarna o manequim que é queimado no fim da festa, vítima expiatória e vítima emissária do desejo de purificação e de renascimento. O 25 de Abril foi uma revolução pacífica, com flores enfiadas nas armas e com “apenas” quatro mortos, e por isso não há ressurreição possível: “não houve execuções, meu capitão, não houve sangue, não houve uma revolta a sério [...] não houve saque, e não houve roubo [...] eis-nos de novo na estagnada, serena, cadavérica, imutável tranquilidade de outrora” (Antunes, 1984, p. 224). Para que a função carnavalesca seja completa e a regeneração possível, tem que haver morte real e/ou simbólica: pelo sacrifício da morte, o tenente catalisa a desordem difusa no corpo social acabando por salvá-lo.

O autor satírico, que não conhece outro riso a não ser o negativo, observa Bakhtin, faz com que o seu relato assuma o desejo frustrado “de uma libertação provisória da verdade dominante e do regime existente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios e tabus.” (Bakhtin, 1970, p. 18, tradução nossa)⁷. Neste romance, o realismo grotesco, na sua ambivalência, constitui, segundo o especialista da obra de Rabelais, “um modo de expressão artística e ideológica do potente sentimento da história e da alternância histórica” (Bakhtin, 1970, p. 34, tradução nossa)⁸. Esta alternância histórica manifesta-se aqui pela inversão “do ponto de vista do colonizador em atitude de má-consciência, em ambivalência de agressividade virada contra si” (Seixo, 2002, p. 511), que provoca neles sentimentos de solidão e de culpabilidade. Com efeito, para além da representação da desordem que conheceu Portugal após a derrubada da ditadura, esta narrativa questiona os traumas históricos e a consequente evolução da sociedade portuguesa,

⁶ Quand la fête n'est plus possible, puisqu'il n'y a plus de présupposés sociaux et culturels pour une expérience de collectivité qui soit “ au plus profond ”, “ plus semblable à la joie qu'à la mélancolie ”, la mémoire de la fête antique et perdue assume dans le regret, cette attirance de la “ fête ”, en négatif, de la forme en creux ; c'est-à-dire chaque expérience collective ou douloureuse, qui d'une certaine manière correspond – justement en négatif – aux caractéristiques de la vraie fête.

⁷ [...] le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges et tabous.

⁸ [...] un mode d'expression artistique et idéologique du puissant sentiment de l'histoire et de l'alternance historique.

indo “no sentido de arrancar as máscaras a Portugal enquanto tal, à realidade portuguesa no seu sentido mais profundo [...]; pode servir como revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ser, que nós mesmos não queremos ser”. (Lourenço, 2004, p. 351).

Contudo, malgrado o tom muito crítico, pessimista e desacreditado do seu autor, lembra que o caos é necessário para preservar o *continuum* da vida e a perpetuação dos ciclos históricos. A macroestrutura circular do romance reforça esta ideia: no final da narrativa, o soldado morre num acidente de trânsito no próprio lugar em que desembarcara dez anos antes, tornando real a sua primeira morte simbólica que foi a sua comissão na guerra colonial. Sob a pena de Lobo Antunes, este ciclo pode significar a aparente esterilidade de um período determinado da história de Portugal. Porém, ao encerrar-se, apela para a abertura de um novo ciclo, para a ressurreição após a morte que não tem nem princípio nem fim absolutos, apenas fases do crescimento e da renovação ininterrompida duma sociedade e do mundo.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. **Fado Alexandrino**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- BAKHTIN, Mikhaïl. **L'œuvre de François Rabelais au Moyen-Âge et sous la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1970.
- BELLEAU, André. **Notre Rabelais**. Montréal: Boréal, 1990.
- COSTA, Maria Velho da. **Lucialima**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- GONÇALVES, Olga. **Ora Esguardae**. Lisboa: Caminho, 1989.
- FARIA, Almeida. **A Paixão**. Lisboa: Portugália, Novos Romancistas, 1966.
- FARIA, Almeida. **Cavaleiro Andante**. Lisboa: Ed. Caminho, O Campo da Palavra, 1987.
- FARIA, Almeida. **Cortes**. Lisboa: Ed. Caminho, O Campo da Palavra, 1986, (1ª ed. 1978).
- FARIA, Almeida. **Lusitânia**. Lisboa: Ed. Caminho, O Campo da Palavra, 1987, (1ª ed. 1980).
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JESI, Furio. **La fête et la machine mythologique**. Paris: MIX, 2008.
- JORGE, Lídia. **Vale da Paixão**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

LEVÉCOT, Agnès. **Profondeur du temps**. Un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XX^e siècle. Thèse de Doctorat. Dir. Catherine Dumas. Sorbonne Nouvelle, Décembre 2007.

LEVÉCOT, Agnès. **Le roman portugais contemporain**. Profondeur du temps. Paris: L'Harmattan, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. **A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

MELO, João de. “António Lobo Antunes, Fado Alexandrino”. In: **Colóquio Letras**, *Revisões Críticas*, n.º 82, Nov. 1984, p. 104-106.

POUILLON, Jean. **Temps et Roman**. Paris: Gallimard, Col. Tel, 1993.

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

VOUILLOUX, Bernard. “Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne”. **Archives des Lettres Modernes**, n.º248, Paris, Lettres Modernes, 1991.