

Hierarquização relativa dos discursos documental e literário: discussão do impacto da metáfora visual em *A Guerra*, de J. Furtado e *Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes

Maria Emília Pacheco Lopes PEREIRA¹

RESUMO

A memória da guerra colonial portuguesa, designadamente em Angola, apenas na actualidade foi reavivada por um documentário televisivo feito por um jornalista consagrado. Contudo, um nome cimeiro da literatura portuguesa desde a sua primeira publicação na década de 70, António Lobo Antunes, há muito que indicia que a sua trama narrativa – variada quanto o é – provém da experiência bélica. Ainda assim, o crítico, papel que o escritor muito argutamente também assume, sempre diz nunca escrever *sobre* a guerra em Angola. É intuito desta comunicação partir de dados históricos veiculados pelo documentário *A guerra*, de Joaquim Furtado, no que descrevem a situação de conflito no espaço estrito de Angola para, num segundo momento, confrontar essa base documental com as imagens do conflito em *O esplendor de Portugal* de Lobo Antunes. Partirei dos conteúdos relatados no documentário mas não oblitarei a comunicação visual (*documental*, de facto) na linha da semiótica da imagem e da análise do texto multimodal (Kress e van Leeuwen, 2001). Abordarei, seguida e mais detidamente, as imagens do conflito na obra do autor para ver como a pressão de codificação do trauma ocorre: se directa, se metaforicamente. Tal metodologia gradativa pretende aferir se é verdade que da guerra Lobo Antunes nunca fala, como sempre pretende. Adicionalmente à pesquisa e documentação das imagens de guerra, há a vontade de aferir o valor dos diferentes discursos acerca da realidade pois o impacto do documentário foi grande mas a mesma violência foi expressa, e divulgada pela consequente publicação original do autor, em *Memória de Elefante*, na mesma década em que a guerra portuguesa em África culminou. Por que não tem o livro – veemente e cruel – o impacto denunciativo que o documentário recente tem? É um facto dos nossos dias, teoricamente expresso na hierarquização relativa dos discursos, que importa também abordar.

PALAVRAS-CHAVE

Discurso multimodal; discurso fílmico documental; literatura como discurso; literatura antuniana.

¹ UMinho, Instituto de Letras e Ciências Humanas/Departamento de Estudos Portugueses, *Campus* de Gualtar 4710-057 Braga, memilia@ilch.uminho.pt.

Há aspectos comuns e outros diferenciadores das duas semiotizações que são o discurso fílmico documental e o discurso literário. Assim perspectivados enquanto discursos, são produtos culturais históricos. Actualizarão também formas ideais, dimensão textual que ambos evidenciam. Contudo, ainda que ambos tenham esta dimensão de inscrição social, cultural e histórica, por um lado, e a dimensão material ou composicional, por outro, é o primeiro aspecto – o discursivo - aquele que esta comunicação privilegia em detrimento do segundo – o textual.

Não é homólogo o volume de análise produzido acerca de cada um dos discursos, de tal forma que o discurso literário é bastante mais abundantemente tratado do que o documental. Reportando-nos apenas ao século anterior, é certo que o estudo formal da literatura teve uma vigência plena até ao terceiro quartel. Porém, a partir daí retomaram-se os estudos de inserção contextual de autores e obras a que a história literária sempre se dedicou. O *new historicism*, por exemplo, marca a disciplina pela leitura contextual, institucional e das redes de relações culturais através das quais uma obra impende sobre outras obras literárias e outros produtos culturais, constrangimento este que é uma dupla via. A questão sociológica de como é recebida, diferenciada e canonizada determinada obra teve também importância particular no último quartel referido. Assim, a leitura da obra literária tornou-se pragmática. É de Dominique Maingueneau, nome cimeiro da Análise do Discurso, um importante manual da década de 90, *Pragmatique pour le discours littéraire*. Este item bibliográfico é aqui intensivamente abordado com vista à análise culturalmente estribada de *Esplendor de Portugal*, muito particularmente nas questões da leitura como enunciação e do contrato de leitura. A despeito da “irreduzível reflexividade” (Maingueneau, 1990) do texto literário, persistirei não apenas em aplicar a metalinguagem pragmática à leitura de fragmentos de textos literários, mas a inscrever a escrita da obra de um autor na dinâmica social. Logo, leio a obra como sendo

indiscernível fora da sua época: a literatura é discurso, mesmo que não seja panfletária. Obviamente que reclamo esta caracterização devido a *Esplendor de Portugal* pedir esta mesma análise. O título, reduplicação de um excerto do hino nacional, no qual comunica uma exortação, deve aqui ser tomado de modo sofrido, problematizador, e disforicamente irónico.

Seguirei para a análise do documentário em causa através de bibliografia análoga, i.e., da esfera da Análise do Discurso. Daí provém uma fonte que perspectiva socialmente aqueles produtos que são uma interacção de texto e imagem. Os produtos documentais são, conseqüentemente, ditos “multimodais” (Kress e van Leeuwen, 2001), pelo que apelam a uma semiótica verbal (muito devedora da linguística) e também a uma semiótica da imagem.

Que o documentário, o especificamente visado, se perspective como discurso é evidente para um olhar atento sobre a sociedade portuguesa contemporânea. Será essa a dimensão que faz do género documental um testemunho relevante e um catalizador de tomada de posição, antes que ocorra a ‘genesis amnesia’, conceito de Bordieu, referenciado também em Kress e van Leeuwen, 2001.

O produto específico foi apresentado e vem sendo redifundido nos diferentes canais do universo da televisão estatal. É a obra madura de um jornalista reputado. Que significará tê-lo feito e difundido actualmente? Seguramente que, pelo menos, uma afirmação da possibilidade histórica de rever a historiografia documental que as imprensas e televisões nacionais e estrangeiras constituíram. Em acréscimo, há testemunhos de agentes políticos ao tempo, na representação actual a que acederam dos acontecimentos passados. Mais de um lapso geracional passado sobre os eventos, há uma nova conjuntura pós-guerra colonial, ou do ultramar e de libertação, segundo as designações extremas, respectivas ao opressor e aos oprimidos, de que o anúncio do programa consta

e faz visualizar nos extremos esquerdo e direito. Esta diferença tipológica é eliminada em favor da absolutização de *A guerra*, como título do produto documental.

Assim perspectivando a inscrição social do documento, é relevante considerar como aí significam a imagem e a palavra. É de notar que os testemunhos verbais estão explicitamente matizados pelo tempo, pela memória do conflito. Contudo, não perdem veemência. Assim, Holden Roberto, presidente da União das Populações de Angola (UPA), que instiga à luta da libertação visível a partir da acção contra a esfera dos colonos a 15 de Março de 1961, vê que aí se iniciou a luta pela libertação, processo histórico que teve actos similarmente cruéis no mesmo continente, por exemplo. Não deixa de lembrar que ficou chocado, estado que chegou mesmo a protelar a reivindicação da acção. Na linearidade de que o filme consta, seguem-se as imagens – brutais – de corpos hirtos, decepados, desarmados e imóveis na acção que indiciam ter intentado. São mais ou menos alternadamente (mas sem uma regularidade visada) pretos e brancos. Constam por fim, em imagens isolada e detida, de uma criança muitíssimo jovem e, por fim, do que seria possuído pelos mais jovens: um carro em que podiam ir experimentando a velocidade. Esta imagem é a final e é um tanto distinta das anteriores na sua natureza, o que seguidamente queria discutir.

Para tal vale reportar-me à concepção de discurso multimodal, que corresponde aos produtos, crescentemente presentes na actualidade, que aliam diferentes modos de comunicação. As imagens de arquivo, reavivadas na memória portuguesa presente por *A Guerra*, são já desta natureza.

A par do conceito, surge na obra dos dois analistas de discurso citados, a uniformidade terminológica pretendida para referenciar os domínios susceptíveis de integrarem a comunicação multimodal: a linguagem, a arte, a música e a imagem, designadamente. Os autores fazem notar como a integração de recursos díspares existe na comunicação

quotidiana social como na institucional, também no cinema, *performances* e vídeos e, ainda, em manifestações vanguardistas de alta cultura, na sua dimensão interartística. Em contexto disciplinar semiótico, o projecto tem trabalhos anteriores como precursores (os mesmos autores o foram ao nível da semiótica visual). O sentido da uniformidade terminológica norteia a metalinguagem e descrição na obra anterior e presente dos autores:

we aimed at a common terminology for all semiotic modes, and stressed that, within a given social-cultural domain, the ‘same’ meanings can often be expressed in different semiotic modes.

In this book we make this move our primary aim; and so we explore the common principles behind multimodal communication. We move away from the idea that the different modes in multimodal texts have strictly bounded and framed specialist tasks, as in a film where images may provide the action, sync sounds a sense of realism, music a layer of emotion, and so on, with the editing process supplying the ‘integration code’, the means for synchronising the elements through a common rhythm (van Leeuwen, 1985). Instead we move towards a view of multimodality in which common semiotic principles operate in and across different modes... (Kress e van Leeuwen , 2001: 2).

É questão central, a meu ver e na aplicação descritiva que empreendo, a de ver como os meios técnicos significam: “how this thecnical possibility can be made to work semiotically”, o que os autores logo aplicam ao recurso *framing*. Inicialmente o conceito era o de que elementos de uma composição visual podiam demarcar-se, por ex. por estarem “desgarrados”, desarticulados num dado aglomerado ou composição. Em

Kress e van Leeuwen, 2001:3, o recurso é dito ser oblíquo relativamente aos diferentes modos da expressão:

But clearly framing is a multimodal principle. There can be framing, not only between the elements of a visual composition, but also between the bits of writing in a newspaper or magazine layout (KL, 1998), between the people in a office, the seats in a train or restaurant (e.g. private compartments versus sharing tables), the dwellings in a suburb, etc., and such instances of framing will also be realised by ‘framelines’, empty space, discontinuities of all kinds (rhythmic, dynamic, etc.) which separate the phrases of speech, of music and of actor’s movements. We have here a common semiotic principle, though differently realised in different semiotic modes.

Consequentemente, a significação depende de quatro plataformas descritivas: “We see multimodal texts as making meaning in multiple articulations” (4) em vários *strata*: discurso, design, produção e distribuição.

Aplicado a recursos comunicacionais heterogéneos, o conceito de discurso é assim perspectivado: “Discourses are socially constructed knowledges of some aspect of reality.” Com recurso ao discurso acerca da, ou sobre a, guerra é feito notar como se compõe de factos e avaliação:

War discourses involve both a certain version of what actually happens in wars, of who is involved, what they do, and where and when, and a set of interpretations, evaluative judgements, critical or justifying arguments and so on, related to wars or aspects of them. 5

Ainda no mesmo âmbito conceptual logo é ressaltado que, para que os dois objectos culturais possam ter uma base de comparação, “Any discourse may be realised in different ways. (...) discourse is relatively independent of genre, of mode and (somewhat less) of design. “, pelo que *discurso* tem aqui a acepção de posição, diria mesmo que a de *tomada de posição*, de **representação** que, intersubjectivamente, a sua instância de produção cauciona.

A meio caminho entre a tradução portuguesa para *desenho* e *desígnio*, surge um outro estrato significativo na confluência metalinguística a que a análise multimodal se propõe: “Design stands midway between content and expression. It is the conceptual side of expression, and the expression side of conception. Designs are (uses of) semiotic resources, in all semiotic modes and combinations of semiotic modes”. Num contexto dado, o *desenho* de um discurso é tanto conhecimento socialmente construído quanto uma interacção especificamente nova. Assim sendo, a cada situação comunicacional são actualizados discursos, socialmente disponíveis, que, por sua vez, se fazem actualizar nesse momento mesmo sob uma específica **moldagem** interindividual. Esta última pode assumir diferentes naturezas interaccionais, resultado do que será consuetudinária, convencional e prescritiva ou inovadora e fracturante. (É de notar que os discursos que lhes subjazem podem mesmo ser subversivos).

Novo *stratum*, “production”, refere-se à organização da expressão “to the actual material articulation of the semiotic event or the actual material production of the semiotic artefact”.

Por último, “distribution”, noção importante quando perspectivamos um artefacto que sofre processo editorial, como o documentário, já que esta fase é uma estratificação adicional da expressão.

Os signos têm características de recontextualização, o que é designado como “provenance” e “experiential meaning potential” (porque têm a capacidade de “extend our practical experience metaphorically”).

Procurando discutir as imagens históricas que o primeiro episódio do documentário reedita (atrás descritas), é questão de notar a sua natureza (paradoxalmente) não-icónica. A brutalidade da representação suspende a referencialidade, o que não acontece, de todo, com a palavra: exacta, denotativa, referencial. Os corpos sem vida vão-se justapondo, sucedendo de tal forma que o choque, repulsa e condenação não se podem ir, isomorficamente, crescendo. Contudo, as imagens, estáticas como fotografias (dado que apenas podem dar conta do resultado e não do processo), sofrem um processo de metaforização: ver/ler referencialmente cada longo frame é muito doloroso e os corpos parecem outra coisa do que o despudor de jazerem ali inadvertidos. O último *frame* justifica que esta não seja uma intepretação mas um recursivo expressivo de que o operador de câmara terá lançado mão no desenho da sua denúncia visual posto que o carrinho branco destruído não pode ser mais chocante do que a imagem imediatamente anterior de um bebé morto. Porém, a imagem final não é icónica antes simbólica e tornou-se metáfora de toda a destruição antes feita ver.

Também metaforizadas vão sendo as mensagens, muito visuais e icónicas, que a escrita de guerra de Lobo Antunes apresenta. O que é referenciado nos seus romances é dorido, razão do que sofre metamorfoses. Começemos pelas linguísticas: há num recurso linguístico particular, a ironia, que não é risível (ou marginal e residualmente o é), mas promove um tipo de prazer – intelectual/emotivo – que vem de saber mais, de ter conhecimento para lá do que podemos num só tempo. Estribada numa explicação linguística do recurso comunicacional da ironia, assinalarei o seu carácter sincrético: a instância de produção irónica faz convergir um sentido literal e um sentido comunicado

(e intencional) numa mesma forma. Este sentido complexo, vindo de uma instância de recepção também complexa, porque formada por dois enunciadores, pede à sua instância receptiva uma determinada reconfiguração desejável (que coincidirá com o sentido “intendido” prévio).

De facto, quando nos assumimos como locutores estamos constringidos, de modo formal, na materialidade dos elementos linguísticos repertoriados e actualizáveis numa dada enunciação, num dado momento enunciativo. Há apenas um tanto que um sujeito pode expressar num determinado tempo. É de notar, no entanto, que a simples fala quotidiana está cheia de conteúdos “aditados” depreensíveis na bibliografia de linguistas e lógicos como a **pressuposição** (presente, desde logo, em escolhas paradigmáticas de construções verbais de sentido negativo como “deixar de”) até a recursos sobre os quais se detiveram os analistas conversacionais como o **implícito** (ainda repertoriável linguisticamente na mesma oposição, dentre a flexão verbal, entre o presente e o pretérito perfeito, por exemplo). Logo, os recursos linguísticos para fugir ao literal, liminarmente informacional e maximamente unívoco começam por ser relativamente pouco sofisticados morfossintacticamente estando ao nível da predicação negativa em “*deixou de fumar*” e na coordenação de duas frases como em “*Disse x mas digo y.*”, exemplo último no qual o preenchimento lexical de um mesmo verbo, na alternância de tempos antes descrita, permite a leitura segundo a qual prevalece o que um dado sujeito diz num dado momento enunciativo, coincidente com T_0 , o tempo da enunciação.

A ironia é um recurso comunicativo com elementos linguísticos que se podem ir precisando. Assim é depreensível nos itens linguísticos de que vai lançando mão. Contudo, a leitura irónica não é necessariamente localizável num dado item, escolha lexical a que o locutor procedeu. O recurso pode furtar-se a esta rastreabilidade. Logo, o

essencial para dar conta de uma leitura irónica de um enunciado desloca-se para a enunciação. É por um sujeito veicular dois sentidos, em que um prevalece sobre o outro, que podemos dar conta da ironia. Esta cisão - representacional, teatral, psicologicamente densa e sofrida - do sujeito acontece a par de tempos enunciativos que devem ser demarcados também na análise. Consequentemente, o desfasamento temporal será aí o traço caracterizador de um recurso não literal e para cuja explicação é essencial reportarmo-nos à enunciação.

A escrita de António Lobo Antunes alicerça-se muito frequentemente neste recurso, o que é particularmente verdade em *Esplendor de Portugal*. Aí as bruscas e imprevistas mudanças de tempo da enunciação causarão o efeito de ironia. Assim, o tempo será irónico. O desfasamento temporal desvinculará o sujeito do miserabilismo coetâneo deixando que ele se refugie em tempos ontológica, ética e esteticamente eufóricos. O recurso prefigura ter por função aplacar o sofrimento sobretudo para a protagonista feminina, Isilda.

Talvez se imponha um resumo da trama narrativa que nos faz encontrar uma mãe branca só em Angola no final da década de 70, a data é a de 24 de Julho de 1978. Esta mulher escolheu mandar os três filhos para Lisboa, ficando só em contexto bélicoainda colonial e também já fratricida:

o passado dos retratos nas molduras cessara de me pertencer, quem diabo é este, quem diabo é aquele, a senhora acolá de braço dado com o meu marido usa um chapéu que eu tive .

— Que bem te fica esse chapéu Isilda

parece-se comigo em nova, a boca, o nariz, o desenho da cintura, uma capeline a decompor-se no sótão, estiada pelas traças, um esqueleto de gaze que se o pusesse agora me colocavam no jardim a afugentar os

pardais, um espantalho de chita abrindo os braços aos pássaros no meio das gardénias

— Que bem te fica esse chapéu Isilda

mandei-o vir de Portugal, usei-o no jantar do governador com brincos de safira, fiz um sucesso no baptizado do Rui, levei-o comigo à Europa, visitei Paris com ele, passei-o junto ao mar em Barcelona, se me sentia amarga ia a correr buscá-lo, fechava a porta à chave, experimentava-o no espelho do quarto mesmo sem bâton, mesmo sem sombra nas pálpebras e apetecia-me cantar, na época em que a minha mãe adoeceu era rara a semana que não calçava os sapatos de camurça, trepava ao sótão em segredo, o procurava na arca, o mostrava à minha mãe e a minha mãe

- Que lindo

Não para me dar prazer, sinceramente

- Que lindo

A subir a pulso da almofada tocando-lhe de leve com a ponta dos dedos

- Que lindo

Se um dia for a Lisboa visitar os meus filhos arranjo-o na costureira de Malanje, remendo-lhe a copa, dou um jeito na aba, pontinhos que mal se notam nos buracos de gaze, tiro do bengaleiro a sombrinha que comprei em Roma e aguardo no patamar pela admiração deles, eu com trinta anos, feliz, sem pregas nas bochechas, a Clarisse e o Rui no meu colo, o Carlos escapando-se atrás da cozinheira (ALA, 1997:27).

Serve a citação para ilustrar as primeiras dissociações do sujeito, mas é muito importante tomar conhecimento com o discurso inicial de Isilda, em todo o segundo

capítulo. De facto, o capítulo inicial do romance tinha já referenciado a personagem, pois que o Carlos, “filho” de Isilda, era o seu narrador². No seu início, Isilda começa por relatar a somatização de uma dor psicológica intensa.

Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como o uivo dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã. Em alturas assim penso que estou morta, cercada de cubatas e algodão, a minha mãe morreu, os lugares deles sumiram-se da mesa e o que habito agora são compartimentos e compartimentos vazios cujas lâmpadas acendo ao crepúsculo para enganar a ausência. Em criança, antes de voltarmos a Angola, assisti ao linchamento do louco da vila em Nisa. (ALA, 1997:23)

História encaixada a que se sobrepõe a explicação médica de doença análoga do filho, que configura o temor de que ao Rui, que não pode já proteger, façam o que viu a um outro louco, que se caracterizava por aquilo a que chamarei um objecto de transição³. Por sua vez este, leva à preocupação com outro “filho”, Carlos:

consenti que o Carlos

² O romance é superficialmente polifónico já que há capítulos assumidos pela voz de uma dada das personagens. O romance é efectivamente polifónico ou dialógico já que a fala das redes de relações humanas em volta, muito particularmente de Isilda, emergem no seu próprio discurso: ela antes e igualmente o descaso e a recriminação da mãe, como adiante se verá.

³ “o louco sorrindo sempre, puxou o pente da algibeira das calças”, ALA, 1997:24.

(não, o Carlos, não)

se formasse em mim para abafar o grito, a gravidez foi o meu corpo tornar-se no caixão onde um cadáver crescia

-Estás a pentear o bebé com esse pente horrroso Isilda?

-Não estou deixa-me em paz vai-te embora

E a seguir a Clarisse, e a seguir o Rui, eu como um vitelo esventrado a sangrar e a tropeçar nas tripas de cada vez que nasceram, lacerada do pescoço às virilhas a tombar de mim mesma numa agonia exausta, sem um protesto, uma queixa, uma palavra de ódio, de bruços nos lençóis(...)

com o pente na alma, sorrindo de desafio para quem me matava porque há qualquer coisa de terrível em mim que vocês desconhecem mas de que os bichos e os pretos se dão conta (..) qq coisa de terrível que se prolonga no Rui. (ALA, 1997:25)

Esta imagem está muito próxima à do assassinato final da personagem. É, contudo, não apenas recorrente em *EP*. É de notar que no romance do ano anterior, *Manual dos Inquisidores*, largamente passado na metrópole nas teias sociais que o antigo regime tecia, a mesma imagem surge. Se há algo de visceral na dor psíquica que a faz aproximar à dilaceração física (aquando de um parto e também da perpetração de um homicídio brutal) em *EP*, não deixa de haver o mesmo desprezo pela dor física. O ícone de base é o mesmo: uma mulher deitada, a ser esventrada. Em *MI*, há desprezo e desumanidade inversosímeis associados ao ministro, patrão e parceiro de uma dominação, também sexual e animal, de uma subalterna:

Eu como se uma coisa demasiado grande e poderosa rasgasse os reposteiros do meu ventre a procurar sair, eu que nunca na vida pedi o

que quer que fosse a pedir-lhe que aquilo que crescia e se alargava em mim me não matasse, eu no espaço de duas dores, no espaço de ir morrer

- Ajude-me (...)

- Não entendo a sua pressa ao telefone senhor ministro não há nenhum animal que vá parir(...)

(...) a biqueira dele a tocar-me a testa e a empurrá-la para o interior da palha

- É que não reparou bem amigo não deu conta que a bezerra é esta faça-me o favor de começar . (ALA, 1996:134/5)

(por Titina, a governante)

A criança que trouxera há três semanas do estábulo num pano de sementes, protegendo-a com os chinelos da curiosidade dos cães, e que guardava sem a mostrar como não se mostra uma chaga ou uma doença da pele mas eu espreitei na fechadura e vi--a, vi os cabelos pretos, as pálpebras inchadas, vi-a subir a blusa para lhe dar o peito (...) vi a cara do veterinário a guardar a ferramenta e a despedir-se do senhor doutor

-Foi o melhor que se arranjou senhor ministro não sou médico. (ALA, 1996:142)

(por Luís, o veterinário)

E nisto vi-lhe o chapéu na esquina da estufa amparando uma criatura que de início se me afigurou a governanta e que não era a governanta, deslocando-se como se transportasse no avental qualquer coisa de pesado e frágil que excitava os cães e ameaçava quebrar-se, e por alturas da barraca dos bolbos de flores reconheci a cozinheira que me

ajudava na matança do porco e que topava às vezes a escolher um coelho ou uma galinha para a canja do professor Salazar, quando a quinta se coalhava de tropas e de guardas eos secretas cirandavam nos canteiros a desconfiar das estátuas, a cozinheira que me fitava em silêncio como a do estábulo, sem me responderem com receio que o senhor ministro se zangasse(...). (ALA, 1996:161)

o senhor ministro (...) enxotando os lobos da Alsácia e a trancar a porta com a filha do caseiro a mungir uma vaca (...) a dobrar finados no interior do meu pasmo, eu a pensar

- Não posso (...)

- Se acontecer qualquer azar à cria torço-lhe o pescoço faça o favor de começar

(...) eu esquecido da quinta, do senhor doutor, da cozinheira crucificada na palha e do sangue e dos gritos e do último assopro que lhe esvaziou a barriga, (...). (ALA, 1996:164)

A repugnância física afirma-se perante o corpo feminino nestes dois momentos e romances através de imagens análogas.

A sinopse, o final efectivo, vem logo antecipado na página 34/35. Aí o tempo, caracterizado pelo desfasamento e confusão de planos enunciativos, torna irónica e dorida a vivência narrada ou apresentada.

A propósito de *EP*, há um “objecto de transição” que é referencial e icónico - é um chapéu - mas em que a experiência vivencial é maximizada dado tornar-se símbolo de esplendor e decadência, pelo transcurso do tempo:

o Rui com os irmãos na Ajuda sabendo que o Carlos o detesta como detesta toda a gente salvo a Maria da Boa Morte de brasa de cigarro no interior da boca, a Lena é uma mussequeira filha de um pobretana da Cuca e a Clarisse tem o feitio que Deus lhe deu não se interessa por ele interessa-se por bares, visitas a boutiques e cretinos que lhe sustentem os caprichos, o Rui sem mim para o vigiar e levar ao médico a perder-se na Ajuda, na Alcântara, sentado em Santo Amaro no meio dos reformados com a espingarda de chumbinhos nos joelhos acenando ao Tejo

-Acordas com os girassóis mas não acordas se os pequenos choram

De madeixas semelhantes aos ninhos de ramos e folhas e lama e pedaços de tecido que as cegonhas amontoavam no depósito da água, de volta à fazenda no regresso de Luanda, aflita com a sede, a espinha dorida da suspensão do jipe, um gosto de pó na boca, as mãos engraxadas de óleo, de volta à fazenda mesmo antes de escrever aos meus filhos a informá-los de que cheguei bem, estou bem, hei-de estar bem, não haverá maçadas com a safra deste ano, se não vendermos a Portugal vendemos à Tailândia, entendo-me com os russos ou os americanos do petróleo lavrando o mar de Cabinda, no regresso de Luanda, sem responder às vénias do Damião, espanejando loiças, de bata cinzenta a que ele conferia uma pompa de cónego, subi ao sótão, procurei na arca o chapéu esfiado pelas traças, o esqueleto de gaze que levei comigo quando fomos à Europa, visitei Paris com ele, passei-o em Barcelona, tranquei a porta do meu quarto à chave, olhei-me ao espelho mesmo sem bâton nem sombra nas pálpebras, amanhã mando arranjá-lo na costureira de Malanje, remendo a copa, dou um jeito na aba, uns pontinhos que mal se notam nos buracos do véu, aguardo o

mestiço barbudo da Muxima a levantar o braço para me abrir o ventre
do pescoço às virilhas

Não se aflijam que começamos a semear na terça

E entro na cozinha, pata aqui pata ali, tropeçando nas tripas, tombando
como um vitelo morto de encontro ao fogão.

A longa resiliência da personagem é demonstrada quando se dá a morte do amante, “co-
adjuvada” por Isilda

- Onde escondeste o branco da polícia camarada?

E tendo-o entendido guiei por misericórdia o tropa ao longo do
cacimbo (ALA, 1996:116/7)

O desfasamento de tempos da enunciação e, correlativamente, a impossibilidade de
leitura inalterada a cada índice pessoal ou verbal, estão sobremaneira evidentes no lapso
seguidamente transcrito. O devaneio funda-se no desatino e chega à dissociação e
alienação da personagem de si mesma:

Imagine-se

Sem ninguém que tomasse conta de mim, se preocupasse, se
interessasse, eu que naquele momento me encontrava na Baixa do
Cassanje com os meus pais, vestida de branco, de laço branco nas
tranças, com dez doze treze anos se tanto

(basta reparar neste cheiro, basta ver o rio e o armazém acolá, o
algodão que abre, o girassol, o milho, basta notar que não trago uma
única sarda, um único cabelo grisalho, uma única mancha da idade
nos espelhos)

Eu no terraço com os meus pais na tarde em que uma criatura qualquer, despenteada, a mastigar tabaco, embrulhada num pano do Congo em pedaços girou a porta de vidrinhos da sala a tropeçar nos vasos, a minha mãe desconsolada

- A tua filha palavra de honra Eduardo

As visitas descobriam entre as molduras dos meus avós, do meu padrinho, dos meus primos, a fotografia de uma rapariga a sorrir em preparos de baile no palácio do governador, no meio de oficiais fardados e cavalheiros de smoking, a fotografia de uma rapariga de toucado no almoço do bispo, a minha mãe a abrir uma gaveta e a sepultá-la lá dentro

Ligo-lhe tão pouco que não fazia a mínima ideia de que a tinha aí calcule

As visitas num sobressalto enojado

- Eu nem quero acreditar

Eu na Baixa do Cassanje, no terraço com os meus pais, vestida de branco, de laço branco nas tranças, com des doze treze anso se tanto, enquanto me pegavam ao colo a protegerem-me da criatura despenteada, descalça, emagrecida, a mastigar tabaco embrulhada num pano do Congo em pedaços que não imaginava, não supunha quem pudesse ser mas não era eu, que estupidez, como poderia ser eu que não passo fome, não tomo banho, graças a Deus

que suspeita mais parva

nunca cheirei a preto, eu abraçada à minha mãe fitando a mulherzinha que me mirava da porta, concordando com ela, pronta a gritar com ela na mesma desilusão e no mesmo pavor

A tua filha palavra de honra Eduardo ainda chega aqui qualquer dia a ameaçar-nos com uma catana e nos degola a todos. EP189

Esta é a imagem de como Isilda se tornou preta, metáfora do decurso histórico que fez sobrevir uma luta fratricida ao conflito colonial. Se as manifestações culturais da actualidade são multimodais, qualquer artefacto, como, por exemplo, um documentário, tem a responsabilidade de procurar as suas fontes. Assim, ao nível de uma das suas semiotizações, a verbal, não será que urge ter como fonte de divulgação ulterior textos densos, ao nível histórico, como testemunho sociológico e igualmente narrativas tensas ao nível psicológico? Haveria que tornar o livro filme?

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Kress & van Leeuwen 2001 *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*, London, Arnold.
- Mainueneau, D. 1990 *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- Ventola, E. Charles, C. & Kaltenbacher, M. (ed.) 2004 *Perspectives on mulimodality* Amesterdão e Filadélfia, John Benjamns.