

COMISSÃO DAS LÁGRIMAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: VOZES E (HIPER)IMAGENS CONTRA “O SILÊNCIO DO MUNDO”

Carlos Henrique FONSECA *

- **RESUMO:** Em 2011, António Lobo Antunes lançava seu vigésimo terceiro romance: *Comissão das lágrimas*. Nesta obra, a tensa relação entre Portugal e suas ex-colônias abre espaço para um dos mais sangrentos episódios da história de Angola após a sua independência, em 1974: a atuação de um tribunal militar especial que acabou popularmente conhecido pelo nome que dá título ao romance. O presente artigo tem por objetivo demonstrar como, nesse romance, as imagens, a exemplo das fotografias e seu entendimento na construção do trauma, entendidas também como hiperimagens, quase sempre construídas em um registro lírico, cumprem o papel de sínteses ou de índices da violência. O uso de imagens atende a demandas contemporâneas relacionadas às condições discursivas do outro, historicamente silenciado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** António Lobo Antunes. Imagem. Hiperimagem. Trauma. Violência.

Introdução

Na extensa produção romanesca do escritor português, iniciada em 1979 com a publicação de *Memória de elefante* (2006) e *Os cus de Judas* (2003), a psiquiatria e a guerra colonial, mais especificamente os conflitos entre Portugal e Angola, constituem temas obsessivamente explorados. Se num primeiro momento tais temas estavam intimamente relacionados à experiência pessoal do escritor, como se verifica no chamado ciclo de aprendizagem, de que faz parte também *Conhecimento do inferno*, de 1980, a grande maioria de seus romances posteriores trazem por meio de suas personagens, direta ou indiretamente, uma visada crítica sobre a psiquiatria, articulada a uma sensibilidade pós-colonial acerca da guerra e seus desdobramentos. Narrativas quase sempre memorialísticas que se debruçam

* Doutor em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – karloshfonseca@gmail.com.

sobre linhas de uma continuidade problemática na relação entre a antiga metrópole e suas ex-colônias, numa rica e cada vez mais extensa galeria de personagens, sempre ligadas aos temas recorrentes na literatura antuniana: além da guerra e da psiquiatria já mencionadas, a família, a solidão, a morte, a incomunicabilidade e a falta de amor, sempre marcados por um registro traumático.

Além da recorrência desses temas, pode-se constatar, ao longo de sua produção romanesca, um processo de maturação de sua escrita em que, para citarmos apenas um exemplo, se passa de um profuso uso de metáforas e comparações, combinado com uma linguagem fortemente abjeta e até mesmo agressiva, tão notório em suas primeiras obras, para um uso cada vez mais ponderado e eficiente desses mesmos recursos, modalizando-os em construções textuais que vão se mostrar cada vez mais desafiadoras no que se refere à não linearidade e a plurivocalidade características dos romances, marcados também por elipses empregadas desde o plano gráfico e vocabular até estruturas textuais mais complexas. Fenômeno que recrudescerá a qualidade laboriosamente fragmentária e decifratória que imprime a seus livros.

Para o estudo de qualquer um dos romances do autor, é sempre conveniente levar em conta a possibilidade de se realizar sua leitura em relação à totalidade e continuidade de sua obra. Em entrevista a João Paulo Cotrim (2008, p. 475), diz Lobo Antunes: “Tenho a sensação que formam um contínuo. [...]. Tinha a sensação de que estava a fazer várias obras sem ter consciência de que era um tecido contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até à minha morte, certamente.” No diálogo que se estabelece entre as obras, percebe-se “a permanente presença de intertextualidades homoautorais” (ARNAUT, 2011, p. 84), em que motivos, personagens e situações transitam pelos romances, desenhando um rizomatoso tecido subjacente aos mesmos, resultando enfim em uma espécie de “livro subterraneamente ramificado” (ARNAUT, 2012, p. 35).

Um dos principais elementos responsáveis por essa ramificação que liga seus diversos romances é sua relação com o real, com especial atenção à dimensão histórica, em uma proposta de evidenciar perspectivas silenciadas e fatos ocultados por uma historiografia oficial. Segundo Roani (2011, p. 12), Lobo Antunes “cultiva uma ficção problematizadora e desmitificadora de figuras e eventos históricos, adotando um tratamento desconstrutor para focalizar o Portugal contemporâneo com suas fragilidades e contradições pós-imperiais”. Tais fragilidades e contradições resultam na percepção de uma identidade, de um “ser” português, que emerge de suas páginas, carregado de traumas, desilusões e fracassos de toda ordem, mas profundamente ligados à história e ao fim do império português, e, neste sentido, portanto, a noção de identidade refere-se, ao mesmo tempo, à(s) identidade(s) enquanto subjetividade(s) e enquanto identidade nacional. O “inferno” de um acontecimento histórico, vivido por um sujeito coletivo, vítima de processos de silenciamento, estende-se para o plano da memória individual, do trauma, evidenciando sequelas e lacunas. É este o lugar de onde fala a personagem

Cristina: através de um suposto livro que escreve na clínica psiquiátrica em que está internada em Lisboa.

Atendo-se um pouco ainda ao autor e sua obra, é bom lembrar que, em sua visada crítica sobre o país e o ser português, encontramos um esforço em tornar evidentes a crueldade e a violência perpetradas em solo africano antes, durante e após a guerra colonial. Seja nas obras do ciclo de aprendizagem, ou através da voz dos ex-combatentes reunidos dez anos depois, no romance *Fado Alexandrino* (2002), lançado em 1983; seja na saga dos retornados na história da família destruída de Isilda, em *O esplendor de Portugal* (2007), lançado em 1997; ou ainda na sangrenta história do tráfico de diamantes em *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2004), lançado em 2003, o solo angolano constitui espaço em alternância e contraponto ao espaço da antiga metrópole, nomeadamente a capital Lisboa. Obviamente, essas escolhas revelam a continuidade dos interesses do autor em relação à história desse país como algo que, no âmbito dos traumas históricos, permanece irresoluto.

Em 2011, António Lobo Antunes lança seu vigésimo terceiro romance: *Comissão das lágrimas*. Nesta obra, a tensa relação entre Portugal e suas ex-colônias abre espaço para um dos mais sangrentos episódios da história de Angola após a sua independência, em 1974: a atuação de um tribunal militar especial que acabou popularmente conhecido pelo nome que dá título ao romance¹. A narrativa se desenvolve principalmente pela voz de Cristina, personagem que dividirá o espaço da narração com o pai e a mãe, estabelecendo, de fato, um verdadeiro desafio para o leitor em distinguir o narrador. Em toda sua extensão, a obra é marcada por uma proposital indecidibilidade sobre quem está falando. A começar pela própria doença psiquiátrica de Cristina, que ouve vozes que emanam de árvores, folhas, móveis e objetos. Mais do que a doença em si, a questão das vozes se desdobra metaforicamente para os discursos silenciados, para o testemunho impossível daqueles que sofreram

¹ O MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), vencedor dos conflitos armados entre os grupos que lutaram pela independência de Angola, efetivamente alcançada em 25 de abril de 1974, e que governa até hoje o país, sofre, já nos primeiros anos de governo, uma cisão que punha de um lado o ministro da administração interna, Nito Alves, tido como radical, e de outro o presidente Agostinho Neto, considerado “moderado”. Entre suas divergências ideológicas, enquanto Nito Alves liderava uma dissidência que se opunha a que brancos e mestiços governassem o país, António Agostinho Neto defendia um governo multirracial. Em 27 de maio de 1977, ocorre uma mobilização popular conduzida pelos chamados Fracionistas, liderados por Nito Alves e José Van-Dúnem. Essa mobilização, uma manifestação popular desarmada, foi considerada como uma tentativa de golpe e fortemente reprimida pelas forças de Agostinho Neto. Os envolvidos foram presos e torturados. Muitos foram sumariamente fuzilados, sem nenhum julgamento. A direção do MPLA criou um Tribunal Militar Especial, também chamado de Comissão Revolucionária e que acabou popularmente conhecido como Comissão das Lágrimas. Sua atuação tinha por objetivo extrair depoimentos e confissões, principalmente de intelectuais rotulados como Nitistas. Usando de métodos violentos, essa Comissão interrogava, torturava e matava, antecipando muitas vezes o trabalho dos militares a serviço de Agostinho Neto. Após aproximadamente dois anos de atuação, a referida comissão sofre uma espécie de apagamento histórico, sendo que a quantidade de mortos é de aproximadamente 30.000.

com a exploração colonial e suas consequências pós-independência. Nesse sentido, o autor parece mostrar-se cauteloso com a dimensão do discurso, servindo-se da estratégia de assumi-lo como uma discursividade imprecisa, que nem mesmo o próprio narrador consegue definir: “digam-me qual de nós fala agora, [...] os três ao mesmo tempo ou ninguém, [...] por favor, esclareçam-me qual de nós fala agora, [...]” (ANTUNES, 2011, p. 197).

A aparente confusão mental de Cristina parece resultar tanto da impossibilidade de narrar o horror quanto da inviabilidade de uma história única: “enquanto as bocas das folhas, cada qual a sua história” (ANTUNES, 2011, p. 223). Num país dividido, destruído pelos diversos conflitos, o protagonismo parece ser mesmo o da violência, evidenciando a dificuldade de um sujeito coletivo que trouxesse, de fato, um testemunho. Contudo, mesmo nos momentos em que se calam as vozes que atormentam e alimentam o relato de Cristina, o testemunhal vem dolorosamente à tona contra o silêncio do mundo. Dessa forma, o tema de *Comissão das lágrimas* (2011) liga-se ao contexto das literaturas de testemunho, relacionadas, em sua origem, ao *Shoah*, o holocausto judeu, e também ao extermínio dos povos ameríndios. Nessas literaturas encontramos-nos diante do paroxismo composto pela impossibilidade de narrar o sofrimento e a necessidade extrema de denunciá-lo, ecoando, no romance em questão, na paradoxal construção: “no interior da mudez estrondos e vozes” (ANTUNES, 2011, p. 152). Uma personagem declara: “– Se contasse o que já vi, não acreditava em mim” (ANTUNES, 2011, p. 170), enquanto em páginas anteriores encontramos: “[...] nós, os pretos, nascemos para o esquecimento” (ANTUNES, 2011, p. 152). E é esse o destino das personagens de *Comissão das lágrimas* (2011), enviadas para Lisboa visando ao apagamento ou encobrimento do que foi e fez essa comissão. Nesse sentido, há muito o que ser revisto, num movimento de inspiração benjaminiana, a contrapelo sobre a história. Lobo Antunes parece querer abrir portas apressadamente fechadas. Algo que, inclusive, uma personagem declara: “e o que é este livro senão pessoas tentando abrir a porta” (ANTUNES, 2011, p. 52). As cenas trágicas, o horror que habita as páginas do romance, relacionam-se diretamente, ainda que pelas linhas da ficção, à atuação dos “intelectuais” torturadores de Agostinho Neto, mas remontam também a todo o período de exploração colonial e à guerra que lhe pôs fim. Como diz a personagem Cristina: “era coisa, tanto ácido de vingança a consumirmos, tanto azedume formado durante séculos e que nenhum perdão dissolvia” (ANTUNES, 2011, p. 175). Em uma linha extensível, portanto, desde romances que focalizam mais detidamente os acontecimentos em África, como o que vemos também em *O esplendor de Portugal*, lançado em 1997, encontram-se, na obra de que ora nos ocupamos, aquilo que Maria Alzira Seixo (2002, p. 325) definiu como “muito mais do que uma crítica implacável da colonização, [...] uma redistribuição de responsabilidades na exacta medida em que o hibridismo é convocado de modo romanesco”. O hibridismo, encetado com o complexo e longo processo de

colonização, atravessa os horrores da guerra e avança sobre a história mais recente da ex-colônia, abandonada a seu desassistido processo de independência. Como se insinua em enunciados como: “[...] no interior da miséria, aí está o que digo, o silêncio” (ANTUNES, 2011, p. 122).

Portanto, o que encontramos no romance é uma escrita que parece assumir a impossibilidade de dizer pelo outro, ao mesmo tempo em que o narrador, num registro metaficcional, insinua ter consciência do gênero textual que participa, em declarações como: “E se fosse tudo mentira [?] [...]” (ANTUNES, 2011, p. 201); “decidi que este livro vai acabar dentro em pouco” (ANTUNES, 2011, p. 251), ou ainda quando o pai, referindo-se à Cristina, declara: “e esta com quarenta e picos anos a escrever a nossa história na Clínica, convencida que era nós ou a imitar-nos somente” (ANTUNES, 2011, p. 161).

Outro aspecto que se insinua no texto é a imagem genettiana do palimpsesto², enquanto ato de reescrita que envolve revelações e ocultamentos, como na pergunta: “que nome, sob o Cristina, é o meu, senhor Figueiredo [?]” (ANTUNES, 2011, p. 184). Algo que também se faz presente na resposta imaginada por Cristina ao comentário que seu psiquiatra, um dos símbolos do poder médico, masculino e colonizador, faz sobre ela: “– Se ela ao menos conversasse conosco”, ao que a personagem mentalmente responde:

[...] e conversar de quê, senhor doutor, conte-me, a minha cabeça conhece as frases, a minha garganta não, ensinem-me o que dizer para sair ao mesmo tempo de África e de Lisboa e eu escrevo, letra a letra, por cima das vossas, enquanto a erva dos enforcados continua gemendo [...]. (ANTUNES, 2011, p. 176).

Como escrever, portanto, por sobre essas linhas da história, de maneira a se atingir um lugar fora da relação metrópole/colônia e suas consequências? Como um escritor português, branco, vivendo em seu país, pode escrever um romance de cariz testemunhal sobre sujeitos que só poderiam ser pensados, a princípio, como o “outro”, em um espaço totalmente diverso? É possível lidar com a memória traumática desse outro e ainda mostrar-se atento ao conceito extremamente atual e atuante de “lugar de fala”³?

² “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (GENETTE, 2005, p. 5).

³ Pensemos na dimensão do *Outro*, com base nas palavras de Djamila Ribeiro (2017, p. 78): “Necessariamente, as narrativas daquelas que foram forçadas ao lugar do Outro, serão narrativas

É no esforço de responder a essas questões em relação ao romance que ora trazemos a articulação daquilo que chamamos acima de uma discursividade imprecisa, com uma forte incidência de imagens e metáforas, tão próprias ao autor. Na obra de Lobo Antunes, e nomeadamente neste romance, as imagens, quase sempre construídas em um registro lírico, ainda que chocante ou abjeto, cumprem o papel de sínteses ou de índices, cabendo ao leitor assumir sua participação na construção de sentido, por mais impactante que possa ser o resultado desse processo. Assim, a proposta deste estudo consiste em uma leitura à luz da noção de hiperimagem⁴, conforme a conceituação de Seligmann-Silva (2012), apoiando-se também em um estudo de Susan Sontag (2003) sobre imagens da guerra.

Quando falamos de imagens na literatura, trata-se, obviamente, de imagens verbais, construídas por meio de narrativa e simbolização. O que não significa que estudos sobre a imagem fora desse limite não possam ser convocados por sua contribuição elucidativa, especialmente quando o objeto de análise literária sofre reconhecida influência das novas linguagens e tecnologias. De acordo com Susan Sontag (2003, p. 55): “Na era das câmeras, fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma reencenação mais convincente” (SONTAG, 2003, p. 55). No caso de António Lobo Antunes, citemos suas palavras:

[...] ainda tivemos uma formação lógico-discursiva [...] depois passámos a uma informação visual que deu origem a um pensamento muito mais sincrético. [...]. A geração anterior à nossa foi marcada pela leitura de outros escritores. A nossa tem outro tipo de influência. (LETRIA, 2008, p. 35)

Para o que nos interessa na presente leitura, cabe destacar como as imagens verbais com que Lobo Antunes constrói sua narrativa subvertem as formas do romance tradicional e abrem espaço para um questionamento da própria historiografia oficial. Novamente referindo-se à totalidade de sua obra romanesca, tal subversão esteve sempre ligada à dimensão traumática, tão contundente já nos primeiros romances, em que a experiência de médico combatente na guerra em Angola representa, segundo relatos do autor, uma espécie de evento traumático primordial.

Nos estudos do trauma, Seligmann-Silva (2012, p. 69) lembra que Freud “em diversas ocasiões, compara nossa psique ao dispositivo fotográfico” e que também

que visam trazer conflitos necessários para a mudança. O não ouvir é a tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os Outros, enquanto esses Outros permanecem silenciados”.

⁴ “Hiperimagens normalmente estão ligadas a fatos que possuem uma fortíssima carga emocional”. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66).

Walter Benjamin se aproxima de Freud ao referir-se aos processos mnemônicos, especialmente os involuntários, como feitos pela “placa fotográfica da recordação” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 77).

Em uma narrativa apoiada em memórias involuntárias, associadas aqui aos traumas narrados por qualquer uma das três personagens, torna-se descabido um dizer monológico sobre os acontecimentos. Dialogando novamente com Benjamin, afirma Seligmann-Silva (2012, p. 77):

Ao invés da busca da representação (mimética) do passado “tal como ele foi”, como as posturas tradicionais historicistas e positivistas (em uma palavra: representacionistas) da história o postulavam, Benjamin quer articular o passado historicamente apropriando-se de “uma reminiscência” [...]. Essa história construída com base na memória involuntária despreza e liquida o “momento épico da exposição da história”, ou seja, a sua representação ordenada monologicamente.

Nem monológica, nem unívoca, assumidamente fragmentária: “trago notícias incompletas, não verdades inteiras” (ANTUNES, 2011, p. 204). Assim se desenvolve a narração de Cristina, do pai ou da mãe – relação familiar tão falha que chegam a parecer desconhecidos uns aos outros –, permanecendo sempre em aberto se tudo não se trata somente de um delírio: “por que me deste esta filha a contar nossa história acumulando falsidades e erros [?]” (ANTUNES, 2011, p. 165). O nível de opacidade dos relatos, no entanto, oriundos de uma memória traumática, não impede o chamado do passado: “em África tudo sobe à procura de nós, sou seu trisavô, a tua prima do Quanza, o cunhado da tua tia, faleci uma semana antes de tu nasceres” (ANTUNES, 2011, p. 223). As imagens invadem a memória de Cristina, e o horror é narrado com notas de lirismo mítico:

[...] e não estou triste, palavra, nunca estive triste, sou preta e ainda que me tratem mal, com insultos, ameaças, fome, o galho onde o português da polícia política pendurava os que não gastavam da cantina da fazenda para ficarem a dever ao dono, e trabalhavam sem paga, [...] os soldados do meu pai não esqueceram a força, [...] os corpos tanto tempo para a direita e para a esquerda, desarticulados, tensos, diz-se que urinam e onde a urina tomba nascem ervas que gemem, escutei-as, muitas noites, debaixo da janela, a queixarem-se, acordada pelos seus lamentos porque tudo se me dirige em África [...]. (ANTUNES, 2011, p. 174-175).

Cristina conta ainda que, abrindo as cortinas, procurava dançar com as pernas dos enforcados que balançavam, pendurados nas árvores. Essas imagens verbais, reiteradamente mencionadas ou não no romance, são como as fórmulas patéticas

que Seligmann-Silva refere às hiperimagens. “fórmulas patéticas [...] um resto de memória enterrado que, devido à sua intensidade e força expressiva, volta a se manifestar.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67-68).

Obviamente, não seria possível, para os limites deste artigo, a apresentação de todas as imagens verbais que justificam nossa leitura. As imagens citadas são exemplos de uma estratégia narrativa que as emprega de modo muito eficiente, a fim de atender uma discursividade específica capaz de lidar com as demandas anteriormente referidas de uma escrita testemunhal, em tensão com um olhar exógeno, mas em sintonia com a necessidade de uma revisão histórica que dê espaço a vozes silenciadas, como podemos ler nas linhas do romance: “[...] e as vozes da minha filha ralhando umas com as outras, como dizer isto e tenho de dizer isto” (ANTUNES, 2011, p. 243), que ecoam com cariz de urgência.

O que se procura evidenciar neste artigo é o quanto as imagens descritas podem ser associadas a fotografias⁵ ou a pequenas cenas filmadas e, como dissemos, ao seu poder de sintetizar ou indiciar situações de violência física ou simbólica. Antônio Lobo Antunes parece estar de acordo com a assertiva de Susan Sontag (2003, p. 76): “narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem.”. Assim, como exemplo de índice⁶, citemos a cena descrita várias vezes no romance, pelo pai de Cristina, como um trauma de infância: “a mãe, de joelhos na cozinha do chefe de posto, aberta para os girassóis, e a esposa do chefe do posto [...] – Pede desculpa ladra” (ANTUNES, 2011, p. 33). Imagem capaz de indiciar a violência transgeracional que recai sobre os narradores. Citemos também a imagem da mãe de Cristina, que possuía dois nomes, Alice e Simone, dançarina de clubes noturnos e concubina do senhor Figueiredo, “de plumas e lantejoulas [...] a sorrir de tornozelos no ar” (ANTUNES, 2011, p. 23), bem como a imagem do pai, em criança, levado pelos missionários para se tornar padre, insinuando sua homossexualidade castrada: “o da cama ao lado espiando-lhe as vergonhas no pijama – Mostra” (ANTUNES, 2011, p. 32). Por meio da escrita, da linguagem narrativa, vamos ao encontro de uma das noções trazidas por Susan Sontag (2003, p. 10) sobre as fotos de guerra: “nem sempre é possível decifrar o objeto focalizado”, daí a sua relação com índices, pistas e insinuações várias que percorrem toda a obra.

São, portanto, inúmeros os usos dos índices no romance, mas são as imagens síntese do horror e da violência que exibem o arrojado jogo metafórico que autoriza

⁵ Segundo Susan Sontag (2003, p. 23), “a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada [...] A foto é como uma citação, ou uma máxima, ou um provérbio.”

⁶ De acordo com Donaldo Schüler (2000, p. 54): “Os índices remetem ao caráter das personagens, à atmosfera, dizem respeito ao significado, em contraste com as funções, que se restringem ao desenrolar dos significados. [...] pela visualidade, os índices lembram recursos da narrativa cinematográfica”. Neste artigo entendemos essa “visualidade” como algo compartilhado entre os recursos imagéticos do cinema e da fotografia, auxiliares aqui para a discussão sobre o uso de imagens na literatura.

a leitura da obra pelo viés proposto. As cenas de guerra, atentados e extermínios são uma constante na obra do autor, “e as fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas uma ‘modalidade de retórica’” (SONTAG, 2003, p.11).

Pela conturbada memória de Cristina, o autor apresenta uma história obscura como a da comissão das lágrimas através de uma narrativa nitidamente inspirada em fotos e cenas de filmes, que são, em seus primórdios, conjuntos de fotos em sequência capazes de criar a ilusão de movimento. O escritor desenvolve sua escrita como um fotógrafo ou cineasta, e a qualidade poética de sua narrativa converge com a noção de que: “fotos tendem a transformar, qualquer que seja o seu tema; e, como imagem, uma coisa pode ser bela – ou aterradora, ou intolerável, ou perfeitamente suportável – de um modo como não é na vida real” (SONTAG, 2003, p. 66). Em um dos trechos mais impactantes do romance, após a retomada da Cadeia de São Paulo pelos militares de Agostinho Neto, temos as imagens da execução de uma jovem:

[...] rapariga que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e a língua e o nariz substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam [...]. (ANTUNES, 2011, p. 35)

Na retórica específica que as fotos de guerra constituem, a violência algumas vezes é explícita. Na descrição acima, construída como uma sequência de imagens, como fotos ou planos cinematográficos, constata-se, obviamente, a necessidade de escolhas. Na fotografia, no cinema, e também na narrativa literária que explora intensamente a qualidade testemunhal das imagens, há um anseio de trazer o seu objeto da forma mais realista possível. É importante lembrar, no entanto, que “a imagem fotográfica [...] é sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p, 42). Seja com o objetivo de intensificar, amenizar, focalizar ou usar uma linguagem poética, na retórica que se serve de imagens de guerra, como fotografias, é difícil negar sua mensagem: “olhem, dizem as fotos, é **assim**. É isso que a guerra **faz**. E mais isso, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. [...] A guerra **devasta**” (SONTAG, 2003, p. 13, grifo da autora).

Descrever o tempo todo, e em toda a sua intensidade, as situações de violência sem a mediação de metáforas e formulações eufemísticas demandaria o compartilhamento, entre autor e leitor, de um olhar indecente e talvez insuportável. Quando vemos a crueldade exercida sobre os corpos descrita de modo eufemístico, a poesia pode realizar o efeito contrário, uma vez que o lirismo pode se tornar mais comovente do que o “espetáculo” da violência objetivamente descrito. O escritor atua novamente como um fotógrafo e: “Os fotógrafos-testemunhas podem julgar

que é moralmente mais correto tornar o espetacular não-espetacular” (SONTAG, 2003, p. 68). A ironia de descrever, por exemplo, em várias situações, uma execução sumária como uma espécie de dança: “um tiro na garupa do furão, um tiro na cabeça e o animal, dançando também, a experimentar um passo sem lograr o passo” (ANTUNES, 2011, p. 243); ou pessoas incendiadas como “arbusto em lume” (ANTUNES, 2011, p. 114); ou ferimentos provocados por tiros como flores vermelhas: “e cada bala uma florinha vermelha a sacudir-lhe o corpo” (ANTUNES, 2011, p. 157), aciona recursos poéticos capazes de despertar no leitor a consciência de seu olhar exógeno para uma situação historicamente vivida, e a poesia das imagens reforça o sentido de absurdo. Citemos mais um exemplo:

[...] mal o eixo da terra mais lento, vieram dúzias de brancos com chicotes e pistolas e cipaios e cães, o primo da minha mãe a coxear primeiro e a cair depois e **milhares de rosas a arderem** no meio das cubatas, nunca imaginei tantas rosas, **as pessoas da aldeia rosas também**, pétalas vermelhas que se tornavam cinzentas e o que **as rosas gritam**, meu Deus, **cheias de braços e dentes**. (ANTUNES, 2011, p. 113, grifo nosso)

Após os exemplos supracitados, pode-se concluir que o uso das imagens no romance transita entre os extremos de um hiper-realismo e de um uso eufemístico das imagens, constituindo estas, em ambos os casos, em hiperimagens. Seja como “imagens gorgoneas”⁷, seja como “imagem dialética” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 76), essas imagens desestabilizam tanto protocolos tradicionais de leitura romanesca quanto os olhares apaziguados diante da história.

Considerações finais

Por fim, à guisa de conclusão, e de modo a nos implicarmos todos nesse desassossego, emergem questões como as que seguem: em que medida o romance e suas hiperimagens conseguem de fato tocar o leitor contemporâneo? Segundo Seligmann-Silva (2012, p. 75), “o mundo moderno seria o mundo dos choques e os seus habitantes estariam totalmente mobilizados para apará-los e, desse modo, impedir o esfacelamento do Eu”. Estaríamos, de fato, impedindo este esfacelamento? Uma vez que, “para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque” (SONTAG, 2003, p. 84), qual o alcance de um romance que tem por tema uma questão tão encoberta como a comissão das lágrimas em uma país tão periférico como Angola? Ainda citando Susan Sontag (2003, p. 61), “A África pós-colonial existe na consciência do público

⁷ “[...] petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estardlecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66).

em geral no mundo rico [...] sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados”. Seríamos tocados ainda somente na dimensão espetacular da tragédia?

Os remédios ministrados pelo médico no tratamento de Cristina conseguem, ao menos momentaneamente, silenciar as vozes em sua cabeça: “quando tomo os remédios as vozes desaparecem, substituídas por uma angústia em que flutuam episódios que ao julgar apanhá-los se escapam” (ANTUNES, 2011, p. 225). Difícil não entender esta passagem como uma metáfora do silenciamento do colonizador sobre as angústias históricas do colonizado. Da mesma forma, é difícil afirmar um dizer monológico sobre esse tema na literatura antuniana, ficando evidente, no entanto, pela própria escolha em escrever sobre ele, um posicionamento do autor que escreve tanto sobre fracassos e traumas históricos. António Lobo Antunes parece querer nos desafiar. Cada imagem que nos choca em *Comissão das lágrimas* nos provoca a reconhecer: “Nosso fracasso é de imaginação, de empatia: não conseguimos reter na mente esta realidade.” (SONTAG, 2003, p. 13). Uma escrita que apresenta, pelas linhas da ficção, o horror de um evento histórico mediante o uso abundante de imagens abre espaço para leitura a partir de diferentes lugares. António Lobo Antunes parece atentar para a ilusão do consenso que se insinua na ideia de um *nós*: “Nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros” (SONTAG, 2003, p. 12). As vozes prosseguem e seus ecos em nós, leitores, são os mais diversos. Como reagimos diante do romance? Como reagimos diante de fotos e vídeos de guerra?

Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. Nessa medida (a despeito de todas as nossas boas intenções), ela pode ser uma reação impertinente – senão imprópria. Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, [...] é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial. (SONTAG, 2003, p. 86)

Uma centelha inicial, é o que os romances de António Lobo Antunes podem representar diante da consciência histórica acerca da herança de todo o processo da colonização portuguesa em África, num verdadeiro clamor diante do silêncio do mundo e ao silenciamento daqueles direta ou indiretamente vitimados. Certamente, seus leitores de longa data são capazes de testemunhar o quanto esses temas, bem como o uso narrativo das imagens em seu poder de indiciar ou de sintetizar acontecimentos, estados emocionais e situações de violência física e simbólica, constituem características recorrentes em toda a sua obra romanesca.

FONSECA, C. H. *Comissão das lágrimas*, by António Lobo Antunes: voices and (hyper)images against “the silence of the world”. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 81-93, jan./jun. 2021

■ **ABSTRACT:** *In 2011, António Lobo Antunes released his 23rd novel: Comissão das lágrimas. In this work, the tense relationship between Portugal and its former colonies opens space for one of the bloodiest episodes in the history of Angola after its independence in 1974: the performance of a special military court that ended up popularly known by the name that gives the title to this novel. This article aims to demonstrate how, in this novel, images, like photographs and their understanding in the construction of trauma, also understood as hyper images, almost always built in a lyrical way, fulfill the role of syntheses or indexes of violence. The use of images meets contemporary demands, related to the discursive conditions of the other, historically silenced.*

■ **KEYWORDS:** *António Lobo Antunes. Image. Hyper image. Trauma. Violence.*

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Boa tarde às coisas aqui em baixo.** (edição *ne varietur*). 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ANTUNES, António Lobo. **Comissão das lágrimas.** (edição *ne varietur*). 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

ANTUNES, António Lobo. **Fado Alexandrino.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ANTUNES, António Lobo. **Memória de elefante.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal.** (edição *ne varietur*). 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. *In:* CAMMAERT, Felipe. (Org.) **António Lobo Antunes: a arte do romance.** Lisboa: Texto Editores, 2011. p. 71-88.

ARNAUT, Ana Paula. **As mulheres na ficção de António Lobo Antunes:** (in)variantes do feminino. Alfragide/Portugal: Texto Editores, 2012.

COTRIM, João Paulo. “Ainda não é isto que eu quero”. *In:* ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007):** Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 473-484.

Comissão das lágrimas, de *António Lobo Antunes*:
vozes e (hiper)imagens contra “o silêncio do mundo”.

GENETTE. Gérard. **Palimpsesto**: a literatura de segunda mão. (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônio Ramos Coutinho). Belo Horizonte: Edições Viva Voz - FALE/UFMG, 2005.

LETRIA, José Jorge. Um escritor é sempre a voz do que está nas pessoas. *In*: ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)**: Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 29-35.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROANI, Gerson. Luiz (org.), **O Romance Português Contemporâneo**: História, Memória e Identidade. Viçosa, MG: Arka Editora; Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Dom quixote, 2002.

SELIGMANN-SILVA. Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. *In*: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Imagem e memória**. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 63-79.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

