



# ***O estar vivo* da fotografia: imagens que interpelam a guerra em papel descripto\***

GLAURA CARDOSO VALE

Doutora em Letras pela FALE-UFMG, com pós-doutorado em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG.

**Resumo:** No contexto da Guerra Colonial em Angola, um jovem soldado, aspirante a escritor, envia à sua esposa mais de uma centena de cartas entre os anos de 1971 e 1973. Estamos nos referindo ao romancista português António Lobo Antunes, cuja própria experiência na guerra como médico combatente e questões relativamente à História de Portugal, com seus fantasmas imperiais, atravessam sua extensa obra. Junto às missivas, que compõem *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005), fotografias trocadas entre o casal apontam para a esperança de retorno, sendo vestígios de uma presença ausente, fundamental para o *manter-se vivo* e como prova, considerando os parentes que aguardam notícias, de que há integridade física apesar da guerra. As fotografias parecem ter aqui um fim específico: fragmentar o álbum de família para narrar a ausência. No livro, uma única fotografia parece se descolar do conjunto. Na chegada em Angola, antes mesmo de descer em terras africanas, no convés do navio, o jovem soldado estende a mão, parecendo recusar o registro. Essa imagem, marcada pela incerteza perante a iminência de morte, parece empurrar o futuro. Diante disso, podemos compreender o gesto de quem fotografa como a máquina que se precipita, que antecipa o *isso-foi* barthesiano? E o gesto que se impõe à imagem no instante de perigo, aquele a travar o destino que de saída lhe fora imposto?

**Palavras-chave:** Guerra colonial. Fotografia familiar. Cartas de guerra. António Lobo Antunes.

**Abstract:** In the Colonial War context, in Angola, a young soldier, aspiring writer, sent his wife more than a hundred letters between 1971 and 1973. Now, he is an important portuguese novelist, António Lobo Antunes. His own experience in war and his questions on the History of Portugal penetrated in their extensive literary work. With the missivs, published in *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005), the photographys, exchanged between the couple, their point to the hope of return. The pictures seem to have a specific purpose here: to fragment the family album to narrate the absence. In the letters book, a single photograph seems to take off from the ensemble. In the arrival in Angola, before even descending on African land, on the deck of the ship, the young soldier extends his hand like refusing the registration. This image, marked by uncertainty about the imminence of death, seems to push the future. Is it, the gesture of someone who photographs, an anticipation of the barthesian expression *this-has-been*? And the gesture that imposes itself on the image in the moment of danger, is it the one that fights the destiny that was imposed on him? It is about this subject that this essay intends to discuss.

**Keywords:** Colonial war. Family photography. Letters from War. António Lobo Antunes.

*Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo.*

Walter Benjamin

Em suas reflexões, Maurício Lissovsky lança a seguinte pergunta: “quando e de que modo a fotografia tornou-se um dispositivo onde o futuro pudesse vir a aninhar-se?”. Afirma, ainda, que o funcionamento da máquina fotográfica “acontece em um intervalo e opera nesse intervalo como zona de indeterminação” (2008, p. 109). A questão e afirmativa de Lissovsky atravessam transversalmente esta reflexão e me fazem pensar: em que medida um conjunto de fotografias trocadas durante uma guerra – posteriormente reunidas num livro – *abriga um futuro?* Diferenciando-se das imagens que apresentam vestígios de guerras já encobertas pelo tempo, nas quais as cicatrizes deixadas pela ação humana dizem desses espaços antes ocupados por corpos em combate, corpos em momento de perigo, conforme Katia Lombardi<sup>1</sup> nos traz à luz ao analisar os trabalhos de Sophie Ristelhueber, Jo Ractliffe e Paola De Pietri, ou mesmo das imagens que revelam a crueldade (corpos sem rosto, dilacerados e expostos), as fotografias abordadas neste texto assinalam um *estar vivo*.<sup>2</sup> Se, conforme Susan Sontag, “o primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa” (2004, p. 30), aqui, a troca de fotografias corrobora certa positividade em meio a uma situação de morte cotidiana e nos remete a algo aparentemente desconhecido na situação de guerra: a ternura e a esperança.

\*\*\*

No contexto da Guerra Colonial em Angola,<sup>3</sup> um jovem soldado, aspirante a escritor, envia à sua esposa, Maria José, centenas de cartas entre os anos de 1971 e 1973 reunidas no livro *D’este viver aqui neste papel descripto* (2005). Estamos nos referindo ao romancista português António Lobo Antunes, cuja experiência na guerra como médico combatente atravessa parte da sua extensa obra.<sup>4</sup> As cartas, que só vieram a público após a morte de Maria José, numa publicação organizada pelas filhas do casal

\* Este texto foi elaborado para o IV Colóquio Cinema, Estética e Política do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência/PPGCOM-UFMG, a partir da tese *António Lobo Antunes, leitor* (2013), defendida por mim na FALE-UFMG, sob orientação da Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer e supervisão no estrangeiro da Profa. Dra. Isabel Capelo Gil, na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa.

1. Cf. tese de Kátia Hallak Lombardi *Poéticas do vestígio: Fait, As terras do fim do mundo e To face* (UFMG, 2015), e o artigo “O que sobrevive na fotografia de guerra?”, presente neste volume.

2. Embora não se possa sair completamente inteiro de uma experiência radical como a guerra.

3. De 1961 a 1974, respectivamente, nomeada pelas forças libertadoras como Guerra de Independência de Angola ou Guerra de Libertação.

4. Tendo publicado ao menos 33 livros, dentre romances e crônicas, até a data.

5. Maria José e Joana Lobo Antunes escreveram um breve e precioso prefácio com alguns dados biográficos e informações pontuais sobre a edição, apresentando a importância do conjunto de cartas reunidas no livro, salientando que qualquer abordagem a ser realizada (literária, biográfica, documento de guerra ou história de amor) será extraordinária (ANTUNES, 2005, p. 11). Ambas autorizaram, para esta edição, a reprodução das fotografias fac-similadas no livro. Na altura da publicação desse livro, Lobo Antunes já tinha 16 anos de vida literária.

6. Retomando livremente a epígrafe de Walter Benjamin.

em 2005,<sup>5</sup> apresentam uma escrita sistemática, e quase diária, que denuncia as condições de produção e o desejo latente de se tornar escritor. O início de uma reflexão que aponta o desencanto e descontentamento com o homem e o mundo, posteriormente verificável nos romances iniciais ditos autobiográficos. A escrita e a leitura como resistência. Resistência ao estado de guerra, resistência à solidão, resistência ao sentimento de impotência.

Junto às missivas que compõem o livro, fotografias trocadas entre o casal apontam para a esperança de retorno, sendo vestígios de uma presença ausente, fundamental para o *manter-se vivo* (o progresso da gravidez da esposa, o crescimento da filha que não viu nascer) e como prova, considerando os parentes que aguardam notícias, de que há integridade física apesar da guerra. O álbum de família encontra-se fragmentado, em risco de se perder. No livro, uma fotografia se distingue do conjunto. No convés do navio, Lobo Antunes, ainda caminhando, tem a mão direita estendida na altura do rosto e a palma virada para a câmara. Entre o gesto do modelo e o de quem o fotografa, permanece impressa a captura do instante em que o futuro para este jovem já está alterado, uma vez que a experiência da guerra trará marcas indeléveis em sua memória. Se por um lado temos a sensação de que o fotógrafo poderia ter se precipitado, antecipando o *isso-foi* barthesiano, por outro, é essa precipitação que nos permite a impressão de um movimento: um homem no convés de um navio, na descida para sua grande aventura, no instante em que dá um passo.<sup>6</sup> Esse movimento impresso é o *vestígio* do tempo na imagem que Lissovsky chama de *aspecto*. Comparando-a às demais fotografias do livro, imagens oficiais que se somam às de âmbito privado, compreende-se que essa imagem se impõe e problematiza não apenas o dispositivo fotográfico, o “esperar” ou “não esperar”, de que nos fala Lissovsky, mas a própria guerra. À recepção cabe compreender, a partir dessa imagem, o processo determinante para a construção de uma obra.

Nota-se que essa imagem põe em suspensão a questão colocada por Barthes em *A câmara clara* (2011). Refiro-me não à impressão da morte futura – ou “microexperiência da morte”, “parêntese” – que qualquer fotografia encerra, mas sobretudo àquela fotografia de um prisioneiro condenado à morte, antes da sua execução. O “isso está morto e isso vai morrer” se revela não apenas como constatação da morte, mas como um imperativo – na imagem – de que “ele vai morrer”, uma vez que a fotografia carrega a morte no futuro, conforme salienta Barthes (2011, p. 104), futuro próximo, determinado. Nas várias

camadas sobrepostas à fotografia que retrata Lewis Payne, datada de 1865, do fotógrafo Alexander Gardner, há o instante fixado entre a vida e a morte. Barthes provoca um “curto-circuito”, nos termos de Rancière, “entre o passado da imagem e a imagem da morte” (2012, p. 109). O filósofo trabalha os traços característicos da fotografia que essa formulação barthesiana, conforme adverte, irá apagar, “os traços de indeterminação” – que dizem respeito ao dispositivo visual, ao trabalho do tempo e a atitude do personagem – para discutir a pensatividade dessa imagem. O que importa, no presente ensaio, é pensar, além do movimento impresso tratado anteriormente, o traço de indeterminação fortemente implicado também na fotografia de António Lobo Antunes, que suspende de certo modo o imperativo – “você vai morrer” – que de saída é dado aos soldados frente ao perigo que os aguarda. A partir daquele instante, nessa descida do navio (que nos remete ao barco conduzido por Caronte ao Hades), restará conviver com a morte do outro, ao ocupar o posto de socorro, e com a iminência da própria morte. Com o seu retorno, a fotografia deixa de ser a de um “condenado”, mas não apaga o rastro dessa indeterminação e dessa suspensão.

Na carta de 21 de janeiro de 1971, a descrição sobre a referida fotografia é lacônica: “A tia Isa (um monumento de mau gosto entusiástico) ficou de te mandar o retrato que me tiraram no barco (uma coisa, de resto, não muito feliz) para compensar as provas do casamento.<sup>7</sup> Os indivíduos que aparecem no papel são os outros dois médicos do batalhão, e o de trás que conhecestes no dia do embarque” (2005, p. 26). Na publicação, a imagem está deslocada da carta que a descreve, mas na carta seguinte talvez o leitor possa encontrar alguma razão para o silêncio que ela provoca:

Isto é o fim do mundo: pântanos e areia. A pior zona de guerra de Angola: 126 baixas no batalhão que rendemos, embora apenas com dois mortos, mas com amputações várias. Minas por todo lado. A Zâmbia quase à vista. Um clima com amplitude térmica de 30 e tal graus. E a minha vida vai encher-se de aventuras arriscadas: em princípio ficarei aqui 4 meses, e irei, semanalmente, de avião, a Cessa e Mussumba, onde há dois pelotões destacados. Nos 4 meses seguintes partirei para Ninda, ou Chiúme, onde estão as companhias operacionais, e andarei de um lado para o outro, na picada, de viatura. Virei de férias em Outubro. E em Novembro volto para G. Coutinho, à espera da minha vez de correr para baixo de novo. Isto em princípio, porque tudo, claro, pode ser alterado. A instabilidade e improvisação caracterizam a guerra. (ANTUNES, 2005, p. 29)

7. Lobo Antunes tinha levado as provas do casamento consigo, colocando-as num saco junto a chocolates que chegaram derretidos, conforme pode ser lido na carta de 20 de janeiro de 1971.



Baixas, amputações, terreno movediço, calor, doenças, improvisação, apontam a instabilidade. Em meio a tudo isso, será a distância, a saudade e a esperança, a garantia de uma escrita capaz de movê-lo nesse estado de guerra. Nessa fotografia, marcada pela incerteza, a mão que parece empurrar o futuro, talvez para encontrar lugar nele, será a empresa de “salvação” deste jovem, se assim se pode afirmar, dada a destinação dos dias à escrita incessante de cartas e de cadernos em busca do livro por vir – acreditando na promessa de felicidade, na aposta *do viver*, viver que conforma as outras imagens. Escrever a experiência de dentro do trauma como se captura um instante fugidio, retendo nas cartas visões, desesperos, medos, sonhos, desejos, numa dolorosa aprendizagem da agonia, conforme o próprio Lobo Antunes definiu mais tarde.

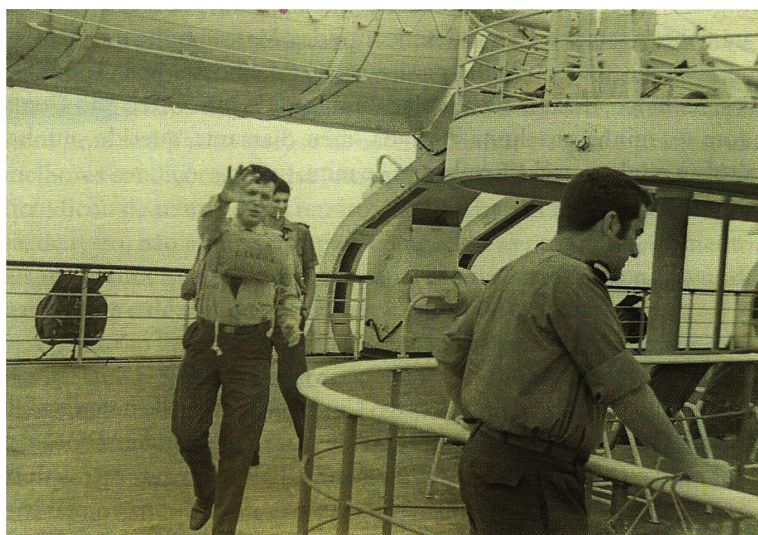


Figura 1: Lobo Antunes no convés.

Vale lembrar as reflexões de Rosalind Krauss (2012), que discute a incidência da mão em fotografias entre 1920 e 1940. Embora se tratem de autorretratos de mãos prestes a escrever, interessa para esta discussão pensar a mão em relação à escrita, duplamente apresentada nessa fotografia de Lobo Antunes no navio: o retrato da mão do futuro escritor e a mão que dispara o obturador. Krauss aproxima tais gestos da seguinte forma:

Com o surgimento das novas máquinas fotográficas portáteis, que prescindiam do tripé, e com a emergência da “nova visão”, a máquina tornou-se mais um instrumento

ativado pela mão; como o lápis, a máquina fotográfica amplia os poderes do corpo porque funciona, para fazer uso da terminologia freudiana, como uma espécie de membro artificial. (2012, p. 211)

O retrato de Lobo Antunes no convés é, por assim dizer, uma imagem potente para discutir a impressão da mão que se liga ao ato de escrita que se sabe ser incessante, assim como o gesto do fotógrafo remete ao escrever – para Barthes, o dedo é o órgão do fotógrafo e não o olho (2011, p. 25). Conforme Philippe Dubois, a fotografia:

antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*. (1993, p. 61)

Cientes de que a “verdade” não pode ser de todo vista, atestada, comprovada, de que os corpos impressos são apenas um “traço” ou “rastros” do real, como nos lembra Dubois, e que a lente nem tudo alcança ou certifica, temos de um lado a imprensa da guerra relatando o horror, difundindo imagens como a “verdade” bélica – uma luta ampliada que quer fazer ver e ser vista por todos – e, paralelamente, as fotografias que exibem outras situações que permeiam a guerra, pertencentes a um universo particular, durante muito tempo restrito à família.

Nas demais fotografias, diferentemente da imagem de abertura deste texto, Lobo Antunes posa para a câmera. No seu primeiro livro, *Memória de elefante* (1979), relata algo curioso para se pensar a reincidência da pose nessas imagens de guerra:

Uma ocasião estávamos sentados a seguir ao almoço perto do arame, naquela espécie de lápide funerária com os escudos dos batalhões pintados, e eis que surgiu da estrada da Chiquita um espampanante carro americano coberto de pó com um senhor careca dentro, um civil sozinho, nem pede, nem administrativo, nem caçador, nem brigada da lepra, mas um fotógrafo, um fotógrafo munido dessas máquinas de tripé das praias e das feiras, inverossímil de arcaica, propondo-se tirar o retrato a todos, isolados ou em grupo, presentes para enviar por carta à família, recordações da guerra, sorrisos desbotados de exílio. (ANTUNES, 2009, p. 92)



8. Momentos que o “fotógrafo do carro americano” quer fixar.

O fotógrafo dos álbuns de família vai à guerra, garante a troca de afetos, o registro como prova de vida, momentos raros ou privilegiados<sup>8</sup> – como as duas fotografias a seguir, enviadas na carta de 25 de fevereiro de 1971, parecem confirmar. Na primeira, três oficiais, António Lobo Antunes ao centro, paisagem ao fundo onde também pode ser vista uma motocicleta. Na segunda, seis oficiais e uma criança africana, em frente à enfermaria. Em destaque, uma placa em letras garrafais indicando o endereço: RUA TIREM-ME DAQUI. Tais fotografias representam a rotina do posto. Diz para a esposa em tom de leveza:

Destina-se esta envolver 2 representações visíveis do teu marido. A menos populosa apresenta, da esquerda para a direita, o dr. Graça, médico formado por Coimbra e alentejano óbvio, o belo António e o alferes Fonseca, piloto de helicóptero. O chapéu camuflado que ostento com legítimo orgulho é o meu habitual companheiro de raids aéreos. A paisagem por detrás representa o campo de aviação de Gago Coutinho e a placa mais clara à altura dos nossos ombros a pista de aterragem do helicóptero. O céu por cima é o típico céu do leste desde que aí cheguei: rápidas chuvas e trovoadas, calor, sol. (ANTUNES, 2005, p. 61)



Figura 2: Lobo Antunes em Angola juntamente a outros oficiais, e um envelope.



Figuras 3: Fotografia de Lobo Antunes com oficiais e uma criança encontrada por uma companhia de cavalaria.

Sobre as pessoas que compõem a cena na segunda fotografia, além de Lobo Antunes, há um alferes, o mesmo dr. Graça, um capitão, um comandante, um capelão, e a criança junto a eles, encontrada no mato e adotada por uma companhia de cavalaria, que se chama Paulinha. Pela descrição, sabe-se que a enfermaria é o melhor edifício do quartel e que o letreiro fora posto por um médico anterior que “andava aos pulos e aos uivos pela parada até que o mandaram para Luanda” (ANTUNES, 2005, p. 61).

Para pensar a complexidade do contexto de produção no qual Lobo Antunes está implicado e essas cartas e fotografias circulam, Boaventura de Sousa Santos tem um texto interessante sobre os três tempos simbólicos da relação das forças armadas e da sociedade portuguesa. Menciono apenas o primeiro tempo, que nos interessa neste momento, considerado o mais longo, que se refere ao “ir à tropa”.<sup>9</sup> Sousa Santos apresenta a construção simbólica dos impactos da guerra na vida campesina, cuja obrigação do serviço militar tirava do convívio da família o ente querido e dois braços importantes da força de trabalho que mantinha a estrutura familiar e a economia. Para o jovem campesino, no entanto, este era atraído pelo “desconhecido”: a promessa de descobrir um mundo maior, urbano, anônimo, a conquista de uma certa independência (2012, p. 17). Havia aqueles pais, segundo Sousa Santos, que abençoavam a dureza da vida militar “como meio de domar a rebeldia dos filhos”, os quais “hão-de ir à tropa quebrar os

9. A título de informação, o segundo tempo, de menor duração, corresponde à transição para o estado democrático, se refere à aliança povo-Movimento das Forças Armadas (MFA), em que a sociedade se via liberta de um longo processo de ditadura, liberdade conquistada com o apoio militar, e o imaginário do povo português passou a uma nova visão das forças armadas como sendo libertadoras. Já a relação entre forças armadas e sociedade no terceiro tempo, que corresponde ao período pós-revolução, é uma relação *social-democrata*, não tem a ver com a relação populista do tempo primeiro, tampouco com a relação revolucionária do tempo segundo. Para Sousa Santos, é uma relação despolitizada como no primeiro tempo, “ao contrário deste e do tempo segundo, o seu elo privilegiado na sociedade civil não são as classes populares mas antes as classes médias” (2012, p. 40). Para o sociólogo, as classes médias tornam-se “as mais receptivas ao apelo profissionalizante/modernizante, uma vez que elas próprias se encontram entaladas no dilema: profissionalização ou proletarização” (2012, p. 40). Uma relação que “pressupõe um bloco político-social hegemônico dominado pela burguesia e congregando a adesão das classes médias e de largos estratos do operariado; este bloco cristaliza-se num estado moderno empenhado no desenvolvimento capitalista” (2012, p. 40).

narizes” e isso em certa medida povoou e assombrou o imaginário popular (SANTOS, 2012, p. 20). António Lobo Antunes apresenta isso de duas maneiras. Positivamente na carta de 10 de fevereiro de 1971, quando relaciona a tropa à experiência da escrita: “Não penses, contudo, que ando por aqui aos tiros armado em parvo. Talvez, realmente, como o Hemingway sustentava, a experiência de guerra seja importante para um homem” (2005, p. 48). Negativamente quando, em *Os cus de Judas* (1979), seu segundo romance, o personagem anônimo relembra as tias que diziam que a guerra havia de torná-lo homem e, quando regressa, uma delas, enterrando no seu peito uma bengala, diz numa voz fraca amortecida pela dentadura: “– Estás magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse homem, mas contigo não há nada a fazer” (2003, p. 241).

Das imagens enviadas pela esposa, destaco uma em que Maria José está em pé e segura uma criança vestida num mandrião de batizado. Tem os cabelos curtos, um lenço envolvendo o pescoço e veste um casaco ou vestido escuro de botão. Sua mão toca suavemente a da criança e tem o olhar direcionado para ela. No rosto a feição leve de um sorriso. A foto vai além da semelhança da esposa com a bailarina Zizi Jeanmair, como Lobo Antunes comenta, ou do perfil de Botticelli, como o autor irá repetir em vários outros momentos. Quando confrontamos esta fotografia com um comentário de Lobo Antunes, percebemos que a imagem representa certa frustração da promessa de felicidade interrompida pela guerra. Ao lembrar a cena da despedida de ambos no cais, momentos que muito lhe custaram, diz: “me feriu imenso uma frase de uma das tuas últimas cartas, em que falavas do batizado da filha dos Soutos e de como te tinha custado vereste sozinha no meio de muitos casais felizes. Essa tua frase foi para mim uma fonte de pensamentos tristíssimos” (ANTUNES, 2005, p. 43). E Lobo Antunes reflete e pede que ela pense se deseja levar essa vida sozinha, consolada por cartas, sendo as palavras poucas e o tempo da ausência grande. Pede ainda que ela lhe dê animo e coragem para enfrentar tudo isso. Esta imagem – que remete a uma pintura renascentista, pelo gestual de extrema beleza de Maria José (basta olhar um quadro das Madonnas de Leonardo Da Vinci) – guarda uma espera. A António Lobo Antunes resta manter-se preso ao calendário, à possibilidade de retorno que por vezes parece impossível.

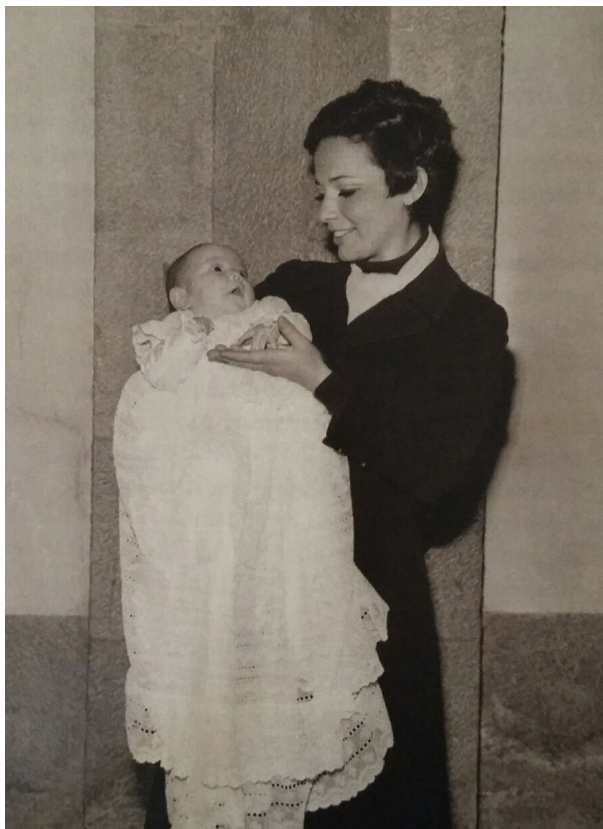


Figura 4: Maria José com sua afilhada.

As fotografias do nascimento da primeira filha, Lobo Antunes examina com olhar cirúrgico, dando seu diagnóstico sobre a criança e sobre o estado de saúde da esposa, como faz na carta de 6 de julho de 1971:

Cá chegaram os primeiros retratos da mãe e da filha. Num deles aparece ao canto a tua santa velhota, telefonando com ar preocupado. A miúda não me parece realmente feia, mas também não a acho do género de ninguém. Estava cheio de medo que saísse ao teu pai: pelo menos a careca é do mesmo tipo. Espero outras, para poder julgar melhor.

É preciso que desinches. Confesso que fiquei preocupado com essa história das pernas. Se é preciso que tenhas cuidado vê lá, realmente, se te portas com juízo. E não fumes muito: na mesa da cabeceira lá estava um isqueiro acusador: aquele preto que tinhas, de onde a chama sai como do bico de um esquentador. O que aconteceu ao que te dei? (2005, p. 227)

10. Cf. artigo de Sara Belo Luís, “Amor em tempo de guerra” [D’este viver aqui neste papel descripto], no livro *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa* (1980-2010), organizado por Ana Paula Arnaut (2011).

Nesta mesma carta Lobo Antunes se queixa de estar farto da guerra, indisposto, e se despede pedindo o envio de mais retratos. Em vez do exílio parisiense,<sup>10</sup> António Lobo Antunes seguiu para a guerra deixando para trás o conforto de uma vida burguesa. Para quem desde criança desejava ter seu nome na capa de um livro, a guerra – e essa ausência que os retratos comprovam – pode ser compreendida como uma fratura observada desde a primeira carta. A experiência serve também como revisão de posição política, como em 15 de maio de 1971 escreve:

Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível – e trágico. Todos os dias me comovo e me indigno com o que vejo e com o que sei e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade – e algo mais, se for necessário – pelo que considero importante e justo. O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia a dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui. (2005, p. 161)

Na carta do dia 15 de novembro de 1971, comenta sobre duas novas fotografias: “Estas últimas fotografias foram tiradas ao pé do ringue de patinagem da Praia das Maçãs, não é verdade? O banco de pedra, os bruxos... E, pela luz, pareceu-me que ao fim da tarde...” (2005, p. 283). Pelo comentário, percebe-se alguém diante de uma foto buscando informações preciosas contidas nela, que o fazem reviver, através da imagem, um lugar que lhe é familiar, a Praia da Maçãs, lugar que funde vários tempos descritos mais tarde na sua obra literária: o da infância (quando o ronco do mar, como um mugido de touro, era uma ameaça) e o da juventude (quando conhece Maria José). Nesse jogo de olhares, de quem fotografa, de quem é fotografado, de quem observa, está também impressa outra informação: o fim de uma tarde em que não estavam juntos.





Figuras 5 e 6: Maria José com a filha em duas situações: ainda no hospital, após o nascimento, e na Praia das Maças, região de Colares, como Antônio Lobo Antunes atesta.

O autor de *Conhecimento do inferno* (1980) e *O esplendor de Portugal* (1997) irá se referir aos retratos, tanto em seus romances quanto em suas crônicas, como “representação de uma realidade fugidia”, o que Maria Alzira Seixo observa sobretudo em relação à primeira parte de *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), intitulada “Fotografia”. Assim, os retratos serviriam à escrita como um percurso de afetos ora a se dissolver numa “confusão de bigodes” (*Os cus de Judas*), ora trazendo à tona “sorrisos mortos” (*Livro de crônicas*), ou até a mancha de um polegar no ombro, um pingo azul no joelho ou, de tanto olhar, pode até se ouvir “camionetas”, “vozes”, os “ditongos de um pássaro” (*Eu hei-de amar uma pedra*), que o autor trabalha metafórica e metonimicamente. Nesse contexto geral dos comentários de Lobo Antunes sobre as fotografias, Seixo comenta: “Todo o retrato, com a sua particular exigência de pose, é (ainda segundo Barthes) recriação do corpo, assim mortificado, transformando o sujeito em imagem somente, figuração da morte,



objectualizado e desapropriado de si próprio e à mercê de outros – de todos que podem folhear o álbum ou, de algum modo, manusear as fotos” (SEIXO, 2008, p. 263). Para Lobo Antunes:

O nosso tempo substituiu os herbários por álbuns de fotografias: em vez de pétalas secas entre folhas de papel, carregadas de um passado reduzido a uma melancolia de cheiros, reinventamos o que foi através de sorrisos mortos, datas roxas, pobres bigodes furibundos em forma de um guiador de triciclo, ancas de bisavós de sobrolho severo, escondendo sob o balão da saia a criança que não éramos ainda e no entanto lhes prolonga o nariz e a boca numa mesma severidade assustada. Os álbuns de fotografias sempre me pareceram cisternas onde corro o risco de me despenhar, esbracejando, afogado em limos de bandós, de suíças, dos fatos de marujo e do cabelo em canudos do meu tio, de condecorações militares, de bicicletas com a roda da frente enorme e a roda de trás pequenina, de olhos azuis à deriva num nevoeiro de rendas. (2006, p. 214)

A presença do outro nas fotografias e cartas é também uma imagem em vias de desaparecer. Na fotografia seguinte, por exemplo, em que Lobo Antunes está sentado entre dois militares africanos uniformizados, à sua direita, em pé, vemos uma menina magra, de vestido branco, que não sabemos se é a mesma encontrada pela companhia de cavalaria. Sobre a imagem, o autor diz se tratar de um mercado da ginguba,<sup>11</sup> “quando a população vem vender aos comerciantes o produto das lavras, milho, mandioca, amendoim”. A criança tem o olhar dirigido para fora do quadro, um olhar desolador, enquanto os três olham fixamente para a lente. O cenário é de uma típica sanzala (do quimbundo povoação), com cubatas (casas) de palha ao fundo. Sendo a mesma menina ou não, essa presença retorna em alguma medida na crônica “Esta maneira de chorar por dentro de uma palavra”:

11. Mesmo que amendoim.

Em 1971, em Angola, depois de uma acção de pirataria (pirataria era os helicópteros sul-africanos deixarem a tropa a quatro metros do chão, saltar-se lá para baixo e destruir tudo) fiquei com uma menina kamessekele que sobrou, não sei como, daquela benfeitoria. Os kamessekeles são um povo amarelado que se exprime numa espécie de estalinhos da língua e sons vindos do fundo da garganta. A menina devia ter cinco ou seis anos, o cabelo amarelo da fome e empurrava adiante de si uma barriga

imensa. Viveu comigo algum tempo, na enfermaria que era uma casa em ruína num sítio chamado Chiúme. A barriga diminuiu e o cabelo tornou-se escuro. Dentro do arame farpado, para onde quer que eu fosse, vinha atrás de mim. Um dia, ao voltar da mata, não a encontrei. Não me deram explicação alguma. Não pedi explicação alguma. Para quê? As coisas passavam-se dessa forma e acabou-se. Mas demorei tempo a esquecê-la e ainda me lembro dos seus olhos que não exprimiam nada. Se calhar os meus olhos também não exprimiam nada. O que poderiam exprimir? (ANTUNES, 2007, p. 173)

O olhar inocente de criança para o fora da imagem. O que ela vê? O que esses olhos exprimem? Uma pergunta que o texto nos faz e a fotografia ratifica, talvez porque é num rosto humano, capturado pelo gesto fotográfico – possibilidade “em grande medida condicionada pela atitude da pessoa representada”, como diria Benjamin (2011, p. 102) –, que o ambiente e a paisagem se revelam ao fotógrafo. Em meio a uma guerra altamente violenta, essas fotografias e mais tarde a crônica, ao exporem essas meninas, dão a ver a fragilidade das comunidades que ficaram entre esse fogo cruzado. Ao escavar as lembranças da guerra, com o olhar já maduro, o autor encontra, entrincheiradas na memória, também cenas de suicídio e de estupro, que descreve sem poupar o leitor, trazendo à luz a violência praticada no acampamento sem nenhuma reserva, enquanto as cartas preservam o dizer, talvez pelo risco de serem abertas.

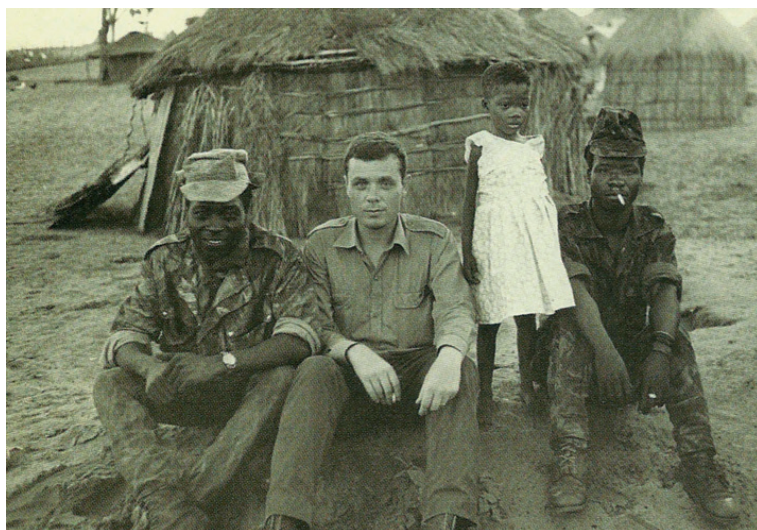


Figura 7: Fotografia enviada na carta de 11 de abril de 1972, entre dois oficiais angolanos e uma menina que não sabemos se é a mesma encontrada pela companhia de cavalaria.

Junto à carta de 11 de abril de 1972, na qual António Lobo Antunes se refere ao encontro futuro dele com Maria José e a filha em Angola, que seria ainda em abril de 1972 (quando a esposa adoeceria de hepatite e seria hospitalizada em Luanda), há uma fotografia do pai e da filha em Marimba marcando um hiato nessa escrita, que corresponde ao tempo em que pôde ficar junto da família. Um hiato de três meses. O personagem de *Memória de elefante* narra algo que se assemelha a este encontro, mas agora re-experenciado pela escrita, memória que se reinventa na escrita:

Não havia comida para bebês em Malanje e a nossa filha tornou a Portugal magra e pálida, com a cor amarelada dos brancos de Angola, ferrugenta de febre, um ano a dormir em cama de bordão de palmeira junto das nossas camas de quartel, estava a fazer autópsia ao ar livre por via do cheiro quando me chamaram porque desmaiaras, encontrei-te exausta numa cadeira feita de tábuas de barrica, fechei a porta, acocorei-me a chorar ao pé de ti repetindo Até ao fim do mundo, até ao fim do mundo, até ao fim do mundo, certo da certeza de que nada nos podia separar, como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo, exclamou o Neruda e era assim connosco, e é assim comigo só que não sou capaz de to dizer ou digo-to se não estás, digo-to sozinho tonto do amor que te tenho (...). (ANTUNES, 2009, p. 92)

Até ao fim do mundo é a expressão que permeia as cartas. Afirmção de que o futuro é possível, de que nada romperá este encontro, desde à Praia das Maças, nem mesmo o tempo e a distância. Assim, ultrapassar o risco, a própria morte. Assim, e em letras garrafais: ATÉ AO FIM DO MUNDO. As imagens aqui abordadas contêm presente, futuro e passado. O destino é o futuro, vão chegar, mas quando chegam as coisas já estão modificadas. O atraso entre o envio e a espera pode durar meses. Como documento de uma guerra, reunidas num volume, esse conjunto de fotografias está sempre *em futuro* (LISSOVSKY, 2008 e 2014), aguardando o livro ser aberto. Ao mesmo tempo constatam um não-futuro para aqueles que não tiveram a mesma sorte. Não-futuro que os romances de Lobo Antunes irão de alguma forma denunciar, como em *Os cus de*

*Judas*: a longa descrição da chegada do primeiro morto no acampamento – quase três páginas sem pausa –, a ausência de perna do cabo Ferreira e o suicídio de um soldado que se matou dentro do alojamento, cena que retorna em uma de suas crônicas. São em sua maioria anônimos, os sem-retratos de uma “guerra intestina”, como Roberto Vecchi define. Em *Exceção atlântica*, livro que se debruça sobre a Guerra colonial, Vecchi lança a pergunta: como seria possível pensar em fundar uma memória compartilhável quando “os despojos ainda não encontraram a sua sepultura”? “Sem luto haverá uma história possível?” (2010, p. 16). O autor se refere ao trabalho do luto como um “exercício de ontologizar restos e presentificá-los, transcrevê-los no presente” (VECCHI, 2010, p. 16). Em *Os cus de Judas*, observa-se, na voz do personagem, que os mortos formam com ele uma massa anônima, almas e corpos mutilados, como a própria narrativa. Corpos que passarão a pertencer a uma estatística, enquanto que para a família representam uma perda irreparável, além da mutilação da alma dos jovens soldados condenados a conviver com a memória do horror. As cartas de guerra vêm confirmar aquilo que o romance, publicado pouco tempo depois do fim do regime salazarista, trouxe à tona: a urgência do narrar, não para compensar essas perdas, mas para não esquecer-las. Um livro que junto às cartas faz refletir sobre o olhar aspirante desse jovem e o seu despertar para a escrita num contexto marcado pela morte.

Isabel Capelo Gil diz que “a fotografia de família permite articular o campo da invisibilidade que o regime óptico dominante controla” (GIL, 2012, p. 168). Em *D’este viver aqui em papel descripto*, título retirado de um poema de Ângelo de Lima, as fotografias e cartas permitem revelar os bastidores de uma história recente de Portugal e das ex-colônias em África, considerando que as feridas ainda se encontram abertas e que os mortos continuam em busca de uma sepultura. Ao mesmo tempo, elas expressam a ternura infiltrando-se na guerra, fato de que esta imagem parece ser síntese:



Figura 8: Lobo Antunes com Zezinha. Segundo informa a legenda: “em julho de 1972, Maria José adoece de hepatite, é hospitalizada em Luanda, a criança fica em casa de familiares”. (ANTUNES, 2005, p. 409)



## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Quarto livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Memória de elefante*. 27. ed. Lisboa: D. Quixote, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Segundo livro de crónicas*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- \_\_\_\_\_. *D'este viver aqui neste papel descripto – Cartas de Guerra*. Maria José e Joana Lobo Antunes (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ARNAUT, Ana Paula (Org.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010)*. Coimbra: Almedina, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Gagnebin. 14. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- GIL, Isabel Capeloa. Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro; AMORIM, Elisa; SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. p. 159-190.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino – Teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LOMBARDI, Kátia Hallak. *Poéticas do vestígio: Fait, As terras do fim do mundo e To face*. (Tese de doutorado). Belo Horizonte, PPGCOM, Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 103-125.



- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 2010. (volume II de *Os romances de António Lobo Antunes*).
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. v. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- SONTAG, Susan. *Olhando o sofrimento dos outros*. Trad. José Lima. 3. ed. Lisboa: Gótica, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Os três tempos simbólicos da relação entre as forças armadas e a sociedade portuguesa. Disponível em: [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Tres\\_tempos\\_simbolicos\\_RCCS15-16-17.PDF](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Tres_tempos_simbolicos_RCCS15-16-17.PDF). Acesso em: 27 mar. 2012.
- VECCHI, Roberto. *Exceção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010.

Data do recebimento:  
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
20 de junho de 2017