

## Artigo Original

### **O ANJO ANTUNIANO: A MATRIZ MNÉSICA COMO FORÇA MOTRIZ DA OBRA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

### **THE ANTUNIAN ANGEL: THE MNEMONIC MATRIX AS THE DRIVING FORCE OF ANTÓNIO LOBO ANTUNES' WORK**

Norberto do Vale Cardoso  
Instituto Politécnico de Bragança, Portugal

*Resumo:* Tomando como ponto de partida a teoria do Anjo da História, julgamos ser inteligível estabelecer uma ligação entre o *Angelus Novus* (pintura de Paul Klee), conforme é visto por Walter Benjamin, e o conceito de tempo na obra de António Lobo Antunes. Apreendendo uma vivência temporal distinta (África), as memórias da obra antuniana desdobram-se entre o passado e o presente, tentando superar o dilema do Anjo da pintura de Klee: resgatar os mortos, o passado, perante o advento do progresso.

*Palavras-chave:* *Angelus Novus*, passado, tempo, memória, matriz.

*Abstract:* Using Walter Benjamin's theory about the Angel of History, we think that it is possible to establish a connection between Paul Klee's painting, *Angelus Novus*, and the ways in which Antonio Lobo Antunes conceives time in his work. Starting from the African way of living, where the author found a completely different vision of time, Antunes's memories are in-between past and present, trying to overcome the dilemma: repairing the dead ones before the progress comes.

*Palavras-chave:* *Angelus Novus*, past, time, memory, matrix.

### **Um anjo com «a lot of 'back'»**

Sobejamente conhecida, a teoria do «anjo da história» de W. Benjamin, baseada na pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee, sustenta que o anjo, de costas voltadas ao futuro, olha fixamente as ruínas do passado, que se vão acumulando. Desejando retroceder, no intuito de acordar os mortos e reconstituir o que foi sendo destruído, o Anjo é, no entanto, impelido na direcção contrária. A passagem, que se encontra no início de *O Anjo da História* (2017, p. 14), veicula a ideia de que as ruínas da História se acumulam sem que o Anjo nada possa fazer, com as suas asas permanentemente abertas devido ao advento do progresso, mesmo que ele olhe, boquiaberto, a acumulação imparável das ruínas.

Em nosso entender, a melhor atualização desse Anjo na literatura portuguesa reside, sem sombra de dúvida, na obra de António Lobo Antunes. Efectivamente, esta obra oscila, como nenhuma outra, entre o passado e o presente, numa alternância (e interconfluência) de movimentos e olhares. Aí, o passado é um tempo a que tudo se atém, e toda a efemeridade, que conduz indelevelmente a um futuro em que tudo parece gorar-

-se, encontra-se cativa de vários passados, feitos, também eles, de perdas e de ruínas. Contudo, na obra antuniana o lastro imparável do passado imiscui-se no presente, marcando-o indelevelmente, mesmo que se apreenda ser inalterável, a não ser na consciência individual de cada sujeito. Além desta presentificação, o ensejo do Anjo em estagnar o vendaval do (presumível) progresso para resgatar os mortos, tem também assinalável assentimento na obra de Antunes, uma vez que nela encontramos uma desaceleração do tempo na narrativa, a par de uma constante dialéctica entre os vivos e os mortos, como se não existisse (ou como se se esbatesse a) separação entre uns e outros.

Boaventura de Sousa Santos (2006, p. 49), estudando esse fragmento de Benjamin, trata da parábola do *Angelus Novus*, assinalando que «trágico é, pois, o facto de o anjo da história moderna retirar ao passado a sua capacidade de explosão e de redenção. Tornando impossível o inconformismo dos mortos, torna impossível o inconformismo dos vivos.» Ora o trânsito dos mortos no mundo dos vivos e do passado no presente, que sucede recorrentemente em toda a obra antuniana, vem mostrar que, na poética deste autor, o Anjo, coadjuvado pela memória (que é, afinal, a matriz e a força motriz desta obra), luta para que o passado não seja desperdiçado ou desvalorizado.

O Anjo da História será, na obra do autor de *O Esplendor de Portugal*, uma figura com *um passado muito pesado*, que entende(rá) que «o homem, [...], no plano da história, da cultura e do inconsciente, é um ser com «a lot of 'back'» (cf. DIOGO & SOUSA, 2001, p. 58). Esta expressão deve ser entendida, em relação à obra de Lobo Antunes, num duplo sentido, não apenas no do português que sente uma espécie de nostalgia do império, mas, sobretudo, no do português que parte para África e que, voltando ou não, aí fica retido, pesando-lhe sempre um passado perdido ou, pelo menos, um passado que, não sendo resgatado, o atrai e lhe pesa, como sucede ao anjo de Klee. Talvez esse peso possa, porventura, conduzir ao arrazoado de que o passado de conflitos, destruição e morte em África necessite de ser esquecido, mas a obra antuniana revela que o futuro só pode ser feito com base nesse passado e não com a rasura do mesmo.

Não há progresso efectivo na obra de Lobo Antunes, mas perda e desencantamento. Por essa (e não única) razão, África é tema frequente na obra do autor, como o é o facto de as personagens que viajam para este continente não serem capazes (ou não desejarem) sair de África. Veja-se o que sucede em *A Outra Margem do Mar* (ANTUNES, 2019), onde Portugal e África aparecem como duas margens do mesmo mar:

**Exemplo um:** «e claro que é ainda África Domingas, não sairemos mais desta margem como nunca sairemos de lá» (diz-nos a menina que vem de África para Portugal, sentindo-se

presa e desejando voltar para Angola, p. 63);

**Exemplo dois:** «e como posso ir-me embora para a outra margem do mar» (diz-nos o rapaz que foi para África, desejando voltar para Portugal, p. 89);

**Exemplo três:** «Nunca me passou pela cabeça [...] que a minha mulher me comunicasse [...] que ficava em África» (diz-nos o coronel ao receber a autorização para regressar a Portugal, p. 203).

Portanto, estes dois espaços, onde se digladiam dois tempos, são vistos como opostos e complementares, numa contradição que conduz o Anjo a um entre-lugar. Vejamo-lo nos exemplos do mesmo romance:

«Angola fica já ali na outra margem do mar que é como chamam a este rio» (p. 61);

«quantas confundo uma com a outra as duas margens do mar [...] eu em ambas as margens» (p. 68);

«como podem as duas margens ser tão opostas expliquem-me» (p. 70);

«como é que o mar consegue ter margens tão diferentes» (p. 166).

Esta dualidade, que se traduz em movimentos pendulares e flutuações («as ondas mais fortes nesta margem do mar trazendo e levando», p. 172; «o mar para trás e para diante», p. 173), marca a identidade do Anjo, que, deste modo, pertence e não pertence a nenhuma das margens («em que margem do mar me encontro agora», p. 74), numa infixidez («gastamos a vida a partir e a chegar, não nos fixamos nunca», p. 188) e ausência de pertença («não pertenço a nenhum lugar excepto a este deserto», p. 192), que são as marcas da verdadeira vivência pós-colonial no que ela traz de enriquecimento, mas também no que ela suscita de lastro.

Na verdade, esta dialéctica é necessária e faz parte do curso da História, pois a superação dos traumas só pode ser feita na discussão dos mesmos. Como tal não sucede, fruto da desmemória que empurra o Anjo para o futuro, surge um lugar híbrido, que pode ser chamado de: «uma terceira margem do mar que nenhum de nós alcançou [...] não faço ideia se haverá mais margens, que não conheço, no mar» (2019, p. 79). Assim, em Lobo Antunes, a efemeridade das coisas (o passado que flui) é a enfermidade de um tempo novo (onde a revolução de abril é um aparente progresso, permanentemente frustrado – como sucede em *Fado Alexandrino* – ou parodiado – assim o vemos em *As Naus*), onde residem as ruínas do passado, não sendo despidendo considerar a recorrência do desejo de passar a vida a limpo. Note-se o exemplo: «a

fim de se esquecer de quem era, de recomeçar do princípio a emendar os dias, ele que viera para África na ideia de nascer de novo» (diz-se ainda em *A Outra Margem do Mar*, p. 124).

‘Nascer de novo’ (ou ‘recomeçar’ – ideias recorrentes na obra antuniana) significa, na verdade, reavaliar os conceitos culturais apreendidos depois da experiência e do conhecimento obtido na *outra margem*. No entender de Said (2004: 305), «quanto mais formos capazes de abandonar a nossa cultura doméstica, mais facilmente seremos capazes de a julgar e ao mundo todo também, com o distanciamento [...]». O abandono da ‘bolha’ implicará, assim, perda e ganho, redundando, no final, num espaço vazio: o outro lado será sempre a outra margem e assim sucessivamente. Mas África, enquanto «espaço vazio a preencher» por um Adão que, caído, carrega agora o peso da alma (cf. DIOGO & SOUSA, 2001, p. 54), não deverá mais ser olhada imperialmente. Ao invés, a cultura, entendida num sentido lato, implicará um abandono da cultura própria, que passa a ser olhada com distanciamento, bem como o conhecimento do outro, implicando uma reavaliação das fronteiras sociais, étnicas e culturais, pois, como acrescenta Said (2004, p. 24), a ‘verdade’ que circula não é, de facto, ‘a verdade’, tão-só representações.

A (nova) verdade resulta da uma reconceptualização a vários níveis, sendo a temporal uma das mais decisivas para a própria concepção da escrita. Esta resulta(rá) da vivência de uma temporalidade muito própria, a partir da qual se apreende esse olhar em direcção ao passado, enquanto tudo parece empurrar(-nos) para diante.

### ***A matriz temporal que alimenta a obra***

Na obra de António Lobo Antunes haverá sempre uma *outra margem* (vista como um «lot of ‘back’»), lugar onde se encontra, como referido, esse *anjo antuniano*. Esta situação deve-se, antes de mais, à memória da experiência em África e à concepção temporal aí colhida, que comprovaremos ser essencial na busca da desaceleração do tempo do romance.

A memória é, de facto, a matriz da escrita antuniana, desde logo representada no seu primeiro romance, *Memória de Elefante*, mas que se prolonga pela restante produção romanesca (e mesmo cronística) do autor. Aliás, segundo Felipe Cammaert (2009, p. 14), a memória é vista como elemento estruturante do acto de ficção. E, independentemente de podermos indagar-nos sobre as referências ou influências que fazem da memória a matriz da construção fictiva da obra antuniana<sup>1</sup>, o grande reservatório desta concepção da memória é a experiência temporal africana, com a viagem, a deslocação, a vivência do trauma, o conhecimento do outro, e, parte integrante dessa partida, o regresso e o re(en)contro com os fantasmas do passado, o que inaugura uma ruptura para com o mundo que, afinal, se perdeu irremediavelmente.

Deste modo, a experiência do Sul surgirá, não apenas como elo a um passado inalienável, mas também como *foreshadowing* desta obra (princípio do que está por vir – obra a construir durante a vivência de Lobo Antunes em África). África é, pois, veio fundamental para a construção

I Poderíamos falar de leituras intertextuais e, nelas, de William Faulkner, de L. F. Céline, de Conrad, de Marcel Proust – mencionado em *Memória de Elefante* na página 145 – ou de Léon Tolstói – mencionado em *Os Cus de Judas* na página 36 –, entre outros autores dilectos de Lobo Antunes, implícita ou explicitamente referidos.

mnésica de toda a produção de Lobo Antunes, desde os primeiros romances (onde a experiência autobiográfica é mais visível), a romances mais recentes (como *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água* ou *A Outra Margem do Mar*), em que a concepção temporal permanece como raiz criativa da poética deste autor, quer na rememoração encetada pelas personagens, quer na técnica narrativa, quer ainda na construção da frase/ e do dizer.

África é a memória matricial da obra de Lobo Antunes, onde o sujeito dos primeiros romances afirma ter tido verdadeiro conhecimento da realidade e do mundo em que vivia, mundo esse que, se bem lembramos, é representado em *Os Cus de Judas* pelo professor preto no rinque do Jardim Zoológico de Lisboa. Esse mundo, visto pelo próprio autor como uma bolha (ANTUNES in BLANCO, 2002, p. 50), na qual, de algum modo, se encontrava protegido, é precisamente (re)conhecido na deslocação para a guerra, que, se o descentra, também o reposiciona decisiva (e dolorosamente). Vejam-se as declarações do próprio autor, que comprovam a influência dessa experiência para a concepção temporal na sua obra:

«- Para mim, para os meus romances, foi importantíssima a noção do tempo que aprendi ali. Em África não existe passado nem futuro, só o imenso presente que engloba tudo.» (ANTUNES, in BLANCO, 2002, p. 96, sublinhados nossos)

«Apercebi-me também que o tempo africano – que é elástico, indefinido – podia servir-me para me mover melhor no espaço do romance.» (ANTUNES, in LUÍS, revista *Visão*, 27 de novembro de 2003, p. 196, sublinhados nossos)

«Havia um imenso presente, que englobava o passado e o futuro [...]» (ANTUNES, in SILVA, 2009, p. 115, sublinhados nossos)

Notemos como este entendimento do tempo surge precisamente em *Memória de Elefante* (2009a). Atentemos, primeiramente, na referência feita ao modo como o tempo vivido em África e o tempo vivido em Portugal surgem em dicotomia para o protagonista do romance, não apenas quando parte, mas, sobretudo, quando regressa:

«Ao voltar da guerra, o médico, habituado entretanto à mata, às fazendas de girassol e à noção de tempo paciente e eterna dos negros, em que os minutos, subitamente elásticos, podiam durar semanas inteiras de tranquila expectativa, tivera de proceder a penoso esforço de acomodação interior a fim de se reacostumar aos prédios» (ANTUNES, 2009a, p. 82, sublinhados nossos).

Desta passagem, destaque-se a visão sobre a «noção de tempo paciente» e sobretudo os «minutos elásticos», pois esta, presente no romance de 1979, é bastante coincidente com aquela que o autor empírico veicula passadas duas décadas. Aliás, n' *Os Cus de Judas* o tempo africano é associado ao quadro «A Persistência da Memória» (2009b, p. 83). Por outro lado, note-se a dificuldade sentida pelo sujeito da trama romanesca em conseguir voltar a viver de acordo com os padrões ocidentais do tempo cronológico, provando que a experiência criou uma ruptura tão

profunda que, como um sismo, se replica prolongadamente no tempo. De facto, e a propósito deste aspecto, permitam-me sublinhar que esta espécie de *presentificação*, reforçada pelos deícticos, surge no segundo romance, *Os Cus de Judas*, quando se refere à «tranquilidade imemorial dos negros, para quem o tempo, a distância e a vida possuem uma profundidade e um significado impossíveis de explicar» (2009b, p. 43). Num excerto mais longo percebemos o modo como essa sabedoria, aprendida com os negros, transparece na teia do romance:

«A pouco e pouco a usura da guerra, a paisagem sempre igual de areia e bosques magros, os longos meses tristes do cacimbo que amareleciam o céu e a noite do iodo dos daguerreótipos desbotados, haviam-nos transformado numa espécie de insectos indiferentes, mecanizados para um quotidiano feito de espera sem esperança, sentados tardes e tardes nas cadeiras de tábuas de barril ou nos degraus da antiga administração de posto, fitando os calendários excessivamente lentos onde os meses se demoravam num vagar enlouquecedor, e dias bissextos, cheios de horas, inchavam, imóveis, à nossa volta, como grandes ventres podres que nos aprisionavam sem salvação.» (ANTUNES, 2009b, p. 103, sublinhados nossos)

Destaque-se o modo como, neste trecho, a coordenada temporal surge aliada ao espaço, assim como à circunstância, sendo de destacar os adjetivos («igual», «longos», «lentos», «mecanizados», «imóveis»), os verbos ('demorar' e 'inchar') ou os nomes («espera» e «vagar»), que induzem ideias de repetição e de fixação. Sob este aspecto, o 'inchamento' dos dias é deveras importante se ligado ao momento em que, no mesmo romance, o alferes-médico recusa a morte de um soldado da companhia, transmitindo aos outros (que aguardavam a acção salvadora do médico) que o morto se limitava a dormir: «Está a dormir a sesta e não quero que o acordem, declarei eu para os soldados» (ANTUNES, 2009b, p. 90). À medida que o tempo passa, esse corpo adormecido vai inchando, marca indelével da morte e, de igual modo, da elasticidade e durabilidade do tempo, ou seja, franco símbolo de que aquela morte, traumática e denegada, perdura(rá) na memória e que será reencontrada (muitas vezes de forma involuntária), por exemplo em *Conhecimento do Inferno* ou em *Fado Alexandrino* (e em outros romances, ainda que sob outro prisma). De certo modo, o *anjo antuniano* olha aquele corpo como o anjo de Klee olha as ruínas do passado, sentindo-se incapaz de o resgatar.

### **Calendários versus relógios**

Um outro aspecto de destaque a partir daquele excerto de *Os Cus de Judas* é o dos calendários onde os meses e os dias *incham*, uma vez que, se tivermos em mente a teoria de Walter Benjamin (2017, p. 18), os calendários diferem dos relógios, pois aqueles são «como um dispositivo de concentração do tempo histórico», que fazem com que muitos dias sejam, afinal, «sempre o mesmo dia que se repete». Portanto, os calendários que, n' *Os Cus de Judas*, se demoram e incham (como o «calendário de parede petrificado» em *Memória de Elefante*, p. 46), são uma prova da



referida «consciência histórica» do protagonista inicial da obra de Lobo Antunes, aspecto que, como o próprio autor mencionou, será decisivo na construção fictiva. Em abono da verdade, essa consciencialização fá-lo perceber o curso dos acontecimentos, o que até ali lhe tinha sido vedado, e, diga-se, parecer-lhe-á mais tarde sonogado pelo advento da História, pois a revolução tenderá a ocultar os fantasmas daquele tempo, numa espécie de desmemória. Esta situação prova que o *anjo antuniano* se debate com a interrogação de como não desperdiçar as forças do passado que – não resolvidas ou recalçadas – sevolvem em impossibilidade de futuro.

A personagem do alferes-médico, inevitavelmente ligada ao próprio autor, vê-se dividida, pois o custo do conhecimento é demasiado elevado. Mesmo tendo apreendido uma nova noção de tempo, vai riscando o calendário na ânsia do regresso:

«os calendários que risco de cruces a contar os dias que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel infundável de meses, um escuro túnel onde me precipito mugindo, boi ferido que não entende» (ANTUNES, 2009b, p. 44, sublinhados nossos)

Assim, a recordação da infância surge, em determinada altura, como a única memória de um tempo imaculado em todo o segundo romance e, nela, destaca-se sobretudo a do relógio a que o tio Elói dava corda. Note-se: «O passado, sabe como é, vinha-me à memória [...], o tio Elói a dar corda aos relógios de parede [...]» (ANTUNES, 2009b, pp. 117-118, sublinhados nossos). Logo, o soldado fica dividido entre a inconsciência da História (que precede a ‘descida’ a África) e a aquisição de um conhecimento que reavalia tudo o que julgava saber (adquirido, como é evidente, a partir do contacto com uma nova cultura, num novo lugar, onde a consciência e o entendimento do tempo diferem grandemente daquela a que o sujeito estava habituado).

Vejam-se ainda outras passagens do mesmo romance:

«Como no Chiúme, entende, no Natal de 71, primeiro Natal de guerra após quase um ano na mata, um ano de desespero, expectativa e morte na mata, em que acordei de manhã e pensei É dia de Natal hoje, olhei para fora e nada mudara no quartel, as mesmas tendas, as mesmas viaturas em círculo junto ao arame, o mesmo edifício abandonado que uma granada de bazooka destruíra, os mesmos homens lentos [...]» (ANTUNES, 2009b, p. 113, sublinhados nossos)

O momento destacado não é ingénuo, uma vez que o Natal é uma das datas mais simbólicas do calendário cristão e da vivência ocidental. Ora numa circunstância tão específica, anódina, longe do seu país e da sua família, aquele dia surge como marca de uma suspensão temporal que prolonga a dor, o desespero e, sobretudo, a falta de sentido. Eis a representação da *consciência histórica* adquirida pelo sujeito na lonjura. Assim, esta imagem dos calendários surge liminarmente ligada à experiência africana (e, em particular, à guerra colonial), mas podemos constatar que também o tempo dos relógios se vai tornando elástico, como se a experiência

africana se hibridizasse com a cronologia, o que parece coadunar-se mais com a vivência e com a experiência do que com a ordem temporal propriamente dita. A bem dizer, naquele lugar e naquela circunstância, os soldados agem de forma *mecanizada*, isto é, o seu comportamento já não é consentâneo com a mecânica da temporalidade europeia, mas com a reiteração de um dia que parece infinito, como se de uma prisão se tratasse.

Este tempo da vivência persistirá na obra de Lobo Antunes. Um exemplo disso mesmo pode ser encontrado no romance *Sóbolos Rios Que Vão*, em que se afirma que «o eixo por olear da terra sobrepunha-se aos relógios anulando o tempo» (ANTUNES, 2010, p. 118, sublinhados nossos), recuperando uma discrepância entre «o tempo dos relógios antigos» e o tempo cronológico (2010, p. 19, sublinhados nossos). De igual modo, em *Para Aquela Que Está Sentada No Escuro À Minha Espera* refere-se um «relógio de cuco, dilatado por horas sem fim», que começa a estalar «deixando o tempo fixo», que «dá ideia que se altera mas é o mesmo sempre» (ANTUNES, 2016, p. 13, sublinhados nossos). Também em *A Outra Margem do Mar*, de 2019, se faz referência a vários relógios<sup>II</sup>, ressurgindo o relógio de cuco do qual não sai nenhum bicho por dever estar «entalado» ou «encravado» (ANTUNES, 2019, p. 277), sintoma da desaceleração temporal.

Nestes exemplos (re)encontramos, tanto aquela noção de tempo indefinido de que Lobo Antunes fala nas *Conversas com Maria Luisa Blanco*, como a noção de tempo durativo, apreendido precisamente na experiência africana. No caso preciso destes romances (*Sóbolos Rios Que Vão*, *Para Aquela Que Está Sentada No Escuro À Minha Espera* e *A Outra Margem do Mar*), o tempo é visto como suspenso, tal como sucede na guerra, e em ambos os casos devido à presença próxima da morte, pois em *Sóbolos Rios* a narrativa é impulsionada pela estada de um paciente no hospital após a operação a um cancro, como em *Para Aquela* se trata de uma atriz que padece de uma forma conhecida de demência, enquanto em *A Outra Margem do Mar*, *Memória de Elefante* ou *Os Cus de Judas* a narrativa parte, como sabemos, da situação de guerra (e vivência) colonial, inicialmente suscitada pelos movimentos de sublevação africanos.

Em *Sóbolos Rios Que Vão*, que parte de uma situação próxima do autor empírico (Lobo Antunes havia estado doente, fora operado a um cancro e anunciara a situação de forma aberta na crónica «Crónica do Hospital»), o paciente, de nome «Antoninho» ou «António», encontra-se em convalescença, tecendo várias considerações sobre a vida, a doença e a morte, ou, simplificando, sobre o tempo, considerando, por exemplo:

«e qual o ano em que estava visto que o tempo contínuo» (2010, p. 40, sublinhados nossos);

«e depois dele mais gotas sobre as gotas e novas gotas sobre as mais gotas num inverno perpétuo» (2010, p. 43, sublinhados nossos);

II Destaque-se um relógio de parede, «cujo pêndulo inchou de súbito» (p. 16), ou o «relógio enorme, de um ponteiro somente, a contrair-se e a dilatar-se em espasmos de lata num colete, marcando horas muito antigas de quando os mortos falavam ainda» (p. 35, sublinhados nossos).



«todos os dias um só e nenhum dia portanto» (2010, p. 79, sublinhados nossos);

«e não dormia, assistia ao tempo embora o tempo imóvel e os seus órgãos imóveis» (2010, p. 113, sublinhados nossos).

Como podemos observar, todas as coisas parecem ser orientadas pelo modo de conceber o tempo, que será absolutamente decisivo para as questões da memória. Notemos que, nessas passagens de *Sóbolos Rios*, o tempo desenvolve-se numa «textura contínua» (2009a, p. 46), como se aquele dia fosse concentrado e imóvel, ou seja, a temporalidade africana marca indelevelmente o tempo em obras posteriores. Mas um dos exemplos mais sintomáticos pode ser encontrado em *O Esplendor de Portugal* (2007), romance que tem como protagonista a personagem Carlos, um mestiço que convida os outros dois irmãos para passarem o Natal juntos, sendo que esse reencontro seria o primeiro desde a chegada de África. Leiamos o trecho:

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

sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole,

nenhum de nós morreria.

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

(ANTUNES, 2007, p. 69, sublinhados nossos)

Esta passagem é reveladora sobre o modo como o relógio de parede, no dizer de Maria Alzira Seixo (2002, pp. 335-336), «marca um tempo idêntico e regulador do funcionamento das coisas, a manutenção de uma ordem doméstica e afectiva». Se atentarmos no relógio, percebemos que este funciona, contudo, não como representação da passagem fugaz do tempo, mas como a sua elasticidade, ou seja, o relógio, devido ao seu movimento pendular, repete o tempo e, sobretudo, simboliza dois mundos e dois tempos que se contaminam, porventura como o cuco de asas de pau, que saiu do relógio de madeira em *Para Aquela*, deixando o tempo «suspenso» (2016, p. 17). Esses dois mundos, que são o passado e o presente digladiando-se, são também, em *O Esplendor*, África e Portugal, o lugar de onde e para onde os irmãos vieram, onde se separaram e onde são incapazes de reatar a relação familiar e/ ou afectiva. Aliás, o reatamento surge, mais uma vez, no Natal, sendo por isso uma possibilidade de resgatar ou de rasgar um tempo, tempo esse que, em Lobo Antunes, é quase sempre a vivência em África:

«o relógio que tenho acolá na parede, desde há séculos que só com o ponteiro das horas a designar um momento qualquer, alheado da vida como tu, a tropeçar em si mesmo, o que acham de mim, não entendo o tempo dado que não entendo os pretos» (ANTUNES, 2019, p. 36)

«isto tardes a fio dado que o tempo não existe» (2019, p. 297)

«o tempo imóvel nos relógios salvo em mim que envelheço e o corpo da albina a modificar-se também» (2019, p. 290)

«tudo suspenso aqui, tão sem fim como os dias, [...], as tardes infinitas [...], gente igual às peças de xadrez que quase nunca se movem» (2019, p. 341)

Repare-se na passagem: «*este presente sem passado e sem futuro em que o passado e o futuro se incluem desprovidos de qualquer relação com as horas, os dias, os anos, a medida aleatória dos calendários*» (ANTUNES, 2007, p. 267). Esta África devastada, onde tudo se suspende e o relógio de parede fica «quieto» (2007, p. 96), que se pega como «paixão do doente pela doença que o esquarteja» (2007, p. 264), é o continente matricial, quer porque a mãe dos três irmãos de *O Esplendor de Portugal* lá ficou, quer porque o futuro jamais foi incapaz de se fundar sem a presença mágica (e ao mesmo tempo fantasmática) desse continente, que é representado como terra de beleza inigualável, com os seus campos de girassóis e de algodão, mas também como terra contraída pela colonização que impôs a violência, o silêncio e o sangue. De facto, o que Carlos procura através do reencontro com os irmãos é um «efeito de «actualização» do passado», pois este «vem progressivamente chegando ao presente» (referindo-nos novamente à visão de Maria Alzira Seixo, 2002, pp. 321, 322).

Paralela àquela passagem de *O Esplendor de Portugal*, em que se fala do «*presente sem passado e sem futuro*», em *A Outra Margem do Mar* comenta-se: «que difícil compreender que o passado não existe, existem sombras que tentam encontrar uma vida» (2019, p. 329). Esta imagem é um efeito de recomposição de um estilo de vida incomparavelmente mais sábio, mais ligado à natureza, mais puro, ou seja, um tempo sem guerra nem colonialismo.

### **África, figura materna e força motriz**

Mas já em *Memória de Elefante* encontráramos a figura materna ligada a África, pois o elefante, de que não se fala no romance, é «metáfora tauromáquica, ligada à figura materna e à nostalgia da vida intra-uterina» (SEIXO, 2002, p. 34). Portanto, é em África que o soldado antuniano apreende a perda em toda a sua acepção, pois a mãe era a pátria, irremediavelmente sonogada a partir do momento em que cada um, entregue a si próprio, age em nome de valores e ideais que não compreende. Percebe-se, de facto, que este é um continente violado pelos actos de

colonização, que, para falar a verdade, são o estupro do próprio Ocidente. Façamo-nos entender: por um lado, o soldado veicula a ideia de se encontrar numa posição intermédia, uma vez que não aprova a guerra por parte do país que para ali o mobilizou contrafeito; por outro lado, ao fazer a guerra, o soldado foi condenado a lutar contra si mesmo («era contra nós próprios que lutávamos», 2009b, p. 105), sem que consiga voltar à sua terra de origem. Todos os que ‘descem’ a África aí ficam aprisionados. Como se diz n’ *O Esplendor*: «não saímos de África» (2007, p. 34).

Assim foi na passagem de *Os Cus de Judas*, que recuperamos: «os meses se demoravam num vagar enlouquecedor, e dias bissextos, cheios de horas, inchavam, imóveis, à nossa volta, como grandes ventres podres que nos aprisionavam sem salvação.» (2009b, p. 103, sublinhados nossos). Esta última frase é deveras importante, uma vez que os dias passados numa África em guerra são «ventres podres», onde os soldados se encontram presos, destruindo a imagem maternal de protecção, de carinho e de beleza. Posto isto, este ventre, espaço por preencher, é, de igual modo, o lugar da descoberta de uma falha e de um peso incomensuráveis.

Em *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*, onde reencontramos a metáfora tauromáquica, confirmamos esta ideia de África ser a terra mágica, onde tudo nasce, mas, paradoxalmente, uma terra vermelha, fruto do sangue vertido por guerras sucessivas. E veja-se como em *A Outra Margem do Mar* se faz referência ao sangue que se confunde com a terra, como no exemplo, «para ti e todo o sangue de África, tão espesso, tão violento, tão forte, a correr no meu corpo.» (2019, p. 201, sublinhados nossos), ou em «sem notarem o meu sangue a gritar» (2019, p. 286, sublinhados nossos). Este grito do sangue, reforçado pela imagem de «tantos pássaros pelados a comerem restos de sangue no capim que ardia» (2019, p. 331, sublinhados nossos), tem o seu culminar na imagem de uma interrupção de gravidez. Vejamos:

«há anos tive a impressão que grávida, depois via acorçada a mexer em si mesma, depois vi restos de sangue e o corpo dela a tremer, foi na altura em que tremia que me deu a sensação de fitarme, tive a certeza que me fitava numa expressão oca, depois abriu uma cova e meteu lá uns panos sujos de vermelho ou assim, tapou tudo e afastouse, ora aí está Angola cor de rosa nos sonhos, ora aí está uma vida feliz, ora aí está África» (ANTUNES, 2019, p. 293, sublinhados nossos)

Esta passagem retrata o incumprimento de África, terra fértil, ainda que mártir<sup>III</sup>. Aliás, nesse mesmo romance diz-se: «a terra de África respira, sentia-lhe o corpo diminuindo e aumentando, ora mais gordo ora mais magro» (ANTUNES, 2019, p. 273), afirmando a menina que veio de África para Portugal com Domingas (uma negra que o pai comprou em Angola para fazer companhia à filha) que esta é «a única mãe que tive de facto» (2019, p. 225). A perda da mãe e a sua substituição por Domingas não é mais do que a perda da sua própria identidade e a prova cabal de que África tudo oferece, mas os Homens dela tudo extorquem até a exaurir.

III Podemos ainda recuperar o modo como a Pide pontapeia as grávidas e assassina uma guerrilheira, em *Os Cus de Judas*, ou introduz cubos de gelo no ânus do soba, em *O Esplendor de Portugal*, para reforçar a ideia de uma matriz violada, ensanguentada.

### Leituras paralelas (ou como a matriz se torna a motriz das narrativas posteriores)

A matriz temporal africana, como motriz da máquina romanesca, faz-se sentir na construção temporal, onde o tempo é visto em alternância de planos, sobreposição ou mescla, por exemplo, o que permite a recuperação de memórias que se vão intrometendo no presente. Por outro lado, os acontecimentos factuais provarão ser fundadores de diversos traumas que perseguem e se repetem nos relatos dos romances, conduzindo à ficcionalização do relato histórico no relato narrativo. Um dos motivos é a incompreensão daqueles que desconhecem a experiência africana. A questão, levantada em *Memória de Elefante* («Que sabe este tipo de África, [...] que sabe [...] da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe [...], que sabe [...]?»), 2009a, p. 38-39), surge em *A Outra Margem do Mar* através da vizinha da menina e de Domingas, que lhes pergunta «como é África», ao que a menina responde: «respondo-lhe que demora muito tempo a explicar» (2019, p. 183). De seguida, e perante a reiteração da questão ao longo da narrativa, vai acrescentando uma série de questões para dissipar a incerteza:

«se quer mesmo que lhe diga como é África, se insiste que lhe conte como é África, se exige que lhe explique como é África, [...], se quer que eu lhe descreva como é África, se tem a certeza de querer mesmo que eu lhe mostre como é África» (ANTUNES, 2019, p. 184).

Estas dúvidas resultam, por um lado, do espanto por alguém parecer mostrar-se realmente interessado em conhecer para além daquilo que se diz (ideias pré-concebidas), e, por outro lado, da morosidade e dificuldade que é o acto de contar, ou, *mutatis mutandis*, de escrever sobre o assunto.

O relato parece nunca chegar a acontecer, pois no final do capítulo a menina diz que os sons de África («os gritos dos morcegos», ANTUNES, 2019, p. 184) lhe apagaram a voz. Este silenciamento é coerente com o da albina que, no mesmo romance, nunca fal, remetendo-nos para a mulher que escuta o alferes-médico n' *Os Cus de Judas*, igualmente emudecida. Segundo Said (2004, p. 135), o conhecimento «é aquilo que é passado silenciosamente, sem comentários, de um texto para outro». Ainda assim, a ausência de uma voz para África é repostada pelo livro que se escreve, técnica usada por Lobo Antunes, que diz não dizendo e afirma infirmando, dando azo à ficcionalização (onde as versões contraditórias ou indecidíveis são manifestamente importantes). Por exemplo: «- Tens a certeza que não sou preta Domingas?» (2019, p. 226); «me enxotaram para aqui porque não existe Angola [...], é uma espécie de sonho que vos estou a contar» (p. 226); «inventei África, as plantações a arderem, inventei este livro» (p. 227).

O resgate do passado não é simples, mas essa é a tarefa do *anjo da escrita antuniana*, de modo a recuperar os mortos para dar vida aos vivos. Veja-se como, marcada pela experiência colonial, a personagem principal de *Memória de Elefante* tem uma «sensação de existir apenas no passado e de os dias deslizarem às arrecuas como os relógios antigos, cujos ponteiros se deslocam ao contrário em busca dos defuntos» (ANTUNES, 2009a, p. 76, sublinhados nossos), o que

nos permite recuperar a passagem já aqui referida de *Sóbolos Rios Que Vão*, em que se fala, como em *Memória de Elefante*, precisamente d' «o tempo dos relógios antigos». E se atentarmos um pouco mais a *Sóbolos Rios*, verificamos alguns exemplos que nos fazem entender como o modo de conceber o tempo não difere do que encontráramos na *Memória*. Veja-se como o narrador de *Sóbolos Rios* afirma: «sem realizar o que lhe acontecera nem de onde tinha voltado, entrava e saía do corpo num vapor de memórias truncadas» (2010, p. 38, sublinhados nossos). Esta frase bem que podia ser retirada de *Memória de Elefante*, pois, na escrita, as memórias sofrerão vários avatares, exigindo leituras paralelas, com palavras interrompidas ou espaços em branco, remetendo para lateralidades de vários tipos.

Deste modo, na *Memória* verificamos uma alternância de planos temporais, que ligam umbilicalmente as representações da memória à configuração diegética. Devemos, assim, falar em: universo diegético e universo iterativo. O primeiro é aquele que se constrói com base no tempo presente, enquanto o segundo é o das representações da memória, que se encontra, como é evidente, ancorado ao passado ou, melhor dizendo, aos passados (cf. SEIXO, 2002, p. 32). De facto, o passado constrói-se em camadas, pois nas primeiras obras de Antunes devemos considerar um tempo antes da ida para Angola (com a infância e a construção aparentemente sólida de um mundo em que o protagonista tinha o projecto intacto de escrever), a experiência de ruptura que a guerra colonial representa e, por último, o regresso (malogrado) ao seu país. Este é sempre um presente abalroado, sitiado ou aluído pelas ondas mágicas do passado.

Em *Memória de Elefante*, os núcleos narrativos horizontais (ou seja, o universo diegético) desenvolvem a história de um médico e da sua deambulação por Lisboa até à madrugada, depois de passar a noite com uma prostituta. Mas outros temas transversais e laterais são narrados em eixos sintagmáticos que fazem parte do referido universo iterativo. Já em *Os Cus de Judas*, também encontramos diferentes planos espaciais (Lisboa e Angola) e temporais, que aqui discriminamos: uma acção presente, que surge lado a lado com as memórias que o antigo alferes-médico vai contando ou representando, num bar, a uma prostituta – na qual projecta a guerrilheira Sofia, assassinada pelo agente da PIDE em Angola. Assim, também aí a narrativa principal se vê entrecortada de relatos insistentes (e irregulares, porque desconexos, como as memórias dos acontecimentos) sobre o que se passou, num tríptico decisivo: *antes da partida - A guerra em Angola – O regresso a Portugal*. E devemos notar que estas evocações, narradas num estado ébrio, não são linearmente contadas, uma vez que a narrativa discorre em avanços e recuos, o que se prende à retenção temporal das memórias e, sobretudo, ao abalo do trauma que deixa fissuras entre as linhas do que se diz e/ou escreve.

No fundo, a distorção e a anamorfose, que resultam da deslocação do sujeito de um espaço para outro e, depois, de um regresso que não lhe devolve as referências identitárias, traduz-se no romance em páginas onde a narrativa, como papéis que se dobram e desdobram, se preenche de dualidades. Em *Os Cus de Judas*, esse diálogo, que é, para todos os efeitos, um monólogo, traduz o estado de incomunicabilidade de África (Sofia), das vivências retidas na memória, veiculando, de igual modo, a sua intransmissibilidade para a sociedade civil, mesmo que a nível familiar a

guerra pareça (ou pelo menos a personagem central tema) ser transmissível à filha, que, por um lado, vê no berço (em *Os Cus de Judas*) e que, por outro, imagina ser a sua companhia na viagem que empreende do Algarve a Lisboa, passando por Sintra, onde (se) encontra num caixão (em *Conhecimento do Inferno*). Aliás, a visão da própria morte é recorrente e pode ser entendida como uma inacessibilidade do próprio sujeito às vivências que passaram a fazer parte dele, pois as memórias jamais se acabam, reconstroem-se e parecem alimentar-

-se tanto do passado como do presente que, sendo deceptivo e malogrado, conduzem a permanentes revisitações e reconstruções da memória e do eu.

Se lermos atentamente estes romances, vemos que a própria narrativa se desdobra entre a primeira e a terceira pessoas, ganhando um sentido monologal em *Conhecimento do Inferno*, polifónico em vários romances, como *O Esplendor* ou *Boa Tarde às Coisas Aqui Em Baixo*, e diarístico-confessional, mais tarde, em *Sóbolos Rios*, para já não falar na perspectiva do regresso do passado a partir de uma fotografia em *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* ou da doença de Alzheimer, vincada em *Para Aquela*. De facto, não poderíamos deixar de referir alguns romances mais recentes para procurar comprovar que a vivência de Angola preenche a memória, voluntária ou involuntariamente, acopla-se a ela e transporta-se para a composição do romance.

Em *Sóbolos Rios*, a narrativa parte de uma personagem que convalesce num hospital em Lisboa, como referido. Ora, a partir das imagens que observa da janela do hospital, o paciente vê, não as coisas envolventes, mas as que à memória lhe ocorrem. A partir desse momento, o romance, como sucede noutros já aqui referidos (*Memória de Elefante*, por exemplo), desenvolve-se bipolarmente: a) entre o hospital, em Lisboa, e o hotel dos ingleses, na serra, perto da nascente do Mondego; ou b) entre o momento presente e a infância; ou c) entre o cancro de que sofre no presente e as bolas de ténis às quais compara a doença, até que tudo conflui e as bolas de ténis são ouriços e estes se tornam na própria doença. Esta interconfluência leva-nos, entretanto, a visualizar várias passagens da infância que a memória reavalia pela existência presente, como, por exemplo, a lembrança dos funerais e da carroça que transportava o morto, que se mistura com as macas do hospital e que transportam o seu próprio corpo.

Vejamos a página inicial do romance:

«21 de março de 2007

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio, assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direcção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro» (2010, p. 11, sublinhados nossos)



A narrativa paralela, que vai misturando elementos («os tempos se confundem na chuva», assinala-se numa passagem de *Sóbolos Rios*, p. 30, sublinhados nossos), proporcionando um alongamento do tempo ou, se quisermos, o restauro do passado, como se este pudesse ser ou fosse de facto actualizado, são marcas que resultam da temporalidade africana experienciada. Veja-se como o paciente afirma que os mortos estão vivos: «A avó que morreu há tantos anos ali viva com ele, o avô defunto há mais tempo a ler o jornal» (2010, p. 11). Este breve excerto reenvia-nos, de um outro modo, para o reaparecimento dos fantasmas dos mortos que se fixaram na sua memória e o perseguem nos primeiros romances. Também nesses se verificava a projecção do seu corpo no corpo daqueles mortos, como sabemos. Do mesmo modo, em *Sóbolos Rios* o seu corpo transmuta-se e a sua identidade duplica-se, o que nos lembra a dilatação temporal do corpo do morto que ficara, afinal, a dormir a sesta, como se dizia em *Os Cus de Judas*. Vejamos, sequencialmente, exemplos destas duas técnicas em *Sóbolos Rios*:

«- O que se passa com o miúdo?

passa-se que células podres no intestino a invadirem-no destruindo os pulmões, os ossos, o fígado e crianças vestidas de serafim com asas mal cortadas nas costas, que terrível e cómica a morte» (2010, p. 14)

«- Há mais ouriços aqui

e a surpresa e o terror não no meu neto, em mim» (2010, p. 29)

«e portanto não o Antoninho que perdera, o senhor Antunes que ganhou ali» (2010, p. 73)

Temos, assim, as personagens do Senhor Antunes (paciente da cama 11, no hospital, em Lisboa) e do Antoninho (que acompanhava o pai à foz do Mondego e que o seguia junto ao Hotel dos ingleses, onde estes jogavam ténis). Elas são o mesmo, coexistindo num momento narrativo impulsionado pela memória, às vezes com maior preponderância da infância, outras com o jovem adulto e, mais tarde, com o doente actual. O universo de delírio, numa espécie de flutuação, bem como a loucura, com os homens que voam em *Conhecimento do Inferno*, devedores da vivência em África, permanecem neste romance sob a forma de um jogo entre real e ficcional, que dotam a obra de ALA de uma marca importantíssima: a indecidibilidade. Isto sucede porque as memórias se misturam, as coordenadas de tempos e lugares se mesclam e as narrativas se revestem de dúvida e incerteza, fruto da imaginação e da negação com que recorrentemente o narrador classifica tudo o que vem contando.

«Ou outros passados ainda, a sua vida cheia de passados e não sabia qual deles o verdadeiro, memórias que se sobrepunham, recordações contraditórias» (2010, p. 137, sublinhados nossos)

«memórias truncadas» (2010, p. 38)

Já em *Para Aquela*, a actriz, que vê que «as horas se arrastam» em «dias lentíssimos» (ANTUNES, 2016, p. 37, sublinhados nossos), e que não apreende os problemas de memória de que padece, entende que quem toma conta dela é uma «senhora de idade», pois, inconsciente da sua verdadeira idade, julga ser ainda uma jovem actriz. Assim, os seus pensamentos vão oscilando entre o passado e o presente, deslocando-se ao teatro onde o senhor Barata já não a pode deixar entrar, uma vez que padece dessa doença, caindo numa «colmeia de horas» (2016, p. 13) sem propósito. Neste romance, onde há, aliás, referência a vários relógios<sup>IV</sup>, a senhora afirma: «a cor do dia mudada como se hoje se tivesse tornado amanhã e se hoje se tornou amanhã eu em ontem ainda», acrescentando: «esforçava-me apenas em colocar o tempo por ordem dado que as horas se misturam, intrigadas pelo facto de existirem tantos ontens e um amanhã apenas que começa a multiplicar-se devagarinho quando se transforma em hoje e a estar em mais de um sítio» (2016, p. 321).

### O anjo num mundo em chamas

A civilização de 'hoje' será, segundo Said, uma «ficção ideológica» (2004, p. 412). Esta resulta, evidentemente, das diferentes perspectivas sobre diversos momentos da História, nomeadamente nos nossos dias, em que parecemos aproximar-nos mais de uma visão eliminatória da História do que reflexiva. A elisão retrospectiva de artefactos ou de vocábulos é isso mesmo, um momento ideológico em que se crê que é necessário eliminar o passado, ideia oposta àquela do Anjo de Benjamin. Aliás, a obra de Lobo Antunes mostra-nos ser necessário um confronto directo com o passado, e não um apagamento do mesmo. De resto, o passado, com todos os seus ensinamentos, sejam eles trágicos, estéticos, ou outros, revela-se fundamental para a construção do presente. O que é hoje Auschwitz senão isso mesmo, uma edificação da História (do passado) para impedir que os ventos do futuro eliminem os mortos?

Sob este prisma, o Anjo antuniano, perante o advento dos tempos, questiona-se (e questiona-nos): «em que margem do mar estarei afinal?» (2019, p. 324).

### Referências:

ANTUNES, ANTÓNIO LOBO. *O Esplendor de Portugal*. Lisboa: D. Quixote, 2007.

\_\_\_\_\_ *Memória de Elefante*. Lisboa: D. Quixote, 2009a.

\_\_\_\_\_ *Os Cus de Judas*. Lisboa: D. Quixote, 2009b.

---

IV Exemplos: «relógio hexagonal a marcar horas inúteis» (p. 132); um «relógio barato com o ponteiro dos segundos sempre a esbarrar no cinco» (p. 167); o ritmo «do relógio de pêndulo» (p. 169 e 199); um relógio «do colete» (p. 173); um «relógio eterno» (p. 199); um «relógio de cuco» e outro «da cozinha» (p. 264).

- \_\_\_\_\_ *Sôbolos Rios Que Vão*. Lisboa: D. Quixote, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Para Aquela Que Está Sentada No Escuro À Minha Espera*. Lisboa: D. Quixote, 2016.
- \_\_\_\_\_ *A Outra Margem do Mar*. Lisboa: D. Quixote, 2019.
- BENJAMIN, W.** *O Anjo da História*. Porto: Porto Editora, 2017.
- BLANCO, M. L.** *Conversas Com António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.
- CAMMAERT, F.** *L'Écriture de la Mémoire dans L'Oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, Paris: L'Harmattan, 2009.
- DIOGO, A. A. L., e SOUSA, S. P. G. de.** *O Último Eça, Romance e Mito*. Braga: Cadernos do Povo, 2001.
- LUÍS, S. B.** Entrevista a António Lobo Antunes. *Visão*, 27 de novembro de 2003, p. 196.
- SAID, E.** *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia, 2004.
- SANTOS, B. S.** *A Gramática do Tempo: Para Uma Nova Cultura Política*. Porto: Afrontamento, 2006.
- SEIXO, M. A.** *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.
- SILVA, J. C.** *Uma Longa Viagem Com António Lobo Antunes*. Porto: Porto Editora, 2009.