

Artigo Original

MEMÓRIAS QUE ARDEM – O QUE FAZER? A BUSCA VERTIGINOSA DE LOBO ANTUNES

BURNING MEMORIES – WHAT TO DO? LOBO ANTUNES' VERTIGINOUS SEARCH

Cinda Gonda
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O traço poético, a fragmentação, a intertextualidade marcam o processo narrativo de António Lobo Antunes. A memória ocupa papel importante em sua obra. Nosso objetivo é verificar como, a partir do fluxo de consciência, Antunes partirá para a criação de uma sintaxe que imprime a marca autoral em seus romances, na tentativa de dar forma ao inconsciente.

Palavras-chave: Literatura; Romance contemporâneo; Memória

Abstract: António Lobo Antunes has a poetic style, which also shows a fragmentation and an intertextuality as his narrative process. Memory occupies an important place in his literary works. From the stream of consciousness, he creates something original which prints a distinctive mark in his novels.

Keywords: Literature; Contemporary Romance; Memory

“Ou se vive poeticamente, ou não se vive. [...] É poeticamente que habitamos o mundo ou não o habitamos”.

Eduardo Lourenço – **Tempo e poesia** (1974, p. 21-38)

Certa vez, ao ser indagado do porquê escrevia, António Lobo Antunes, com leve ironia, respondeu: “porque não sei dançar como Fred Astaire”. Uma importante pista sobre seu processo de criação ali surgia, ou, como definiu Paul Éluard, a presença de “la petite musique” que habita em nós. Poesia e prosa se aproximam, tocam-se, unem-se, parecendo envolver a narrativa do autor:

Amo-te tanto que não te sei amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não compreendo porque nos perdemos se a cada passo te encontro, se sempre ao beijar-te bejei mais do que a carne que és feita, se o nosso casamento definiu de mocidade como os outros de velhice, se depois de ti a minha solidão incha do teu cheiro e do redondo das tuas nádegas, se sufoco da ternura de que não consigo falar, aqui neste momento, amor, me despeço e te chamo sabendo que não virás e desejando que venhas do mesmo modo que, como diz Molero, um cego espera os olhos que encomendou pelo correio (Antunes, 1979a, p. 44).

O fragmento parece confirmar a hipótese formulada. O pensamento de Walter Benjamin se atualiza: “a unidade de toda poesia enquanto uma única obra expõe um poema em prosa, o romance é a forma poética suprema” (Benjamin, 1999, p. 107). O traço poético acompanha o percurso da narrativa de Lobo Antunes, com variados tons e modulações diversas. A memória, presente no título, será uma espécie de motivo condutor de sua escrita, na constatação da impossibilidade do esquecimento. Sabemos que, nas culturas orientais, o elefante é considerado o mais sábio dos animais, pela capacidade que tem de guardar vidas passadas. Em Lobo Antunes, tais memórias se transformam em obsessões recorrentes: a guerra colonial, o amor como impossibilidade, a incomunicabilidade entre os seres, a crise dos valores burgueses.

Nos primeiros romances, já se evidenciavam os temas, os conflitos, a linguagem entre lírica e irreverente, que irão reaparecer nas obras posteriores. Os três primeiros, *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1983) formariam uma trilogia, onde o amor que se perdeu e se transforma na presença do que está ausente, a guerra colonial, o trabalho nas instituições psiquiátricas, que revela o tênue fio de um equilíbrio entre lucidez e loucura, geram a luta dilacerante num presente pulverizado de sentido contra tudo e contra todos, mas sobretudo do ser contra o ser, cada vez mais enclausurado num círculo asfixiante de solidão. Frente a um destino cuja compreensão lhe escapa, o autor irá articular o mesmo tema, na estrutura em espiral de um romance que está no outro, parodicamente, angustiantemente no outro.

Memória de Elefante é o que melhor traduz a vertente lírica do autor. Ali, em toda a sua extensão, encontra-se o amor desesperado pela mulher que deixara em Lisboa, ao partir para a guerra colonial, a ternura imensa pelas filhas. A incapacidade de entender (porque não queria ou porque não podia entender) as razões que o separavam das pessoas a quem amava. A amarga avaliação de suas perdas se transforma na pergunta, sem possibilidade de resposta que o apazigue. Quando sua vida perdera um sentido e não ganhara outro?

No romance, já se encontravam os sinais que se vão tornando mais nítidos nas obras posteriores: a alusão à guerra colonial que se desdobrará no eixo central do segundo romance, *Os Cus de Judas*; o final do terceiro romance *Conhecimento do Inferno*, “você é como os miúdos na cama, com medo do escuro, a puxarem os cobertores para cima da cabeça” (Antunes, 1979a, p. 158); “as gaiotas gasosas” (Antunes, 1979a, p. 28), que darão origem ao quarto romance, *Explicação dos Pássaros* (1983); o título de *Fado Alexandrino* (1983), “o grosso fio de lã libertária da Marselha no crochet bairrista do fado alexandrino”. (Antunes, 1979a, p. 28).

Como uma coisa que está dentro da outra, o final do romance se dá num cassino de Lisboa, onde o personagem, em busca de companhia, tenta dissipar a espera, a agonia de uma noite em que não se supôs sozinho. A madrugada irá surpreendê-lo, lucidamente embriagado, em seu apartamento ao lado de uma desconhecida. Mais uma vez, o peso insuportável da mulher ausente:

São cinco horas da manhã e juro que não sinto a tua falta. A Dóri está lá dentro a dormir de barriga para cima, de braços abertos crucificados no lençol. [...] Está frio e as casas e as árvores nascem lentamente do escuro, o mar é uma toalha cada vez mais clara e perceptível, mas não penso em ti. Palavra de honra que não penso em ti (Antunes, 1979a, p. 187).

A passagem nos evoca *O Diário de um sedutor* (2002), de Kierkegaard, e sua tumultuada relação com a noiva que abandonara – Regine Olsen. No diário, confessa que viu por acaso na rua uma bela moça por quem pensara estar apaixonado, mas que fora um equívoco; não, nunca a amara. Reitera isso por diversas vezes. Na negação do afeto, a forma de o afirmar.

Curiosamente, como se retomasse o fio que se interrompera com o desfecho da narrativa, tem início o segundo romance, *Os Cus de Judas*, num bar em Lisboa, ao lado de uma mulher que acabara de conhecer. *Os Cus de Judas* pode ser interpretado como uma referência ao lugar longínquo: África – o fim do mundo; ou como o fim de uma determinada visão de mundo, a falência do regime colonial; e ainda resgatado o sentido angolano, o traidor. A leitura se torna mais rica se não se descartarem diversas possibilidades de significação, pois elas se fundem e se superpõem na estrutura narrativa.

Um outro sinal também se encontra no texto: a divisão do livro em vinte e três capítulos, cada um correspondendo a uma letra do alfabeto. Introduce-se, desse modo, a noção de aprendizagem. Aparentemente, sem

função, pois não há nada que ligue a letra ao capítulo, estamos, na verdade, diante do fio condutor da narrativa, da primeira inscrição na folha em branco, limite entre uma área de silêncio e tentativa de palavra, o aprendizado da dor: “reaprendendo os sons à maneira de um afásico que recomeça, dificilmente, a usar um código que esqueceu” (Antunes, 1979b, p. 129).

Caracterizando-se como um romance polifônico¹, constituído de diálogos e discursos internos, *Os Cus de Judas* tem como tema central a guerra em África, que irá articular o seu lado referencial. Outras lutas também estão presentes: a erótica traduzida na “guerra conjugal” do cotidiano e a tensão que se estabelece no interior da linguagem. A imagem do autor-narrador vai-se configurando à medida que se acentua a pluralidade de vozes que conferem a dimensão do conflito entre os valores existentes em seu universo. Haverá o predomínio do discurso do narrador, tendo como contraponto outros discursos que se chocam e entrecruzam.

Em Lobo Antunes, é exatamente a linguagem que subverte, que dessacraliza e que desarticula o discurso convencional, principalmente porque, hoje em dia, há uma aspiração burguesa, por excelência, de:

[...] se criar uma linguagem neutra, capaz de oferecer uma neutralidade à percepção do real, precisamente porque no horizonte burguês já não há propriamente história, só há “natureza”; a linguagem da burguesia se apresenta como a linguagem “natural” do homem da mesma maneira que a experiência do homem burguês se apresenta como a experiência “natural” do homem (Sanguineti, 1972, p. 58).

Verifica-se, assim, em *Os Cus de Judas* a destruição das palavras e dos significados. Porém, igualmente, a palavra em busca da Palavra, a saída para a restauração de outros valores não se trata, como poderia parecer à primeira vista, de uma aspiração possível. A narrativa de Lobo Antunes irá revelar o crescente nível de angústia do personagem central à medida que aumenta a sua percepção da realidade:

Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projeto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontrolável e tombar, de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre o nada, à medida que a aspiração ou o projeto se afasta tranquilamente de si no trote miúdo de indiferença, sem o fitarem sequer? (Antunes, 1979b, p. 24)

1 Cf. BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética em Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

Os desdobramentos dessas contradições evidenciam a situação em que o mesmo se coloca frente a um contexto por demais asfíxiante.

No jogo do puro e do impuro, em que o poético e a caricatura, o sublime e o disforme, o real e o onírico se alternam numa combinação binária, criam-se dois espaços linguísticos, um que aponta para a ruína e outro feito do desejo vago e impreciso de se chegar a uma nova existência:

Se fôssemos, por exemplo, papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez eu me acomodasse melhor no seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada boiando algures na minha calva ou no meu umbigo, talvez que nos pudéssemos entender numa cumplicidade de trombas inquietas farejando a meias no cimento saudades de insectos que não há, [...] E teríamos recuperado dessa forma um pouco da infância que a nenhum de nós pertence, e teima em descer pelo escorrega num riso de que nos chega, de longe e longe e numa espécie de raiva, o eco atenuado (Antunes, 1979b, p. 11).

A procura maior deste personagem, aquela que está por trás de outra, será a busca da sua identidade, do seu próprio ser e da verdade do seu país. Através da linguagem, iremos encontrar a condição angustiante do narrador se debatendo com todas as forças na construção de semelhante projeto. A narrativa, ainda que estrangulada, funcionará como o ponto de apoio, o único que poderá ampará-lo em sua existência.

O desafio maior que se enfrenta na abordagem crítica do romance *Os Cus de Judas* está centrado na construção da narrativa. Habilmente fragmentado, o texto estabelece com o leitor um jogo constante cuja chave implica no conhecimento de mil nuances, algumas extremamente sutis. Através de cortes temporais em que presente e passado se alternam, da tensão tempo/espço, mediada pela memória, duas viagens se iniciam. Uma em direção ao passado, tendo a orientá-la a um roteiro preciso: Luanda, Nova Lisboa, Gago Coutinho, Ninda, Chiúme e Malange, os pontos cardeais da agonia, dos vinte e sete meses de guerra colonial. A outra, em direção ao presente, irá marcar o encontro do narrador com uma desconhecida num bar. O presente que se configura pelo peso de um cotidiano que em toda a sua extensão é vivido como algo esmagador e gerador de angústia. Aí se dá a pequena/longa viagem do bar em direção ao apartamento – dele/dela?

Superpostas e entrelaçadas, as duas viagens se confundem na geografia do corpo, na metáfora do espaço.

Esperre mais um pouco, deixe-me abraçá-la devagar, sentir o latir das suas veias no meu ventre, o crescer de onda do desejo que nos espalha pela pele e canta as pernas que pedalam nos lençóis, ansiosas à espera. Deixe que o quarto se povoe de tênues sons de gemidos em busca de uma boca onde ancorar. Deixe que eu volte de África para aqui e me sinta feliz, quase feliz, acariciando-lhe as nádegas, o dorso, o interior fresco e macio das pernas, ao mesmo tempo rijo e tenro como um fruto. Deixe que esqueça, olhando-a bem, o que não consigo esquecer, a violência assassina na terra prenhe de África, e tome-me dentro de você quando do redondo das minhas pupilas espantadas, enodoadas da vontade de si de que sou feito agora, surgirem as órbitas côncavas de fome das crianças da Sanzala, penduradas do arame, a estenderem para os seus seios brancos na manhã de Lisboa, as latas enferrujadas (Antunes, 1979b, p. 167).

O relato da guerra colonial motivará o processo de aproximação dessa mulher desconhecida. Como Sherazade das *Mil e uma Noites*, o narrador tentará seduzir contando os episódios do passado. Instaura-se, desse modo, o jogo de uns para os outros em que se navega sem bússola, no qual os protagonistas se supõem sujeitos daquilo que é apenas uma cega combinatória de objetos. Por entre as imagens da guerra, surge um novo combate entre dois seres que tentam amar e se dilaceram, nesse jogo tão antigo como o tempo.

As duas histórias que correm paralelamente no romance, a do presente e a do passado, encontram-se apoiadas na memória. Esta, como se sabe, na medida em que registra os acontecimentos, serve igualmente de aparelho referencial para uma melhor compreensão da realidade. É, do mesmo modo, uma forma de reconhecer a insuficiência do presente, só se transformando de fato numa fonte rica de informações quando já é passado. É, portanto, através da memória que Lobo Antunes realiza em seu romance o princípio da contestação, revelando as próprias limitações do presente.

A memória nos romances de Antunes irá funcionar mais como um elemento que vai desvendar o presente do que como um ingrediente nostálgico do passado pedindo para voltar (o que comprometeria, inevitavelmente, a própria realidade da obra).

É interessante observar que, em muitos sentidos, a literatura e o tratamento terapêutico psicanalítico (e Lobo Antunes o sabe) trabalham com o mesmo objetivo no que diz respeito à memória. A memória teria como função decisiva, como constata Marcuse, o valor da verdade. Diz Marcuse:

O seu valor de verdade reside na função específica da memória, que é a de conservar as promessas e potencialidades que são traídas e até proscritas pelo indivíduo maduro, civilizado, mas que outrora foram satisfeitas em seu passado revisto e nunca inteiramente esquecidas (Marcuse, 1968, p. 39).

A memória funciona como um elemento restaurador e mantenedor de uma aspiração. Afirmo Marcuse (1968, p. 39): “A libertação do passado não termina em sua reconciliação com o presente. Contra a coerção autoimposta da descoberta, a orientação sobre o passado tende para uma orientação sobre o futuro”.

É claro que Marcuse, ao retomar a teoria freudiana sobre a sociedade, parte de sua compreensão sobre os traumas individuais. Sob o impacto de sua relação com o mundo, o interior do ser humano responde de uma determinada maneira, num choque que vai refletir em seu comportamento. Do mesmo modo, a literatura, criação individual e fruto de aspirações mais profundas, reflete um choque básico e de princípio entre o exterior e o interior. Ao mesmo tempo, assim como qualquer indivíduo, depois de várias gerações, interioriza a necessidade de vida em comunidade e a importância de sua atuação em seu meio ambiente, a literatura também interioriza, por sua vez, a necessidade de integrar o homem e a sociedade, bem como as frustrações relativas a semelhante anseio, além da crítica e das causas do fenômeno.

É interessante observar, por outro lado, que a memória, na obra de Lobo Antunes, encontra-se intimamente ligada ao processo de distanciamento. É quando se afasta do polo de tensões, que por si mesmo impede a reflexão e o conhecimento, que o mecanismo da memória se desencadeia. Chamamos a atenção para o fato, pois este se torna uma constante em toda a obra do autor. Não é por acaso que vários de seus romances têm como ponto de partida as imagens da infância.

É pela memória, reduto onde guarda as suas experiências, algumas das quais em recantos tão ocultos que dariam a impressão de não existirem, que, quando menos se espera, imagens se revelam de um modo ou de outro na narrativa.

Sabemos que a contradição e o conflito fazem parte da gênese da existência. Em Antunes, em seus romances, parece se localizar na lucidez com que o mesmo vê a sua fragilidade perante a fragmentação da experiência; a desagregação do mundo e dos homens neste tempo descontínuo. Este parece ser o terreno por onde ecoam as vozes que povoam os romances de Antunes. Estamos, então, diante daquilo que se oculta profundamente

na gênese do trabalho artístico e passa a conter, através dos mecanismos da representação, a reflexão, a contradição original. A angústia da descontinuidade aqui se associa à interdição e ao jogo erótico que se estabelece como transgressão. Como observa Bataille, no erotismo se encontra a presença do conflito original entre a continuidade e a descontinuidade. O desejo, afirma, é o instrumento que promove a dissolução de um indivíduo e sua fusão no outro, fazendo com que o mesmo experimente a possibilidade da continuidade e da descontinuidade. Fundir-se no outro significa, ao mesmo tempo, morrer ou, pelo menos, extinguir, ainda que por instantes, a própria individualidade. Acrescenta o mesmo Bataille: “Toda a ação erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado que é, em seu estado normal, um parceiro do jogo” (1957, p. 24).

Outro elemento presente em sua ficção é a opção pela intertextualidade, que acompanharia o percurso narrativo do autor, principalmente nos primeiros romances, em que o diálogo interartístico se intensificaria. Música, pintura, escultura, teatro, literatura seriam convocados a compor seu universo romanesco:

Talvez o tipo da mesa ao lado, que o décimo Carvalho Ribeiro Ferreira inclina dezassete graus para bombordo na rigidez de uma torre de Pisa de casaco de veludo à beira de queda catastrófica seja Amadeo Modigliani a procurar no fundo do cálice um rosto assassinado de mulher, Talvez Fernando Pessoa habite aquele senhor de óculos ao pé do espelho, em cuja aguardente de pera pulsa o volante comovido da Ode Marítima, talvez o meu irmão Scott Fitzgerald, que o Blondin assemelhava a um três quartos ponta irlandês, se sente a qualquer momento à nossa mesa e nos explique a desesperada ternura da noite e a impossibilidade de amar[...] E nós dois observando, maravilhados, esta procissão de palhaços sublimes que uma música de circo acompanha (ANTUNES, 1979b, p. 77).

Nas duas últimas frases, encontramos o fascínio pelo circo e, segundo o autor, a homenagem que prestaria a Federico Felini materializada na publicação do romance *Explicação dos Pássaros*, cuja abertura remete, ainda, ao suicídio do personagem Rui S. (alusão a Kafka?) que, por sua vez, recupera o suicídio de Virgínia Wolf por afogamento, ao entrar num rio com os bolsos carregados de pedras.

Na verdade, *Explicação dos Pássaros* irá ampliar o tempo, com a duração de um dia nos três primeiros, esse se passa num final de semana.

Na verdade, a morte do autor nos parece ser uma das questões do romance.

Como o tema de uma sinfonia que se repete, como se fora o motivo condutor, passando por variados andamentos e modulações, a memória, por nós já mencionada, torna-se a obsessão de sua vertiginosa busca em direção a uma realidade cujo sentido lhe escapa. A alusão a Proust surgirá como uma inevitabilidade: “Um pêndulo inlocalizável, perdido entre trevas de armário pingava horas abafadas num qualquer corredor distante, atravancado de arcas de cânfora, conduzindo a quartos hirtos e húmidos, onde o cadáver de Proust flutuava ainda, espalhando no ar um hálito puído de infância” (Antunes, 1979b, p. 14-15).

Proust ganha a dimensão da paródia. Na obra do autor francês, a memória é o instrumento pelo qual irá conduzir seus romances. É através dela que o ambiente mundano e a juventude passada no meio da frivolidade e da leveza, entre pessoas de alta classe, ficaram como marca que jamais esquecerá. Mais tarde, quando se retira para escrever, o mundo de frivolidade e de leveza lhe ressurge à mente, para que nele sejam descobertos outros mundos mais trágicos do que frívolos ou levianos. Do mesmo modo, o mundo familiar retratado por Lobo Antunes, em suas primeiras obras, ao ser recuperado, revela-se contraditório. Pessoas respeitadas e dignas mostram-se decadentes e grotescas. É interessante observar, por outro lado, que a memória, na obra de Lobo Antunes, encontra-se intimamente ligada ao processo de distanciamento. É quando se afasta do polo de tensões que, por si mesmo, impede a reflexão e o conhecimento que o mecanismo da memória se desencadeia. Chamamos a atenção para o fato, pois este se torna uma constante em toda a obra do autor. Geralmente alguns de seus romances têm como ponto de partida as imagens da infância.

Os homens de família, cuja solenidade pomposa me fascinara antes da primeira comunhão, quando eu não entendia ainda os seus conciliábulos sussurrados, inacessíveis e vitais como assembléia de deuses, se destinavam simplesmente a discutir os méritos fofos das nádegas da criada, apoiavam gravemente as tias no intuito de afastarem uma futura mão rival em beliscões furtivos durante o levantar dos pratos. O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas do Espírito Santo corporativo, salvando-nos da idéia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia (Antunes, 1979b, p. 15).

Os últimos romances publicados por António Lobo Antunes parecem confirmar a tendência ao ratificar o traço poético que emanava de suas obras iniciais. Agora, a escolha dos títulos corresponde a versos retirados de poemas, como por exemplo: *Que farei quando tudo arde?* (2001), de Sá de Miranda, *Não é meia noite quem quer* (2012), de René Char, *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), de Dylan Thomas. Nesse último, radicaliza-se a tendência porque, ao invés de ser classificado como romance, na capa, surge a inscrição: poema. Há de se registrar, ainda, o belo texto de abertura de Eugénio de Andrade, poeta da noite, das águas e dos espelhos:

Encontro no Inverno com António Lobo Antunes

Com as aves aprende-se a morrer,
Também o frio de janeiro
enredado nos ramos não ensina outra coisa,
dizias tu, olhando
as palmeiras correr para a luz.
Que chegava ao fim.
E com elas as palavras.
Procurei os teus olhos onde o azul
inocente se refugiara (Antunes, 2000, p. 8).

A epígrafe retirada de um tratado de psiquiatria, outras dialogando com a gênese, eis as inscrições iniciais do romance.

A situação limite da doença e da morte do pai irá desencadear a narrativa, devolvendo à família a noção do equívoco da existência, na certeza da solidão incontornável de suas vidas. E isso nos é apresentado através de uma escrita altamente fragmentada, na polifonia de monólogos que se cruzam e não se completam, plasticamente representadas no transcurso do texto.

O romance se assemelha a um mosaico composto de peças díspares, de lembranças recolhidas nas quais se busca a verdade, aquela que justifique a insuficiência do presente, do fracasso das vidas dos personagens. Não é por acaso que duas formas de expressão ali se encontram: o diário de Maria Clara, também encarcerado em seus temores e frustrações, e as consultas ao psicólogo. “Antes do mundo principiar a encolher à medida que crescia uma constelação de pressentimentos, de dúvidas, de exultantes mistérios” (Antunes, 2000, p. 405).

Em cada personagem há um universo a ser pesquisado e compreendido. Ao leitor, cabe a tarefa de reunir os fragmentos, captar o som de vozes que lhe façam companhia, no aceno impossível da totalidade perdida:

– Não faças barulho cala-te não faças barulho
 espreitávamo-lo do jardim onde o menino do lago se nos afigurava imenso,
 onde conheceu o pai, mãe, onde o encontrou pela primeira vez, a cadeira
 sem nos acusar de nada, o lugar à espera, nem trepadeiras nem goivos nem
 freixos nem as moradias vizinhas, as lâmpadas
 um círculo de oito lâmpadas no candeeiro de bronze
 e o nosso reflexo na janela, o samovar que o senhor general trouxe de
 Moscovo há séculos e cuja carrapeta
 a Maria Clara, quem haveria de ser senão a Maria Clara
 perdeu, o relógio a dizer meia hora aqui na sala
 meia hora antes de quê? (Antunes, 2000, p. 183)

Se antes, a metáfora, essa forma oblíqua, transferida de dizer, comparecia na narrativa de seus primeiros romances, através de aparentes diálogos que não passavam, na verdade, de um monólogo dilacerado do narrador consigo mesmo, em que o mundo exterior ainda se achava presente, agora é o mergulho na interioridade que parece dominar a narrativa, na vertiginosa descida à subjetividade.

Em *Que farei quando tudo arde?* (2001), o título, alerta-nos o autor, é retirado de Sá de Miranda. Os capítulos não são numerados, apenas se precipitam para o labirinto de conclusões marcadas ora pela fina ironia, ora pela melancolia. Entre tantas personagens, três se destacam: Carlos, o suposto pai, Judite, a mãe e Paulo. Na verdade, a maior tensão do romance centra-se na relação entre Paulo e Carlos, ou melhor, “Soraia”. Paulo transita entre dois mundos: dos pais adotivos – Dona Helena e o Senhor Couceiro –, que lhes acena com a segurança, e o mundo dos afetos de Carlos e Judite. A infância é o refúgio que guarda na memória, a possibilidade de felicidade que o presente nega: “as palavras troçavam de mim, dispersavam-se, regressavam com o senhor Couceiro e mal o senhor Couceiro Filho antes que eu – Não me trate por filho sou seu filho sou seu filho” (Antunes, 2001, p. 158).

Ainda uma vez, encontramos a situação limite da doença e da morte, o fim da existência como fio condutor de uma narrativa que se inicia. O aspecto trágico que povoa o universo de Paulo se localiza na consciência de que entre ele e Carlos, entre ele e o mundo de Soraia, que o atrai e a um

só tempo repele, nunca deu de fato uma ruptura definitiva. Daí a tensão instaurada na dualidade de sentimentos, o amor e a recusa do amor. O medo desse amor pelo outro, que o faz ser e ao mesmo tempo não ser, capaz de revelar aquilo que Paulo deseja ocultar, silenciar. O final inesperado do romance nos remete à epígrafe inicial. Por entre vozes e memória um círculo perfeito é traçado. Os dois romances, *Não entres tão depressa nessa noite escura* e *Que farei quando tudo arde?*, parecem apontar um caminho de resistência à noite do mundo, de que nos falava Hegel, resistência pela memória, fonte inesgotável, a única talvez capaz de recuperar o valor mágico das palavras; não é de se estranhar, portanto, a presença dos estreitos laços que unem os romances à poesia, nessa tendência da arte de juntar um enigma a outro enigma. O poder do pensamento poético de tocar na questão essencial do ser humano – a liberdade.

Convém registrar que outras vozes, anteriormente, povoaram os romances de António Lobo Antunes: a de Gil Vicente, em *Auto dos Danados* (1985), em que a questão da morte do patriarca passará a se tornar uma constante; e a do filósofo Descartes, em *Tratado das Paixões da Alma* (1990). Consideramos, ainda, que é a partir deste que os romances de Lobo Antunes parecem caminhar para um território em que a superfície de contato da realidade exterior irá, gradativamente, se pulverizar até atingir a essência de uma subjetividade enclausurada em sua memória. Vozes silenciadas, porque sabem impossível a troca dos afetos, das experiências. É essa incomunicabilidade já presente em suas obras iniciais que pouco a pouco se radicaliza em seus últimos romances.

Acompanhando a trajetória romanesca de Lobo Antunes, verifica-se que, cada vez mais, o espaço da exterioridade cede lugar ao da interioridade. Os conflitos estão no interior dos personagens, em vozes que, sufocadas, tentam desesperadamente comunicar. Daí que da fragmentação do aspecto confessional, traços que compunham suas primeiras obras, se passe a uma fragmentação levada ao paroxismo, em que o pensamento, a palavra sofram cortes inesperados para reaparecerem páginas adiante. Sigamos o que nos diz Lacan:

Por exemplo, quando começo uma frase, vocês só compreenderão o seu sentido quando eu a houver concluído. É absolutamente necessário – essa é a definição de frase - que eu tenha dito a última palavra para que vocês compreendam a situação da primeira. Isso nos dá o exemplo mais tangível do que podemos chamar de ação a posteriori do significante (Lacan, 1999, p. 17).

Podemos dizer que frases que ficam suspensas, repetições marcam o aspecto formal em Antunes.

Certa vez Faulkner assinalou, em confiança ao seu editor, ao comentar seu processo de criação: “Ouço as vozes [...] e quando escrevo o que as vozes dizem, a coisa está certa. Nem sempre gosto do que dizem, mas não procuro modificar nada” (Cowley, 1968, p. 16). Lobo Antunes parece partilhar do mesmo ponto de vista do escritor norte-americano, tendo por diversas vezes assinalado tal aspecto em sua produção artística. Note-se que em *Arquipélago da Insônia* a aproximação vai além. Em Faulkner, em seu *O Som e a Fúria* (2017), o primeiro dos narradores que comporão a obra sofre de problemas mentais. Em Antunes, encontramos um autista: “Cada vez o artista é um autista”, iria comentar posteriormente. Outra referência é em Shakespeare acerca da personagem Lady Macbeth, que sofre de terrível insônia.

Outro diálogo visível em sua obra terá James Joyce como interlocutor. *As Naus* (1988) é o exemplo perfeito. Se é certo, como aponta Lukács, o romance é a epopeia da burguesia, *As Naus* revelaria o traço antiépico, comentando o momento do retorno das caravelas. Convém não perder de vista o episódio do Velho do Restelo, o canto IV dos *Lusíadas*, que revelaria o discurso contra ideológico presente em Camões. Por isso, localiza a crítica, com tanta frequência, no episódio do Velho do Restelo, a travessia de um discurso antiépico dentro da epopeia. Camões havia pressentido a derrocada das conquistas ultramarinas, cantando um passado de glória, mas apreensivo com o presente. Diríamos mesmo que em *As Naus* encontramos a resposta ao episódio camoniano quando este indaga: “A que novos desastres nos condenam?” (Camões, 2008, p. 112). *As Naus* traduziria a mais contundente das respostas. Melancolicamente, Lobo Antunes confirmaria, como se nele ecoasse o verso camoniano: “Errei todo o discurso de meus anos” (Camões, 2008, P. 536).

Num mundo destituído de gestos ou heróis, o épico se encontrará agora no fragmento, no cotidiano, no “peso insuportável do cotidiano”, sem que, ao fim da viagem, nenhum prêmio seja oferecido aos argonautas. A metamorfose em Joyce se dá: em *As Naus*, em vez de ilhas afortunadas, encontramos os bordéis, as prostitutas; *A Pensão Residencial Apostólica São Francisco Xavier* também um bordel.

A aproximação a Joyce ainda se realiza pelo chamado fluxo de consciência. O autor irlandês o recupera de forma extraordinária e notável como técnica narrativa. Através dele se mergulha no inconsciente, coincidindo ainda com os avanços da psicologia e da psicanálise do século XX. Posteriormente, também foi empregado por Faulkner em o já citado

O Som e a Fúria. Antigas técnicas literárias ficam para trás, tentando avanços revolucionários na forma da escrita artística. O fluxo de consciência em Joyce abala as normas gramaticais, onde vírgulas, pontos, espaço entre as palavras, parágrafos desaparecem. Tal procedimento parece incompreensível num primeiro momento, mas logo depois irá descortinar pormenores extraordinários da natureza humana. António Lobo Antunes expande o conceito. Cria uma sintaxe, um léxico próprio, como se fora a assinatura na qual reconhecemos sua marca autoral. Ali se desdobram novos lampejos do inconsciente, tendo como desafio maior o de dar forma ao inconsciente: talvez aí resida o real desafio de sua narrativa. Examinemos uma de suas declarações:

De uma maneira geral pensa-se que os artistas, os criadores têm o inconsciente mais perto do consciente que se trabalha, que filtra aquilo que vem das profundezas. Só que isso é uma explicação que não explica nada. Quando criamos é como se provocássemos uma espécie de loucura, quando nos fechamos sozinhos para escrever é como se nos tornássemos doentes. A nossa superfície de contacto com a realidade diminui, ali estamos encarcerados, numa espécie de ovo...só que tem de haver uma arte racional em nós que ordene a desordem provocada. A escrita é um delírio organizado. (Antunes, 1982, p. 5)

Esse delírio resulta da paixão pela verdade que permanece como a questão do nosso tempo, a temática que, obsessivamente, se encontra presente em sua obra. Dessa forma, o peso das verdades obtidas irá contribuir para despedaçar as estruturas repressivas, o que significa trazer à tona o que foi encoberto, velado. A nova luz que ilumina a realidade e decreta a morte de falsos valores.

Gérard Wajcman² assinala que aquilo que define a obra de arte para Walter Benjamin consiste precisamente em não estar inserida num tempo em que a encerra e lhe dá sentido, mas engendrar, ela própria, um presente, um passado e um futuro. A obra de arte instaura o seu tempo. A reflexão ganha luminosas transparências na obra de Lobo Antunes. Sabemos que nós e o tempo trabalhamos em sentidos opostos. Necessitamos de tempo para nos construir, enquanto cronos nos devora. A metamorfose nos romances de Antunes nos fala desse aprendizado, deciframento áspero do áspero.

Já foi dito que aos deuses concedeu-se eternidade; aos homens, o pacto com o instante. Talvez dessa condenação brote a sensação de

2 Cf. WAJCMAN, Gérard. Lacan: **O escrito, a imagem**. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

desamparo e fragilidade frente à experiência. Vários são os modos de negociá-la, “na doce sensação de eternidade que os filhos oferecem”, na ilusão de salvação com que as religiões acenam, na arte, em seu ofício infatigável de vencer a morte. Nesse território, parece residir a busca da palavra intraduzível, incomunicável, que, por isso mesmo, significa, mas essa não será pronunciada por demais. Quem sabe arda num outro lugar, o do inconsciente, talvez.

Referências

- ANTUNES, A. L. **As naus**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- ANTUNES, A. L. **Auto dos danados**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- ANTUNES, A. L. **Conhecimento do inferno**. 6ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1983a.
- ANTUNES, A. L. **Explicação dos pássaros**. 6ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1983b.
- ANTUNES, A. L. **Fado alexandrino**. Lisboa: Dom Quixote, 1983c.
- ANTUNES, A. L. **Memória de elefante**. Lisboa: Vega, 1979a.
- ANTUNES, A. L. **Não é meia noite quem quer**. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- ANTUNES, A. L. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- ANTUNES, A. L. **Os cus de Judas**. Lisboa: Vega 1979b.
- ANTUNES, A. L. **Que farei quando tudo arde?** Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- ANTUNES, A. L. **Tratado das paixões da alma**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- ANTUNES, A. L. **Entrevista concedida a Fernando Dacosta**. *Jornal de Letras Artes e Ideias*. Lisboa: 1982.
- BAKHITIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1981.
- BATAILLE, G. **L'erotisme**. Paris: Minuit, 1957.
- BLANCHOT, M. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard/Idees, 1959.
- BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução, prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CAMÕES, L. de. **Obra Completa**. Organização, Introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. 2006.
- Prefácio. In: COWLEY, M. . **Escritores em ação: As famosas entrevistas à Paris Review**. Coordenação e prefácio de Malcolm Cowley. Trad. de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968. p. 1-20.
- FAULKNER, W. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.

GONDA, G. N. **O santuário de Judas**: Portugal entre a existência e a linguagem. Dissertação Mestrado em Literatura Portuguesa. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1988.

JOYCE, J. **Ulisses**. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KIERKEGAARD, S. **Diário de um sedutor**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

LACAN, J. **O seminário** – Livro 5: As formações do inconsciente (1957-1958). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Versão final de Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

AUBERT, J. et al. **Lacan: O escrito, a imagem**. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

LOURENÇO E. **Tempo e Poesia**. Porto: Inova, 1974.

MARCUSE, H. Eros e civilização. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

SANGUINETI, E. **Por una vanguardia revolucionaria**. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1972.