

A IDENTIDADE TRÁGICA EM *O ESPLENDOR DE PORTUGAL* OU SOBRE COMO EXILAR-SE DE SI

Luís Fernando Prado TELLES*

■ **RESUMO:** Por meio da recuperação do sentido ambíguo do conceito de exílio na constituição de uma identidade trágica em *Édipo rei*, este artigo procura investigar em que medida a compreensão dessa identidade pode iluminar o entendimento da caracterização das personagens do romance *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes. A partir de uma análise dos aspectos formais da narrativa, objetiva-se identificar como a presente obra problematiza a experiência colonial e pós-colonial portuguesa, caracterizando a identidade trágica das personagens por meio do exílio simbólico de si mesmos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Exílio. Identidade. Narrativa. Pós-colonialismo. Trágico.

O exílio como lugar literário

Não é demasiado considerarmos que o exílio, entendido em seu sentido *lato*, como aquele movimento de se colocar, voluntária ou involuntariamente, fora de seu lugar, longe de sua própria casa ou pátria, está na base da constituição do movimento narrativo que configura as obras fundantes da chamada literatura ocidental. Os dois principais gêneros herdados da Grécia antiga, a epopeia e a tragédia, oferecem-nos fartos exemplos de histórias de heróis que têm sua existência garantida graças a esse movimento de deslocamento, de se colocar fora de seu lugar (casa ou pátria) em nome do cumprimento de seu destino. Em certo sentido, esse movimento chega a ser não apenas constitutivo da lógica narrativa, mas, inclusive, mostra-se como uma característica formadora da própria condição de herói; a daquele personagem que se aventura ao desconhecido, que enfrenta terras estrangeiras, que se coloca, pois, em situação de exílio, em nome, muitas vezes, da própria preservação de seu lugar de origem ou de outros valores maiores, quais sejam, por exemplo, os da honra e da justiça. Nesse sentido mais alargado do conceito de exílio, portanto, insere-se o primeiro dos grandes heróis da literatura ocidental: Ulisses. A narrativa

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras – Guarulhos – SP – Brasil . 07252-312 – lf.telles@hotmail.com.

da *Odisseia* é toda ela, pois, motivada pelo esforço contínuo de seu herói em romper com a sua condição de exilado e de retornar à sua terra/casa, a fim de retomar o seu poder e proteger seu filho e sua esposa dos falsos pretendentes. A grandeza da personagem, que constitui o seu caráter heroico, reside no fato de ter sido obrigado a deixar sua terra em nome de uma guerra para protegê-la e, em sentido contrário, em guerrear, ao longo de seu périplo, para poder retornar a ela. O movimento de ida e de retorno que constitui o caráter do herói parece estar no cerne da própria ideia de exílio, pois só é exilado aquele que, ao estar longe, preserva vivo em si, de algum modo, o seu lugar de origem. Caso contrário não seria exílio, se o próprio exilado já não tomasse como seu o lugar de que se encontra apartado. No conceito de exílio convivem, portanto, duas percepções contraditórias: a de pertencimento e a de exclusão. É essa ambiguidade de percepção que parece estar na base de outros dois sentidos, também antípodas, motivadores do exílio: o de preservação da pátria (e até de salvação, em alguns casos) e o de punição para aqueles que a ameaçam. O caso mais célebre do exílio praticado como punição é o da condição do degredado, daquele que é apartado de sua terra natal ou de seu lugar de origem em razão de um mal feito, de um crime. Em preservação à sua pátria, o criminoso é punido com o degredo. Não raro, os dois sentidos convivem numa mesma situação, sendo que, em muitos casos, a figura do exilado pode oscilar entre a de vítima e a de culpado. Essa oscilação penderá para um ou outro lado a depender do lugar que se olha o exílio e a condição de exilado.

O senso comum resultante de certo discurso romântico, muito forte, inclusive, na literatura de língua portuguesa, sobremaneira a brasileira, reforçou o entendimento do exilado como uma condição vitimizada. O exílio, para os românticos brasileiros, por exemplo, sempre serviu como elemento simbólico de fortalecimento de um certo discurso enaltecedor da pátria; funcionou, assim, nesse sentido, para reforçar o sentido nacionalista da literatura brasileira, sentido este retomado, criticado, ironizado e parodiado pela contemporaneidade de diferentes modos. Outro lugar comum do discurso acerca do exílio, em certo sentido também de fundo romântico, é aquele proveniente das manifestações culturais originadas no período da ditadura brasileira, em que o exilado, vítima desta, se mostra como uma voz distante da pátria, mas em sacrifício em nome desta mesma pátria. Para os detentores do poder, nesse caso, o exílio seria uma forma de livrar-se de uma ameaça que não pode ser simplesmente exterminada e que, por isso, dever ser anulada de algum modo. O exílio involuntário, nesse caso, se dá quando o exilado é obrigado a deixar sua pátria, sob ameaça do poder despótico; já o voluntário se constitui como uma fuga, mas não uma fuga covarde, antes, como uma saída necessária à luta. Em geral, essa fuga é empreendida por aqueles cujas armas de luta são as ideias e a arte. Não sem razão é o fato de que a figura do exilado é, com frequência, associada à do intelectual e à do artista, estes podem lutar mais e melhor mesmo que distantes, deslocados de seus lugares. O exílio, nesse caso, não deixa

de ser uma espécie de trincheira de guerra daqueles que estão na linha de frente contra a ditadura. É dessa dicotomia que vem a peculiaridade do exilado, nesse caso específico, a daquele que se faz vítima não em razão de sua fragilidade, mas em razão de sua força transformadora, que se transfigura em voz salvadora e promotora da esperança. Provém daí, por exemplo, muito do vigor da literatura e da música popular brasileiras dos anos sessenta e setenta, principalmente.

O exílio como o (não) lugar da identidade trágica

Para escaparmos de alguns lugares comuns dos discursos sobre o exílio que aportam com frequência num dos pontos da polaridade acima aventada e que fazem por reforçar sempre um caráter maniqueísta, vale a pena, aqui, retomarmos o aspecto ambíguo, paradoxal e, por isso, trágico da condição de exílio. Só assim, acreditamos, poderemos adentrar, com justeza, na problematização que a obra *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, coloca de modo muito particular para a questão da relação entre a identidade e o exílio. Para tanto, propomos, aqui, retornarmos brevemente à leitura de uma outra obra fundante da literatura, *Édipo rei*, de Sófocles. Nela, a questão do exílio pode ser explorada em seu sentido ambivalente, com toda a sua riqueza, já que ela é fundamental para a constituição da própria identidade do herói trágico.

Como sabemos, a história de *Édipo rei* começa em *medias rés* em relação à narrativa do mito que o configura, o prólogo apresenta o personagem Édipo já como rei de Tebas, sendo inquirido pelos seus súditos e pressionado pelo seu povo a fim de salvá-los da peste e do tempo de desgraça que acometia a cidade. Ao longo dos quatro episódios que a compõem a tragédia, Édipo procurará descobrir quem fora o assassino de Laio. No quarto episódio vemos o confronto de Édipo com a testemunha final, que confirma a sua origem e promove a descoberta, o velho pastor que levava o filho de Jocasta para o bosque. Nesse momento, ocorre o que Aristóteles chama de *anagnórisis*, o reconhecimento trágico, em que Édipo entende que ele era o assassino por quem procurava. Diante de tal descoberta, só resta a ele cumprir com aquilo que havia prometido de início: lançar ao exílio o assassino de Laio. O desfecho, pois, todos sabemos, reservado à última parte da tragédia, o êxodo: um arauto anuncia o suicídio de Jocasta, Édipo adentra aos aposentos da rainha e, arrancando-lhe das vestes um broche de ouro, com ele fura os próprios olhos. Édipo só tem um pedido a fazer a seu tio e cunhado Creonte: que lhe permita abraçar, pela última vez, suas filhas. Aceita o seu destino trágico e pede para ser exilado. Com essa atitude, Édipo, mesmo rebaixado à condição de assassino de seu pai, não deixa de se configurar como uma espécie de herói, já que, ao aceitar o exílio, acaba por cumprir a promessa que fizera no início da peça, de lançar ao degredo o assassino de Laio. Ao lançar-se ao exílio, Édipo cumpre finalmente seu destino e, com isso, salva Tebas da peste que a acometia.

O sentido ambivalente da condição inevitável de exilado de Édipo foi explorado de modo bastante iluminador por Jean-Pierre Vernant, em ensaio intitulado “Ambiguidade e reviravolta: sobre a estrutura enigmática de *Édipo rei*”, em que, ao optar por uma hermenêutica do resgate¹, procura explorar o sentido duplamente político do exílio desta personagem, quando visto à luz da cultura e da cidade gregas em que Sófocles estava inserido. Vernant explora o sentido ambíguo da **Tragédia** de Sófocles, sentido este oscilante entre duas instituições sociais da *pólis* grega, o ostracismo e o *pharmakós*. Tanto o ostracismo como o *pharmakós* são formas de excluir indivíduos da *polis* grega como meio de preservação da própria “saúde” desta. Vernant associa, em seu ensaio, a tragédia de Édipo com o ritual ateniense do *pharmakós*. Segundo destaca Vernant, haveria, em Atenas, como em outras cidades gregas, um rito anual que visava a expulsar periodicamente a poluição acumulada no decorrer do ano. Segundo a lenda colhida em Heládio de Bizâncio, o rito “encontraria sua origem no assassinato ímpio cometido pelos atenienses na pessoa de Androgeu, o Cretense: para expulsar o *loimós* [infortúnio; desgraça] desencadeado pelo crime, instituiu-se o costume de uma purificação constante pelos *pharmakoi*.” (VERNANT, 2011, p. 87). Os *pharmakoi*, explica Vernant, seriam pessoas (uma do sexo feminino e outra do masculino) escolhidas dentre o povo para representar as impurezas de que a cidade deveria livrar-se, as quais desfilavam em procissão pelas ruas, a fim da expiação das culpas e purificação da cidade. Esse ritual, ou cerimônia, teria lugar no primeiro dia da festa que se denominava *Targélias*. Segundo Vernant, portanto, a ambiguidade de Édipo residiria no fato de concentrar em si características superiores do *týrannos* e as inferiores dos *pharmakoi*. Como diz:

Rei-divino-pharmakós: tais são, portanto, as duas faces de Édipo, que lhe conferem seu aspecto de enigma, reunindo nele, como uma fórmula de duplo sentido, duas figuras que são o inverso uma da outra. A essa inversão na natureza de Édipo, Sófocles empresta um alcance geral: o herói é o modelo da condição humana. Mas, a polaridade entre o rei e o bode expiatório (polaridade que a tragédia situa no próprio seio da personagem edipiana) Sófocles não teve de inventá-la. Estava inscrita na prática religiosa e no pensamento social dos gregos. O poeta apenas lhe emprestou uma significação nova, fazendo dela o símbolo do homem e de sua ambiguidade fundamental. Se Sófocles escolhe o par *týrannos* e *pharmakós*, para ilustrar isso que nós chamamos o tema da reviravolta, é porque

¹ Utilizamos, aqui, a terminologia referida por Jonathan Culler ao distinguir uma “hermenêutica do resgate” como aquela que busca reconstruir o contexto original de produção de um texto ou obra, as suas circunstâncias originais, as possíveis intenções do autor e os sentidos que um texto poderia ter tido para seus leitores originais. Este tipo de hermenêutica buscaria tornar uma mensagem original acessível aos leitores de hoje. Cf. CULLER, J. Linguagem, sentido e interpretação. In: _____. **Teoria Literária:** uma introdução. São Paulo: Becca, 1999. p. 59-71.

na sua oposição essas duas personagens aparecem simétricas e, em certos aspectos, permutáveis. Um e outro se apresentam como indivíduos responsáveis pela saúde coletiva do grupo. (VERNANT, 2011, p. 91-92).

Essa ambiguidade encarnada por Édipo na condensação entre as figuras do rei divino e do *pharmakós*, dirá Vernant, talvez sirva para explicar uma outra instituição ateniense, a do ostracismo, que visa “[...] em princípio, a afastar um cidadão que, tendo subido muito alto, ameaça aceder à tirania.” (VERNANT, 2011, p. 93). Segundo explica Aristóteles em sua Política, o instrumento do ostracismo seria um dispositivo para livrar a cidade da figura do que chama de um *isotheos*, ou seja, de alguém que quer igualar-se a deus. Segundo Vernant, a tragédia de Édipo carregaria em seu bojo narrativo tanto os sentidos da representação do ritual da expulsão dos *pharmakói* quanto os da instituição do ostracismo. Para Vernant, quando Atenas

[...] funda o ostracismo, cria uma instituição cujo papel é simétrico e inverso ao ritual das Targélias. Na pessoa do ostracizado, a cidade expulsa o que nela existe de muito elevado e encarna o mal que pode vir do alto. Na pessoa do *pharmakós*, expulsa o que ela comporta de mais vil e que encarna o mal que a ameaça por baixo. Por esta rejeição dupla e complementar delimita-se a si mesma a relação a um além e a um aquém. Ela toma a medida própria do humano em oposição, de um lado, ao divino e ao heroico, de outro, ao bestial e ao monstruoso. O que a cidade realiza assim espontaneamente no jogo de suas instituições, Aristóteles exprime de maneira plenamente consciente e refletida na sua teoria política. O homem, escreve ele, é por natureza um animal político; aquele, então, que se encontra por natureza *ápolis* é ou *phaûlos*, um ser desprezível, um sub-homem, ou acima da humanidade, mais poderoso que o homem. (VERNANT, 2011, p. 91-92).

O homem apolítico seria aquele que se distancia dos demais homens, portanto, ou por ser inferior a eles ou por ser superior. Trata-se de um homem fora da medida dos outros homens. O estatuto de Édipo, identificado com seu próprio pai e filhos (na mesma condição como pai e irmão de seus irmãos) e de Jocasta, como mãe e esposa, fazem de Édipo apenas igual a ele mesmo, ou seja, “fazem dele um *ágos*, um ser *ápolis*, sem medida comum, sem igualdade com os outros homens e que, crendo-se igual ao deus, se acha finalmente igual ao nada”, dirá Vernant (2011, p. 97). Esse aspecto ambíguo de Édipo torna compreensível o sentido do parricídio e do incesto na tragédia, o que tem a ver com o enigma da esfinge solucionado por Édipo, a resposta encontrada por Édipo de início, de certo modo, retrata a sua situação singular que lhe confere a condição de *ápolis* e que o aproxima tanto do *pharmakós* quanto do *týrannos*.

Reproduzimos essa análise de *Édipo rei* até aqui porque acreditamos que ela traz em seu bojo uma possível chave de leitura para a condição particular da relação entre exílio e identidade que é representada em *O esplendor de Portugal*. Acreditamos que, nesta obra, o exílio só se faz pertinente na medida em que é entendido a partir da ambiguidade trágica acima representada pela figura de *Édipo rei*. Tal como na tragédia de Sófocles, as personagens de Lobo Antunes nesta narrativa são conduzidas a uma condição de exilados, mas sem, contudo, guardarem em si uma noção de pertencimento. Antes, configuram-se tragicamente como seres deslocados, como exilados em função de ocuparem um não lugar, em função de uma condição *sui generis*, que faz deles seres sem iguais, inclusive entre os próprios. Seres *ápolis*, tais como Édipo, que estão sujeitos ao degredo ao qual são atirados os *pharmakói* e ao ostracismo a que são submetidos os *tyrannos*. Veremos, pois, como, no romance, a primeira condição (de rebaixamento) acaba por derivar da segunda (a de elevação e de dominação), visto que o degredo a eles reservado se faz em razão da condição de dominadores. Procuraremos demonstrar, brevemente, como isso pode ser visto sendo representado, no interior da narrativa, nos níveis simbólico e discursivo, no sentido da construção ficcional crítica da experiência pós-colonial portuguesa.

O eixo simbólico da narrativa nas relações entre espaço e tempo

No que se refere ao plano macroestrutural, em *O esplendor de Portugal* a ordenação dos capítulos obedece a uma sequência temporal, apesar disso, não há, contudo, uma organização narrativa baseada numa cronologia capaz de instaurar uma *diegese* unificada ou totalizante. A narrativa de *O esplendor de Portugal* gira em torno da história de uma família que vai sendo construída apenas pelas vozes de seus membros. A voz narrativa que perdurará durante a obra toda é a de Isilda, a matriarca, que fala a partir da África, onde ficara para cuidar da fazenda herdada do pai e de onde se vê separada dos filhos, que se encontram em Lisboa, a saber: Carlos (que ficamos sabendo não ser filho de Isilda, mas de seu marido com uma africana), Rui (o que sofria de epilepsia e morava junto da irmã) e Clarisse (que vivia em Lisboa sustentada pelo amante mais velho). Em cada uma das partes, respectivamente, cada um dos filhos de Isilda assume a narrativa dos capítulos ímpares, os quais são sempre indicados pela data de 24 de dezembro de 1995. Em todas as partes os capítulos pares são narrados pela voz de Isilda; cada capítulo, por conseguinte, aparece indicado por uma data diferente, sendo o primeiro narrado por Isilda (o segundo da primeira parte) indicado pela data de 24 de julho de 1978 e o último, o décimo terceiro, indicado pela mesma data que marca os capítulos narrados pelos filhos, 24 de dezembro de 1995. A partir das informações dos vários relatos que se vão relacionando, ficamos sabendo que o tempo decorrido a partir da primeira data que aparece no primeiro relato de Isilda corresponde ao tempo de

separação entre a mãe e os filhos, os quais foram enviados por ela a Portugal para escaparem da guerra civil que ocorria na África. Sugere-se, inclusive, que as datas dos relatos de Isilda correspondam às datas de algumas das suas cartas enviadas aos filhos, mas que nunca teriam sido lidas por eles. Já no primeiro capítulo isso é anunciado pela voz de Carlos:

[...] de repente me dei conta do tempo que passara desde que chegamos da África, das cartas da minha mãe da fazenda primeiro e de Marimba depois [...] os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela. (ANTUNES, 1999, p. 9).

Aos poucos vamos percebendo que o que se conta, nos vários relatos, não é uma história de amor e de saudades entre membros de uma família, mas a história de uma família decadente de colonizadores portugueses, família esta que se vê estilhaçada em seu retorno derrotado a Portugal.

A narrativa de *O esplendor de Portugal* inicia-se pela voz de Carlos, que narra a sua longa espera, junto da esposa Lena, pela chegada dos irmãos que convidara para a ceia de Natal do referido dia 24 de dezembro de 1995. Ao final da narrativa de Carlos, no nono capítulo, ficaremos sabendo que os irmãos não atenderam aos convites, ficaremos sabendo também, pela própria voz de Carlos, os possíveis motivos das recusas, bem como sobre as reações dos irmãos Rui e Clarisse e os comentários destes em relação a Carlos e à mãe, os quais têm suas narrativas situadas temporalmente no mesmo momento das de Carlos. Nesta mesma véspera de natal de 1995, sugere-se a morte de Isilda, narrada, por ela própria, no último capítulo do livro.

Há, portanto, um presente da narrativa, em que se desenvolvem os relatos dos filhos, demarcado pela data de 24 de dezembro de 1995, o qual se configura, também, como um ponto de chegada para o qual apontam todas as narrativas passadas enunciadas pela voz de Isilda, a mãe. Em *O esplendor de Portugal*, as categorias da narrativa mostram-se configuradas no sentido de caracterizar a situação das personagens como *ápolis*, ou seja, como excluídos da cidade, em que se pode traduzir, aqui, por Portugal. A dicotomia acima indicada acerca da tragédia *Édipo rei* é válida para o caso das personagens aqui também, visto que se caracterizam como excluídos tanto pelo que carregam de superioridade, quanto por aquilo que se denunciam em suas inferioridades. Na condição de colonizadores retornados e fracassados, as personagens deste romance se colocam em posição ambígua, entre *pharmakói* e *týrannos*. Nesse sentido, o distanciamento espacial é significativo da ironia a que são lançadas as personagens, uma vez que a mãe, representativa dos valores da pátria, é a única que se encontra em situação de exílio

físico, já que permanece na África, ainda na situação de colonizadora, equilibrando-se no desejo, já fadado ao fracasso, de fazer da terra estrangeira uma extensão de sua pátria. Os filhos, já em sua pátria, por outro lado, encontram-se exilados em relação à terra da mãe e são caracterizados em seus estados degradantes, como seres decadentes e deslocados da própria pátria em que se inserem. A relação de separação e de incomunicabilidade entre mãe e filhos e entre Portugal e África faz com que as personagens sejam caracterizadas como seres sem lugar, uma vez que não possuem um lugar simbólico de retorno: nem Portugal (o colonizador) e nem África (colônia) mostram-se como possibilidade de lugar ao qual se pode retornar. Se o exílio se caracteriza por um deslocamento de seu lugar de origem e se as personagens de *O esplendor de Portugal* não se mostram como pertencentes nem a Portugal e nem à África, como então seria possível dizer que há uma condição de exílio sendo aí representada? O exílio dos integrantes da família é, pois, um exílio da alma, que só se expressa em termos simbólicos, daí o fato de o deslocamento espacial não ser consubstanciado efetivamente na narrativa pelo trabalho com a categoria do espaço, mas, sim, com a categoria do tempo, que lança a distância a uma esfera outra, que não pode ser resolvida pelas ações das personagens, mas que se opera no nível mental da temporalidade e da memória. É por essa razão que o distanciamento temporal é indicado por meio de um entrecortado narrativo, que coloca os filhos num presente contínuo, a véspera de natal do ano de 1995, e a mãe num passado que progride em direção a esse presente e que tem seu início no momento em que a própria mãe coloca os filhos em situação de exílio em relação a ela. Vejamos, pois, como isso se opera, no plano micro estrutural da narrativa, em termos simbólicos, principalmente na associação entre o elemento espacial “casa” e o elemento temporal “relógio”. Espaço e tempo, nesse sentido, confluem no sentido de salientar a separação entre filhos e mãe, entre cidadãos e sua pátria. É por essa intersecção entre tempo e espaço que o exílio da alma pode ser traduzido, aqui, como um exílio de si, exílio este que conduz as personagens a uma espécie de não lugar identitário, oscilante entre a posição de vítima e vilão, que acaba por constituir, paradoxalmente, uma certa identidade trágica.

O exílio de si e o espelhamento narrativo: o discurso à procura do discurso

Esse não lugar identitário, que chamamos aqui de identidade trágica, causado pela impossibilidade de um retorno simbólico do eu àquilo que lhe poderia conferir sentido, mantém-se sempre em suspenso na narrativa de *O esplendor de Portugal*, principalmente pelo recurso da projeção do discurso do outro no discurso do “eu” que detém a narrativa. Trata-se, pois, de um processo de espelhamento narrativo que traz para dentro de um discurso o discurso de outrem, fazendo com que a projeção imaginada do outro pelo discurso passe a constituir a própria forma de construção da identidade do eu discursivo.

Essa projeção, contudo, não se traduz em possibilidade de comunicação no sentido esclarecedor da construção das identidades das personagens, mas sim em incomunicabilidade e fragmentação. Chagas (2004) examina detalhadamente o processo de construção narrativa baseado na multiplicidade de vozes em *O esplendor de Portugal* e detecta desse processo o saldo da incomunicabilidade:

Isilda emerge como elo fundamental da incursão ao passado, uma vez que a sua voz alterará com a de seus filhos em cada uma das três partes constituintes da obra: na primeira parte com a de Carlos, na segunda com a de Rui e na terceira com a de Clarisse. [...] A busca de um diálogo que restabeleça a ordem e o conhecimento de si próprio e do Outro antevê-se na estrutura simbólica da diegese, conseguida pelo jogo de cedência de voz narrativa. Porém, ainda que almejado por todas as personagens-narradores, esse diálogo resulta num anseio vão, sem concretização, sublinhando, uma vez mais, a dificuldade de comunicação manifestada recorrentemente pela personagem antuniana. [...] a busca incessante de melhor conhecer o Outro e “as suas motivações” apenas reverte a favor do leitor que, ao assistir à explanação múltipla de um dado acontecimento ou atuação da personagem, pode, assim, edificar a interpretação mais fidedigna do mesmo. As personagens não partilham desse resultado a que conduziu a sua busca, pois não dividem entre si o conhecimento mútuo e a autodescoberta, perpetuando a incomunicabilidade que as distancia. (CHAGAS, 2004. p. 172-177).

Não é possível, aqui, acompanharmos o passo a passo da narrativa de *O esplendor de Portugal*, mas procuraremos, contudo, trabalhar isoladamente alguns aspectos formais recorrentes e que são significativos para exemplificarmos o processo de espelhamento da narrativa². Acreditamos que o processo pode ser pensado a partir de um procedimento que é reatualizado em *O esplendor de Portugal*, que é o de se ancorar as narrativas em palavras que se vão constituindo em símbolos, que têm os seus sentidos mantidos em suspenso, mas que se vão completando quando repetidos nos vários momentos e vozes narrativas. Uma imagem recorrente nas várias narrativas que compõem a obra é a imagem do relógio, que aparece primeiramente tematizada pela narrativa de Carlos. O relógio passa a configurar-se como um elemento simbólico importante, pois, além de ser uma imagem que povoa a mente da personagem Carlos, constituindo uma marca de suas lembranças de infância na África, também marca o presente da enunciação narrativa, já que assinala o tempo de espera angustiada pelos irmãos a virem participar de sua ceia de Natal. Esta mesma imagem do relógio, que serve para ligar o passado de Carlos ao seu presente, serve para ligá-lo às demais

² Adaptamos, aqui, algumas análises efetivadas em nossa Tese de Doutorado (TELLES, 2009).

personagens, visto que ele também será referido nas narrativas de Isilda, Rui e Clarisse. Vejamos como a própria voz da personagem Carlos se encarrega de metaforizar o “relógio” e contribuir para constituí-lo enquanto símbolo ao longo das demais narrativas:

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro

sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole

nenhum de nós morreria.

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o meu coração e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvir-me viver. (ANTUNES, 1999, p. 61).

O relógio, como elemento responsável pela rememoração da infância de Carlos na África é, para ele, o “coração da casa”, a garantia da vida e da sobrevivência de todos da família, vida e sobrevivência que vêm indicadas não apenas por meio dessa metáfora, mas ritmicamente pelos movimentos do coração que, repetidos, soam como os ponteiros do relógio. Contudo, a palavra-símbolo pode aparecer em outro momento, carregada de um sentido negativo. Logo a seguir, na mesma narrativa de Carlos, a imagem do relógio também passa a significar a passagem do tempo e a angústia pela espera dos irmãos na noite de Natal:

[...] os ponteiros giravam e giravam de número em número somando horas, semanas, meses, anos, sístole diástole sístole diástole sístole diástole, a Lena que pelo menos hoje, para receber a minha família em condições

vá lá

trocou as rendas por uma blusa decente e os exageros de ouro por um anel normal, nenhuma jóia [sic] de cair de pasmo mas normal

– O que foi Carlos?

Os guindastes para além dos telhados, os morros de Almada e as luzes do estaleiro ao contrário no Tejo, a mesa posta, o champanhe, as ampolas do pinheiro de Natal, os presentes com laçarotes catitas e agora a minha mãe que tenha a coragem de acusar-me frente a frente que não ligo aos meus irmãos, não faço o que posso, não me ralo com eles... (ANTUNES, 1999, p. 65).

No trecho acima, somos conduzidos pelo mesmo ritmo do relógio da lembrança de infância ao presente da narrativa de Carlos e, em seguida, novamente

à sua infância, quando o relógio, símbolo do coração da casa e da garantia da vida, vê-se desmentido quando da morte de seu pai:

[...] na época em que estava praticamente a morrer, magro como um cão, sem dentadura postiça, de bochechas chupadas no travesseiro, o perfil majestoso dos cadáveres, soltou um soprozinho, pensei

– Foi-se

a minha mãe a investigar, acabou não acabou, respira não respira, uma pausa, um hiato, o peito do meu pai imóvel com o estúpido do relógio de parede em que nunca mais acredito a desmenti-lo, como pude um dia julgar que aquele pêndulo fosse o coração da casa, a minha mãe contra a orelha do meu pai

(– Se não respondes telefona-se à agência encomenda-se o funeral poupa-se no doutor e em pastilhas e gasta-se mais no adubo que pelo menos serve para fazer crescer o girassol)

a minha mãe pelo sim pelo não já de mãozinha no aparelho pronta a chamar os homens de negro. (ANTUNES, 1999, p. 67-68).

É interessante notar como o movimento pendular do relógio acaba por ser traduzido pelo próprio movimento oscilatório entre a vida e a morte do pai (“acabou não acabou, respira não respira”), além de simbolizar esse movimento que representa o momento da morte do pai, a oscilação pendular do relógio usada para demarcar o tempo e ritmá-lo, de certa maneira encontra-se representado também no próprio modo como a narrativa de Carlos encontra-se construída, uma vez que ela também oscila do presente para o passado e do passado para o presente. Assim, o que faz parte de uma representação no plano microestrutural acaba por se refletir também no plano macroestrutural, na organização da narrativa como um todo. Na sequência, o processo de metaforização é invertido, visto que o relógio deixa de ser o coração para este ser o próprio relógio, de modo que esta inversão marca uma espécie de inserção das personagens e fatos lembrados por Carlos numa esfera atemporal, numa esfera da duração mais independente da existência concreta e mais próxima da existência da memória, a única que lhe resta diante da separação da família:

Quando eu não tinha adormecido, não podia adormecer, nunca poderia adormecer, tinha de ficar horas e horas de olhos abertos, quieto no escuro para que ninguém morresse dado que enquanto qualquer coisa no meu peito oscilasse da esquerda para a direita e da direita para a esquerda continuávamos a existir, a casa, os meus pais, a minha avó, a Maria da Boa Morte, eu, continuaríamos todos, para sempre, a existir. (ANTUNES, 1999, p. 73).

Essa recorrência do relógio enquanto símbolo em *O esplendor de Portugal* não se fará apenas na narrativa operada pela voz da personagem Carlos, mas nas demais que conduzem a narrativa, tal como Isilda e a irmã Clarisse. No caso de Isilda, é interessante atentarmos para o trecho em que comenta a ideia que o filho Carlos fazia do relógio e compara esta ideia do filho a uma sua. É essa forma de perspectivar uma narrativa por meio da outra que acreditamos criar o efeito de narrativas em espelho, visto que se mostram refletidas umas nas outras. Isilda comenta o seguinte:

Compreendi que a casa estava morta quando os mortos principiaram a morrer. O meu filho Carlos, em criança, julgava que o relógio de parede era o coração do mundo e tive vontade de sorrir por saber há muito que o coração do mundo, o verdadeiro coração do mundo não estava ali conosco mas além do pátio e do bosque de sequóias [sic], no cemitério onde no tempo do meu pai enterravam lado a lado os pretos e os brancos do mesmo modo [...]

O autêntico coração da casa eram as ervas sobre as campas ao fim da tarde ou no princípio da noite, dizendo palavras que eu entendia mal por meio de entender, não o vento, não as folhas, vozes que contavam uma história sem sentido de gente e bichos e assassinios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha família e a família antes da minha tinham chegado como salteadores e destruído a África, o meu pai aconselhava

– Não ouças... (ANTUNES, 1999, p. 74).

Isilda opõe a sua verdade à verdade de seu filho Carlos, que julga ironicamente como ingênua. Em vez de o relógio ser o coração da casa, Isilda elege como símbolo do coração da casa “as ervas sobre as campas ao fim da tarde”. Com isso, desloca-se da temporalidade cronológica, circunstancial, representada pelo relógio, para uma temporalidade outra, em que vozes do passado são reativadas num presente contínuo a lembrar Isilda da sua culpa atávica de colonizadora. A essa lembrança impõe-se a voz do pai de Isilda, aconselhando-a a não ouvir essas vozes do passado, as vozes que vinham da terra. Essas mesmas imagens, tanto a do relógio quanto a das vozes da terra serão, posteriormente, recuperadas também por Clarisse:

Não podíamos respirar aliviados [...] porque as cartas da minha mãe por abrir na gaveta, porque não eram tanto as mentiras eram as verdades que deixaram de existir e então às vezes acordava a meio da noite em África ouvindo a terra e os suspiros da terra com o relógio garantindo

não não não não não não

a cada aceno de pêndulo... (ANTUNES, 1999, p. 290).

Aqui, pela narrativa de Clarisse, os símbolos que se apresentaram em oposição na narrativa de Isilda, agora, são sobrepostos, ou servem para o mesmo fim. Tanto os suspiros da terra, quanto o oscilar do pêndulo do relógio garantem a Clarisse que ela não podia “respirar aliviada”, de que a sua família não podia respirar aliviada diante das vozes do passado, diante das verdades que deixaram de existir. Tais verdades, por conseguinte, não estão apenas nestas vozes do passado, mas nas das outras personagens que narram, mas que não se comunicam, e nas cartas da mãe que se recusam a serem abertas.

A identidade (dis)simulada e o exílio pela palavra

Vários são os exemplos, tais como os apresentados acima, que poderiam ser retirados do conjunto de narrativas que compõem *O esplendor de Portugal* a fim de demonstrarmos o processo que chamamos aqui de espelhamento narrativo operado no sentido da busca pela constituição de uma identificação entre as personagens e, conseqüentemente, de uma identidade forjada subjetivamente por meio do reconhecimento entre elas. Contudo, devemos atentar para outro recurso estilístico importante que é usado com mais frequência nessa obra no sentido da constituição identitária das personagens: trata-se do uso itálico. Acreditamos que o uso do itálico nessa obra garante para o plano microestrutural, no nível da distribuição discursiva da enunciação, a existência dos efeitos de suspensão e de tensão que são estendidos ao plano macroestrutural pelo movimento oscilatório que vimos se impor simbolicamente ao longo das narrativas pela imagem do relógio. Além de o itálico garantir esse movimento oscilatório no plano da enunciação e da organização discursiva, visto que faz com que o discurso oscile entre o passado, o presente e o futuro; também acreditamos que garante a construção do processo de espelhamento narrativo, visto que além da oscilação temporal, permite a oscilação de perspectiva narrativa dentro dos limites de uma mesma voz.

Vejamos, pois, um trecho da narrativa de Carlos, do capítulo nove, em que o itálico representa não apenas um retorno ao seu passado, mas a simulação da voz de seu pai, o qual parece se revelar ao filho, contar a sua história e, a partir dela, assim, vemos Carlos se enxergar como um duplo, o Carlos que se via representado pela família e pela voz do pai e o Carlos que realmente era, que ninguém conhecia direito, nem mesmo ele:

[...] o meu pai muito mais novo do que quando o conheci a aproximar-se do cortiço da empregada do refeitório sem que o ajudassem a andar, o meu pai que nessa época não procurava garrafas aos encontrões a si próprio tombando bibelôs pelos armários da casa

(– *De onde virá o raio desta sede meu Deus?*)

a preta mais nova também se é que foi mais nova um dia, quase uma moça, quase uma miúda, o meu pai a oferecer-lhe açúcar, cigarros, cerveja, pode ser que se ouvissem os ralos, que se ouvisse o capim, uma preta igual às mascaras da Luanda diante do estaleiro e dos morros de Almada, eu a tirar-lhe o cachimbo da boca, a obrigá-la a encarar-me, a perguntar baixinho, numa raiva que crescia e crescia e me impedia de bater-lhe

- O teu filho?

uma moça, uma miúda comprada à família pelo preço que eu quis dado que se não pode recusar uma mulher a um branco, há sempre trens para leste e pessoas que as locomotivas deceparam nos carris

- O teu filho?

ou mesmo ali sem necessidade de trens, um ramo de baobá por exemplo onde pendurar uma corda, uma bala no pescoço com os amigos a continuarem a fumar, a não dizerem nada, eu ainda não um bêbedo, um palhaço, ainda não com a minha mulher a dormir com o comandante da Polícia no escritório por baixo do meu quarto sem se esconder de mim ou se lixar para mim, eu a apanhar o gargalo da mesinha-de-cabeceira a fingir que não dava fé, a quem o enfermeiro mostrava as análises do fígado e as radiografias da vesícula que em vez de me assustarem me alegravam, a prevenir-me da minha morte, dos vômitos de sangue, da icterícia, das úlceras, das dores, da febre, eu contente imaginando o rebentar das azáleas e as flores das acácias, a minha filha Clarisse a visitar-me aos sábados na casa da minha sogra, da minha mulher, dos filhos da minha mulher, não do meu filho, não minha visto que a minha casa é uma cabana no bairro da Cotonang, em Malanje, que ordenei aos jingas para construírem junto às cabanas deles, a minha casa é um corpo incompleto de criança que não me espera, me suporta, nenhum sorriso, nenhum protesto, nenhum desagrado, nenhum agrado, nem uma só palavra em dois anos para me perguntar onde estive se não a visitava um mês ou dois, aparecia de repente com um frasquinho de perfume da cantina, tirava-lhe o vestido numa pressa que não era pressa era vergonha e nisto reparei no meu filho Carlos, espantei-me do meu filho Carlos, senti-o mexer-se quando lhe toquei, o meu filho Carlos

- Onde vais com o furgão Carlos?

- Tenho um encontro com um intermediário em Malanje

Amanhã sem falta estou cá

que foi a Malanje e regressou de Malanje sem achar qualquer resposta para além de uma mulher embalsamada nos seus cheiros amargos, o meu filho Carlos dizia o meu nome

Carlos

e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas quando chamavam

Carlos

Chamavam um Carlos que era eu em elas não eu nem era eu em eu, era um outro, da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava e o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas não sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um estrangeiro, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser apenas meu não era e então dizia como eles diziam

Carlos

o meu filho Carlos

Carlos

Sozinho na noite de Natal no apartamento da Ajuda que embora sem roupa nos armários nem máscaras da Luanda nem a ausência da mulher não aumentava um centímetro que fosse, o meu filho Carlos a desprezar-me, a desprezar Angola, a desprezar a África, a cor e a espessura do seu próprio sangue, com as cartas que a mãe lhe escrevia da fazenda na mão, sem as ler, sem as ter lido nunca, sem procurar lê-las até a Câmara apagar as luzes, o rio se erguer devagarinho com a primeira claridade da manhã, sem reparar nas chaminés, nos guindastes e nas amoreiras da avenida, sem reparar nos prédios e prédios da cidade e nas ruas e nas praças e num campo de algodão a tremer um aceno de adeus no fundo da memória. (ANTUNES, 1999, p. 119-121).

O trecho acima transcrito começa com a narrativa de Carlos imaginando seu pai ainda moço, antes de conhecê-lo (na verdade, antes mesmo de seu nascimento), quando seu pai conhece aquela que Carlos supõe ser sua mãe, a “preta” que era “empregada do refeitório” em Cotonang. Imagina, pois, o seu pai bem mais novo, antes de conhecê-lo bêbado, o que é sugerido pela própria fala deste que é transposta entre parênteses e em itálico (“*De onde virá o raio desta sede meu deus?*”). Em seguida a essa transposição da fala rememorada do pai, Carlos imagina-se também conversando com a “preta mais nova”, perguntando a ela sobre o filho, sobre ele próprio. Às supostas perguntas de Carlos grafadas em tipo de letra normal (“– O teu filho?”), seguem-se, de modo intercalado, trechos em itálico que percebemos ser uma narrativa conduzida agora pela voz do seu próprio pai. Essa narrativa, portanto, serve como uma espécie de resposta a Carlos, resposta esta que completa os sentidos não apenas para a pergunta que Carlos supostamente faz a sua mãe, mas também completa sentidos sobre a vida do próprio pai, sentidos estes que nunca lhe foram completamente claros. De certa forma, por meio de sua imaginação, Carlos

faz com que o pai conte a ele a sua própria história e, a partir dela, passa a enxergar-se de maneira fragmentada, como se visse diante de um espelho, pois distingue o seu nome pronunciado pelo pai e o seu nome pronunciado por ele próprio; a cada vez que ocorre a alteração de vozes, a grafia do nome Carlos aparece ou em itálico ou em letra normal. Essa alteração, inclusive, passa a representar, graficamente, a sensação de alteridade descrita a seguir pela voz de Carlos, quando distingue seus vários “eus”, o eu “deles” e o “meu”, conforme diz. O trecho acima se encerra com um longo parágrafo novamente grafado em itálico, o curioso é que agora a voz do pai passa a narrar o próprio presente de Carlos, sua situação atual, morando em Lisboa, sozinho na noite de Natal, abandonado tanto pelos irmãos quanto pela mulher Lena. Agora, o itálico não representa mais um passado inventado por Carlos, mas um presente que se configura num futuro em relação ao tempo do pai, futuro este que é narrado pelo próprio pai. Este trecho é bem representativo, portanto, da importância da narrativa operada por meio da mudança de tipos gráficos, visto que essa técnica permite não apenas a oscilação entre passado, presente e futuro narrativos, mas oferece uma sobreposição de tempos que, na verdade, sugerem não a representação do tempo, mas da temporalidade da memória. O uso do itálico, além da oscilação temporal, sugere, também, pela própria imagética da letra deitada, a visualização de uma narrativa invertida, a inversão da imagem diante do espelho. Essa ideia da narrativa em espelho é bastante exemplar nesse trecho, visto que as partes em itálico permitem ao narrador Carlos, quando assume a voz do pai, ver-se a si próprio por outra perspectiva sem, contudo, deslocar-se de seu lugar de visão; sem, contudo, mudar o seu ponto de vista. É isso o que proporciona a visão do espelho, um enxergar-se a si próprio por uma outra perspectiva sem precisar mudar, de fato, o seu lugar de ponto de vista. O resultado disso é que a visão de si será sempre uma visão de outro sobre si.

Esse recurso técnico narrativo tem um efeito bastante relevante para a obra em questão, no que se refere à representação do processo de construção identitária das personagens, uma vez que toda simulação de uma identidade projetada no e pelo discurso das personagens não deixa de se constituir, também, como uma dissimulação que conduz as personagens a um exílio de si próprias, exílio este exteriorizado em seus discursos.

A identidade trágica e a experiência (pós)colonial portuguesa

O não lugar identitário das personagens de *O esplendor de Portugal* se constrói como uma espécie de sintoma da experiência colonial vislumbrada pela ótica pós-colonial, a qual se reflete não apenas no nível da organização diegética, mas, principalmente, no nível da configuração discursiva da narrativa. Lançados à condição de seres *ápolis*, destituídos da possibilidade de um retorno à pátria-mãe que lhes confira o sentido da existência, tais personagens, como Édipo, estão

sujeitos tanto ao degredo ao qual são atirados os *pharmakói*, quanto ao ostracismo a que são submetidos os *týrannos*. A condição de colonizadores não confere às personagens de *O Esplendor de Portugal* o status de heróis, visto que sob a visão da África colonizada tais personagens sempre ocuparão o lugar potencial dos *týrannos*. Já na condição de retornados, em relação a um Portugal pós-colonial, serão tidos sempre com figuras rebaixadas, doentias, como poluições que devem ser expurgadas; seriam, pois, os *pharmakói*.

Essa condição ambígua, portanto, é representada, como vimos, não apenas pela configuração diegética como personagens deslocadas de seus lugares (Portugal ou África), mas, inclusive, pela configuração discursiva dos “eus” que se alternam na condução da narrativa. As personagens deste romance incorporam essa ambiguidade, inclusive, em seus discursos narrativos, o que acaba por caracterizá-los como personagens exilados de si próprios, uma vez que aparecem representados numa busca constante pela constituição de suas identidades, busca essa que parece fadada ao fracasso, porque não podem ser alçadas aos valores de uma pátria que lhes confira a noção de pertencimento.

Essa busca inócua se reflete na própria estruturação discursiva de tais personagens, como é possível notar no caso específico visto no exemplo acima no que se refere à personagem Carlos. Ao refletir no interior de seu discurso uma série discursos alheios, a sua busca identitária pela resposta a quem é acaba se tornando cada vez mais difusa, de modo que o espelhamento narrativo, em vez de conduzir a personagem a uma totalização de sua identidade, acaba por colocá-lo (e o leitor junto dele) num estado de indecidibilidade contínua, em que a fragmentação expressa em seu discurso passa a ser constitutiva de sua identidade, como se a personagem se forjasse a partir de um não lugar que busca desesperadamente ser preenchido pelo discurso que constrói sobre si e sobre os outros. Ao contrário do “estágio do espelho” lacaniano – que demarcaria o momento da tomada de consciência da criança de que as partes de seu corpo constituem uma totalidade e, portanto, lhe confere uma identidade –, aqui o espelhamento narrativo a que fizemos menção parece conduzir as personagens do romance a uma inevitável fragmentação, que as insere no que chamamos de não lugar identitário, responsável por as colocarem na situação de seres exilados de si mesmos.

Os aspectos formais da narrativa de Lobo Antunes, em especial no que se refere à caracterização de suas personagens na obra em questão, parecem iluminar a própria condição pós-colonial de Portugal e, mais particularmente, a possibilidade de fundamentação de sua identidade enquanto nação. O esplendor de Portugal só pode ser cantado, nos versos de seu hino, nas formas de suas glórias, armas e conquistas, as quais se constituem como símbolos diretos de seu poderio colonizador. Cantar esse hino, contudo, significa, em certo sentido, reafirmar os valores imperialistas do colonizador numa época em que tais valores não são mais aceitáveis: a do contexto pós-colonial. Do modo como vimos, a narrativa de Lobo Antunes dá forma, em tom

irônico, a um país isolado em sua condição trágica, visto que se configura, tal como Édipo, como algoz e vítima de si mesmo. Sem poder cantar o esplendor de seu passado impunemente, Portugal fica, tal como as personagens de Lobo Antunes, incapaz de constituir sua identidade: um país exilado no presente em relação a um passado simbolicamente cantado em seu esplendor.

TELLES, L. F. P. Tragic identity in *O esplendor de Portugal* or on how to exile from yourself. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 13-30, 2017.

■ **ABSTRACT:** *Through the recovery of the ambiguous concept of exile towards the establishment of a tragic identity in Oedipus Rex, this article investigates to what extent the understanding of this identity can illuminate the characterization of the characters in the novel O Esplendor de Portugal, by António Lobo Antunes. From an analysis of the formal aspects of the narrative, this article aims to identify how this novel problematizes the Portuguese colonial and postcolonial experience featuring the tragic identity of the characters through the symbolic exile from themselves.*

■ **KEYWORDS:** *Exile. Identity. Narrative. Postcolonialism. Tragic.*

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. L. **O Esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHAGAS, M. M. D. Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade. O esplendor de Portugal – uma narrativa plurivocal. In: CABRAL, E. et. al. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes** - Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 171-194.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono e Antígona. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

TELLES, L. F. P. **Narrativa sobre narrativas**: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes). 2009. 550 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2009.

VERNANT, J-P. Ambiguidade e reviravolta: Sobre a estrutura enigmática de Édipo rei. _____; VIDAL-NAQUET. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 73- 99.

■ ■ ■