

Artigo Original

NADA NO MUNDO É MAIS ÓRFÃO QUE OS OLHOS: O GESTO INACABADO E A APRENDIZAGEM DO AFETO EM A OUTRA MARGEM DO MAR, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

NOTHING IN THE WORLD IS MORE ORPHAN THAN THE EYES: THE UNFINISHED GESTURE AND THE LEARNING OF AFFECTION IN A OUTRA MARGEM DO MAR, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Paulo Kralik Angelini

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: A escrita de António Lobo Antunes é um complexo emaranhado de vozes, de tempos e espaços, que se aglutinam num tecido textual extremamente desafiador. Em *A outra margem do mar*, três personagens-narradores desfiam um presente sempre voltado ao passado; nesse caso, um tempo de guerra em África, de desintegração familiar e de perdas. Este artigo intenta mergulhar no universo dessas três personagens a fim de expor a arquitetura caótica de seus mundos, em especial essa espécie de analfabetismo afetivo, que lhes impede gestos de ternura e de amor. Como suporte teórico, autores como Le Breton, Bauman, Restrepo, Morin, entre outros.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; António Lobo Antunes; Desintegração; Narrativa; Analfabetismo afetivo

Abstract: António Lobo Antunes' writing is a complex tangle of voices, times and spaces which agglutinate in an ever-challenging textual fabric. In *A outra margem do mar*, three characters-narrators weave a present always turned to the past, in that case a time of war in Africa, of family disintegration and losses. The present article attempts to dive into the universe of those three characters by Lobo Antunes in order to expose the chaotic architecture of their worlds, especially that kind of affective illiteracy which the three of them possess, and which prevents gestures of affection and love. As a theoretical support, authors like Le Breton, Bauman, Restrepo, Morin, among others.

Keywords: Portuguese Literature; António Lobo Antunes; Disintegration; Narrative; Affective illiteracy

Sobre o cais: partidas

tanto pássaro e tanto guindaste no cais de embarque meu Deus, tudo aquilo aos gritos e lembro-me que chovia, custa menos irmo-nos embora quando o tempo está triste.

A outra margem do mar, António Lobo Antunes

Os brutais eventos em torno do levante popular ocorrido em Angola, na Baixa de Cassanje, em 1961, são a espinha dorsal de *A outra margem do mar*, mais uma obra de António Lobo Antunes que, a partir da perspectiva do homem branco português que foi à África, mergulha nas dores e nos traumas da Guerra Colonial. Os episódios ficaram registrados como um dos fatores que levaram ao início dos movimentos de independência de Angola frente a Portugal.

A revolta contra a obrigatoriedade do cultivo de algodão na região – a companhia colonial luso-belga Cotonang, desde os anos 1950, obrigava a população local a cultivar o produto e a vender toda a produção a um preço muito abaixo do mercado, em detrimento inclusive a uma cultura para a própria subsistência dos colonos – tem como forte antecedente a independência do vizinho Congo, em 1960 (Freudenthal, 1999). Os camponeses, então, cansados com os maus tratos, destruíram plantações, atacaram casas, comércios, postos administrativos e receberam uma agressiva resposta das forças portuguesas, com a utilização até mesmo de bombas napalm sobre as senzalas. O sangrento episódio, segundo muitos historiadores, um dos eventos menos conhecidos da história angolana, traz colossais números de mortos entre a população local: estima-se que até 10 mil africanos morreram no conflito (Wheeler & Pélissier, 2013).

Contudo, há poucas dessas informações históricas no texto de Lobo Antunes. Como toda a obra do autor, há flashes, cenas que trazem o conflito, algumas fugidias, outras que se repetem, como um dolorido refrão, mas que acabam por costurar o esqueleto do enredo, na perspectiva de três narradores principais, um militar, uma mulher filha de um fazendeiro e outro português chefe de posto administrativo.

A arquitetura narrativa de *A outra margem do mar* reproduz uma alternância de vozes que se confundem. A estrutura macro é aparentemente organizada: as três vozes alternam-se, uma de cada vez – mulher, chefe de posto e militar, sete capítulos para cada um, vinte e um no total. Entretanto, técnica recorrente de Lobo Antunes, há embaralhamentos e contaminações de uma voz na outra, elementos-chave da memória de um que se mostram

presentes no capítulo do outro (a imagem de dezessete gaivotas, por exemplo, no cais de despedida em Portugal), além dos “costumeiros empréstimos” de vozes outras que invadem o discurso dos narradores primários e contagiam suas falas. Portanto, o leitor pisa o terreno lodoso das incertezas: serão mesmo três vozes principais?

Nesse sentido, as vozes masculinas trazem uma maior similitude e, por vezes, emaranham-se ainda mais, porque vibram numa mesma tonalidade – eurocêntrica, etnocêntrica, racista, preconceituosa, num endosso à violência da participação portuguesa na guerra em África. A voz do pai da única narradora mulher, que é uma menina no momento do conflito, mantém um timbre muito próximo ao dos narradores masculinos, ecoando nessa mesma estrutura, pois ele é um fazendeiro igualmente racista e violento, que mata o amante da mãe. Aliás, um mesmo tom de discurso machista, racista que tantas vezes as personagens antunianas proferem; o teor das falas desses homens, por exemplo, lembra bastante o narrador de um outro livro recente, o militar que dizimou uma família, poupando apenas um menino, que leva a Portugal, seu filho preto, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, romance publicado em 2017. Já a narradora, por sua vez, a personagem mais interessante da obra, porque dissonante, porque escapa um bocado dessa uniformidade do discurso, porque filha da geração do pai, do militar, do chefe de posto, traz uma afetividade mais latente¹, mas também é a voz que possui maior ressonância de outras, como a da sua mãe, que ganha algumas páginas no capítulo dezesseis, e a de Domingas, negra angolana que cuida dela como uma filha, que se apropria do espaço destinado à menina durante todo o (belíssimo) capítulo dezenove.

A margem do mar é uma forte referência para essas pessoas náufragas, registro falho do espaço no qual os homens e a mulher revisitam um “museu do passado”, sempre embaralhado a um presente vago. Junto à maresia da memória, os sons de gaivotas num cais.

A narradora que inaugura a obra, nascida em África, traz da infância memórias doces de Angola, os cuidados maternos de Domingas, a preta que dela se ocupa uma vez que a mãe não a aceita e que com ela vive numa casa decadente já na outra margem, já em Portugal, as duas a se aquecerem de memórias africanas – “quem deixa África digam-me, aqui tudo tão acanhado, tão triste” (Antunes, 2019, p. 225). O chefe de posto administrativo, o personagem mais humilde dos três, viaja para a África

¹ Ana Paula Arnaut já apontava, na primeira década do século XXI, a crescente importância das personagens femininas na obra de Lobo Antunes, fato que também pode ser percebido na obra analisada (2009).

com o dinheiro sacrificado dos pais, reproduzindo a cartilha colonizadora: “Vim para Angola por causa das pretas e por me terem dito que um primo nosso enriqueceu aqui, no meio dos leões e dos escarumbas, graças ao algodão” (Antunes, 2019, p. 25). Nunca enriquecerá: “eu milionário em África, imagine-se, e olhe a minha riqueza, um barraco junto ao mar no Namibe e eu, numa cadeira de tábuas de barrica, a olhar as ondas que vão escurecendo” (Antunes, 2019, p. 243). Aliás, o mesmo discurso do pai da narradora: “Vamos ser ricos em Angola e depois voltamos para aqui onde não há mabecos nem morte” (Antunes, 2019, p. 234). O militar, no presente com setenta e um anos, a viver num apartamentozinho em Lisboa, herança dos sogros, observa pateticamente – “no que eu me tornei” (Antunes, 2019, p. 95) – sua decadência física e econômica, além da decomposição familiar.

Em comum, essas três pessoas revivem os eventos traumáticos dos anos 1960 em Angola, alimentam-se do conflito e do sangue, e desse passado não conseguem se livrar. Em comum, essas três personagens corporificam esses *flashes* de memória; são também fragmentos, peças rompidas que carregam um vazio de existência, uma dura sensação de incompletude e a difícil manifestação do afeto, linha temática que pretendo desenvolver neste texto.

Sobre a guerra de ser

lembro-me de um resto de corpo, lembro-me de sangue, lembro-me de outros pretos a pisarem-na, lembro-me de já não existir, apenas pó e gritos e os aviões.

A outra margem do mar, António Lobo Antunes

Três personagens que narram seus tempos² em África, de forma caótica e desagregada. Os estilhaços de memória da filha do fazendeiro, do chefe de posto administrativo e do militar que sonha em ser general são expostos como reforço para a suspeição do que é dito, na estruturação sempre imprecisa, de uma *indecidibilidade latente*³, de Lobo Antunes. Um passado revivido em meio a um desordenado encadeamento de ideias, numa composição narrativa que, como sempre, faz-se enquanto escrita sacudida, nas palavras de Maria Alzira Seixo (2002), ou escrita às avessas,

² O tempo em Lobo Antunes não é linearizado, ou como afirma Maria Alzira Seixo (2002, p. 492), um tempo que é, “afinal, a duração actualizada dos vários planos da memória”.

³ ARNAUT, 2009, p. 51.

como o próprio autor define sua composição⁴. Assim, esse passado é visitado pelas personagens qual um museu: “lembranças que fazem parte do compartimento secreto do museu do passado do qual me instalo às vezes” (Arnaut, 2009, p. 51., 2019, p. 259). De acordo com Ana Paula Arnaut (2009, p. 32), juntamente com Maria Alzira Seixo duas das maiores leitoras críticas do autor português, com o desenvolver das obras, há um adensamento, uma “complexificação na narrativa antuniana, porque as personagens vivem, aparentemente, em um eterno presente onde convergem ecos vários de passados e de vozes mais ou menos distantes”, num andamento narrativo vivendo de “movimentos retrospectivos e laterais, de olhares que se estendem para trás e para os lados”⁵.

Esse dilatamento no tempo narrativo, retrospectão de um passado que ainda pulsa, por vezes, confere ao texto uma característica não raramente relacionada ao fugidío, ao onírico: “é uma espécie de sonho que vos estou a contar” (Antunes, 2019, p. 226), diz-nos a narradora. Ou de invenção: “inventei África, as plantações a arderem, inventei este livro, inventei as palancas a trotarem sem fim” (Antunes, 2019, p. 227). Aqui, sublinho esse discurso, muito recorrente na literatura antuniana, de uma realidade tão irreal que se configura como uma estrutura de irrealidade naquilo que é vivido: “de modo que chego a perguntar se existimos de facto e no caso de existirmos quem fomos depois das plantações de algodão principiarem a arder” (Antunes, 2019, p. 119). Afinal, “se tudo isso um sonho e portanto nada do que digo é verdade” (Antunes, 2019, p. 233). Contraditoriamente, porém, a mesma narradora dirá: “Isto não é um livro⁶, palavra de honra, é a vida” (Antunes, 2019, p. 274). Também o chefe de posto dirá: “estou a contar como foi, não minto” (Antunes, 2019, p. 81).

Talvez seja preciso jurar, porque a vida dessas personagens é feita de substância imprecisa como a memória, e os contornos dessas vidas que se narram são difusos como o ato de lembrar: “quantas vezes vejo o que invento ou invento o que vejo, quantas vezes me engano, quantas confundo

⁴ Em *Conversas com António Lobo Antunes* (Blanco, 2002, p. 55)

⁵ A este respeito, diz André de Sá (2013, p. 51): “o universo narrativo antuniano acontece num movimento centralizado de recuperação das memórias das personagens numa concepção narrativa que usa o conceito de transferência psicanalítica – uma vez que estes textos se organizam em reconstruções simbólicas do passado das várias vozes –, reactivando-o este passado no presente do discurso num emaranhado de sentimentos e atitudes”.

⁶ Interessante observar a consciência dessas personagens de que fazem parte de um livro, num processo metaléptico.

uma com a outra as duas margens do mar” (Antunes, 2019, p. 68). Não por acaso, há muitas teorizações sobre o próprio processo da memória, especialmente, trazidas pela narradora e pelo militar, a perceberem que o lembrado pode ser vago ou não. Ele diz: “que baú esquisito a cabeça, o que ela abandona e o que ela armazena senhores” (Antunes, 2019, p. 43), e ela completa: “porque as coisas importantes não se pegam à memória” (Antunes, 2019, p. 116). O militar percebe, lastimoso, a desordenação do lembrar: “por favor não me troquem a ordem das recordações nas prateleiras da memória” (Antunes, 2019, p. 44) e vê-se a visitar uma memória quase física: “eu vazio a folhear a memória” (Antunes, 2019, p. 44).

Não tenho a intenção aqui de resgatar alguns dos tantos teóricos que contribuíram para os estudos da memória, porque o meu interesse não está no processo do lembrar nem nos buracos daquilo que é lembrado, mas naquilo que constitui essas personagens – a própria matéria, portanto, do lembrar. Já há, como visto, suficiente reflexão sobre a não linearidade daquilo que eles recordam e a conseqüente sensação de que se inventa situações para preencher as lacunas. Todavia, o texto de Lobo Antunes apresenta uma série de afirmações no sentido de assinar com o leitor um pacto de sinceridade, mas sempre contraditório. Num mesmo parágrafo, por exemplo, a narradora afirma: “não estou a inventar”, para depois assumir “mentira estou a inventar” e trazer o fruto da criação: “inventei-a agora” (Antunes, 2019, p. 280). Mesmo a ordem daquilo que será narrado, a disposição nas “prateleiras”, passa pelo crivo dos narradores, em especial da filha do fazendeiro, que parece ser aquela mais consciente de seu papel no relato: “conto depois, não conto, pode ser que conte” (Antunes, 2019, p. 16).

Além das típicas contradições internas das vozes que se apoderam do discurso, por conta do processo da memória, há intrusões de vozes outras, personagens secundários que habitam a rotina antiga em Angola ou a nova em Portugal. Assim, convivem com os narradores principais as intromissões, por exemplo, da mãe, do pai, da amante do general que também se deita com um dos protagonistas, dos pais dos homens que narram. Significativo é o capítulo dezesseis, em que a mãe da narradora, figura importante da história, ainda que dela apartada, intromete-se junto à voz da filha. A sequência mostra o dinamismo e o improvisado na alteração dessas vozes, numa cena particularmente impactante – o assassinato do belga, amante da mãe, pelo pai. Começa com o foco na mãe e finaliza com a narradora filha:

dato saber que não voltaria porque o meu marido e o preto da espingarda à sua espera no jipe lá fora, a aproximarem-se dele na estrada que conduzia ao portão e o primeiro tiro, o segundo, o silêncio depois, qualquer coisa no olhar dele, e qualquer coisa na boca, uma palavra

– Senhores

que se lhe fundia na língua, o preto da espingarda a carregar a arma e o meu pai

– Não é preciso já (Antunes, 2019, p. 287).

São algumas páginas em que o discurso da filha é entremeado pelo da mãe, especialmente, num evento tão caro à última (a partir dele, insinua-se o alheamento da mulher, que tem como consequência o abandono da casa – e da filha). Já no capítulo décimo-quinto, a voz do militar é a todo momento interrompida pelas vozes das pessoas que ele recorda: um capitão, um gigolô, uma amiga. A radicalização dessas vozes, a fusão entre elas, o campo minado por unnatural voices, na linha do que defende Brian Richardson (2006), promove até a narração pós-morte. O capítulo décimo nono, por exemplo, reservado à filha do fazendeiro, é invadido por Domingas: “Percebi que tinha morrido e portanto não conseguia falar nem mexer-me quando acordei a meio da noite” (Antunes, 2019, p. 321). Também alguns elementos inanimados, como o algodão, aliás, de presença marcante no texto, têm voz:

o algodão a crescer, sem parar de crescer, o algodão para o meu pai

– Pelo menos és rico

o algodão a troçá-lo

– Tão rico (Antunes, 2019, p. 13)

Ou ainda as tábuas: “apenas esses estalos de pau com que as tábuas conversam consigo mesmas perguntando

– Onde estamos?” (Antunes, 2019, p. 337).

Em tempo, observa-se que mesmo as tábuas carregam uma desorientação espaço-temporal. Ainda que supostamente pertencentes a núcleos distintos, há a presença, ou melhor, a contaminação, de um no outro, mesmo que vaga, como quando o militar ouve vozes de mulatas que discutem na rua, mas que trazem a fala “Olha o vento menina”, rapidamente corrigido pelo narrador militar (ou por uma voz autoral?) que afirma: “não, isso outra personagem, as mulatas quimbundo, palavras em português de vez em quando – Eu mato-te” (Antunes, 2019, p. 160). Ou no último

capítulo, quando há de certa forma um desanuiamento frente às vozes masculinas, que tanto se parecem, pois o militar relata quando viu, certa vez, o chefe de posto: “e no café um homem sentado nos degraus que foi chefe de posto na Baixa do Cassanje, acompanhado por uma albina que se ocupava de uma lavrazita de mandioca nas traseiras” (Antunes, 2019, p. 358).

Essas interferências acabam por trazer ecos que chegam a confundir a identidade de quem narra. É isso uma constante, aliás, no texto de Lobo Antunes. A respeito de outra obra do autor, Ana Paula Arnaut (2009, p. 49) já afirmava que a narrativa promovia uma “quase absoluta incapacidade para deslindar as fronteiras de quem fala”. Em *A outra margem do mar*, por exemplo, todos os narradores fazem referência a dezessete gaivotas num cais. A diferença é que para o chefe de posto, elas fazem parte da cena da partida de Portugal, inclusive a grifar como esquecemos aquilo que deveria ser lembrado e lembramos o insignificante: “o que recorde de Lisboa já não é a cidade nem os meus pais, são, debaixo da chuva, as dezassete gaivotas no cais de embarque” (Antunes, 2019, p. 28). Já para o militar, as (mesmas?) gaivotas fazem parte do cenário de regresso: “Desde que regresssei a Lisboa, ou seja esta margem do Tejo e as dezassete gaivotas em fila no telhado” (Antunes, 2019, p. 98). Na vez da narradora, ela recompõe a ida da mãe quando foi a Angola, com apenas seis anos de idade, e ainda se lembra das “dezassete gaivotas no cais do embarque” (Antunes, 2019, p. 127). Sublinho aqui duas interessantes perspectivas a partir desses exemplos que embaralham as vozes: uma espécie de filiação das personagens ao território português, guardado por essas gaivotas, e o fato de a filha desenhar uma vida que não conheceu, a da mãe criança. Esse tipo de narração também ganha especial atenção por Brian Richardson, uma vez que o teórico norte-americano sublinha a construção, na literatura mais recente, de narradores que rompem as categorias clássicas: narradores autodiegéticos, com uma visão, portanto, parcial dos fatos, mas que conseguem atingir uma espécie de onisciência. Assim, Richardson (2006) chama de permeable narrator esses narradores permeáveis capazes de invadirem consciências alheias. Interessante aqui também é pensar na categoria de narradores incomensuráveis (*Incommensurate narrators*), que “são aqueles que não podem ser a única fonte de vozes heterogêneas dos textos que parecem narrar”⁷ (p. 105). No caso da obra em análise, há a invasão de vozes outras que por sua vez trazem fatos de tempos históricos não vividos pelos narradores principais – como a infância de seus pais – ou, ainda, projeções, como

⁷ No original: “are those who cannot be the single source of the heterogenous voices of texts they seem to narrate” (tradução nossa).

quando todos narram cenas criadas a partir da imaginação de um presente não vivido: a reação dos pais à ausência dos filhos narradores, cenas e diálogos de algo não presenciado. Importa entender, para este artigo, que essa confusão deliberada, na forma como pensam, na forma como narram, impacta na configuração dessas personagens enquanto seres vivos, numa existência vaga como aquilo que recordam.

No reavivar da memória, a ativação dos sentidos é especialmente profícua quando os narradores se lembram da África: “sinto a falta da terra, sinto a falta das chuvas, sinto a falta do vento a girar no cacimbo” (Antunes, 2019, p. 227), artifício sinestésico igualmente similar, por exemplo, à obra *Os cus de Judas*: “Se você conhecesse as madrugadas de África na Baixa do Cassanje, o odor vigoroso da terra ou do capim, o perfil confundido das árvores, o algodão aberto até ao horizonte numa pureza de neve amortalhada” (Antunes, 2001, p. 163). Os narradores carregam aquele espaço dentro deles: “palavra de honra que apesar de me ter vindo embora há anos nunca saí dos lugares que habitei ou são eles que me acompanham sempre” (Antunes, 2019, p. 9), ouvem os seus sons: “E eu que vim de África calada porque mesmo em Portugal o algodão de Cassanje começa a sussurrar baixinho” (Antunes, 2019, p. 10). Esse espaço que não se desgruda: “– Foi essa aí que veio de África?” (Antunes, 2019, p. 10), pergunta a senhora para quem Domingas também trabalha, já no presente, em Portugal.

Carregam os narradores o passado e atravessam o olhar da curiosidade dos portugueses continentais. São indivíduos quebrados; desde a juventude, trazem indícios de um triste futuro, como o ex-chefe de posto administrativo, que volta e meia lembra-se da baixa expectativa do tio a seu respeito: “um parvo integral” (Antunes, 2019, p. 243) e talvez da mãe, porque muitas vezes são vezes projetadas: “nunca esperei muita coisa desse” (Antunes, 2019, p. 291), a funcionar como o eco das tias que nada esperam do homem de *Os cus de Judas*. Da mesma forma, o militar, que sabe do pegajoso contato com África, traz a voz do outro narrador, o homem de Namibe: “– Se eu pudesse ir-me embora e não vai porque África nos agarra pelas tripas” (Antunes, 2019, p. 361).

Ao carregarem um passado tão vivo dentro deles, essas personagens desabitam o presente: passam mais tempo debatendo-se sobre o já vivido do que sobre o tempo em que realmente vivem. Por isso, muitas vezes percebem-se *mortos vivos* ou *vivos mortos*. Também, porque parecem não conseguir viver relações afetivas e, ainda antes, uma vez que narram, falar sobre o afeto, matéria que me interessa e que será foco a partir de agora neste estudo.

Sobre a guerra de sentir

No ensaio “O complexo do amor”, Edgar Morin aponta um paradoxo: “O amor enraíza-se em nossa corporeidade e, nesse sentido, pode-se dizer que precede a palavra. Mas o amor encontra-se, ao mesmo tempo, enraizado em nosso ser mental” (1999, p. 17). Por isso, para Morin (1999, p. 17), o amor origina-se da linguagem: “O amor, simultaneamente, procede da palavra e precede a palavra”. O filósofo afirma que há culturas que não falam sobre o amor, mas mesmo nessas culturas, existe o amor. Citando La Rochefoucauld, Morin (1999, p. 17) pergunta-se: “seria a literatura constitutiva do amor, ou ela simplesmente o catalisa, tornando-o visível, sensível e ativo?”.

Penso que as reflexões de Morin sobre esse sentimento são bastante relevantes para estudarmos essas personagens que se dizem apartadas do amor. Na cultura de *A outra margem do mar*, não se fala sobre o amor. Por exemplo, toda a lembrança, ainda que falha, do narrador militar em relação a sua família, aponta para uma certeza: não há, da parte dele, o menor traço de afeto para o pai ou para a mãe. Já mal se lembra deles, debocha das cartas enviadas, nunca respondeu uma. Aliás, mesmo na infância, sempre agiu mais movido pelo interesse, pela recompensa, do que pela ternura, como mostra a seguinte passagem: “à medida que o meu pai e eu, cada um do seu lado da mesa de comer, nos olhávamos com esse sentimento idiota a que chamam, sei lá porquê, amor, comigo a pensar no chupa chupa que ele tinha de certeza no bolso do pijama” (Antunes, 2019, p. 320).

Não se fala sobre o amor nessa narrativa porque essas personagens não foram por ele *alfabetizadas*. Psiquiatra e filósofo colombiano, Luis Carlos Restrepo coloca em pauta uma reivindicação esquecida: o direito à ternura, título de sua obra. É a afetividade a porta de entrada para uma reflexão efetiva da intolerância que se percebe no mundo contemporâneo. Restrepo (1998, p. 20) batiza uma expressão muito útil nesses tempos de objetivação do subjetivo, o analfabetismo afetivo: “Padecemos de um analfabetismo afetivo que dificulta compreender as raízes de nosso sofrimento”. Diz ainda o filósofo: “Fala-se do direito ao emprego, do direito à habitação, do direito à educação [...]. Mas parece suspeito e até ridículo falar daqueles direitos da vida cotidiana que permanecem confinados à esfera do íntimo” (Restrepo, 1998, p. 9).

Alegoricamente, as primeiras palavras da obra já nos trazem a deterioração de um espaço de afeto – ou de não afeto. A casa familiar em ruínas, mesmo que na imagem efabulada pela narradora, é representação de seus próprios escombros. Até porque, dirá ela mais adiante, “o tempo é uma empresa de demolições” (Antunes, 2019, p. 129). Ela e também os

outros narradores principais são destroços. Diz: “claro que a casa, para chamar casa a uma espécie de barraco, de certeza que não existe já, existem quando muito, isto sou eu a imaginar, telhas quebradas e tijolos no chão” (Antunes, 2019, p. 9). De saída, percebe o leitor que essa personagem já não habita a casa da infância, a casa de Angola, mas dela nunca saiu, como já vimos: “nunca saí dos lugares que habitei ou são eles que me acompanham sempre” (Antunes, 2019, p. 9). No decorrer dos capítulos, esse espaço supostamente fraternal, o ambiente da intimidade, para Bachelard (2000, p. 24), será mostrado como um lugar tóxico. A casa⁸ aqui não possui os contornos do espaço bachelardiano, “o nosso canto do mundo”. Diz o filósofo: “Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela?” (Bachelard, 2000, p. 24). Não a casa da narradora. A filha do fazendeiro, não nominada na narrativa, não vive *fixações de felicidade* relacionadas ao país da Infância representado naquela casa. Ao contrário, ela recupera em sua memória um espaço de violências. Curiosamente, apenas Domingas é um elo amoroso. Domingas, que veio de fora da casa. Domingas, negra angolana, é para a narradora o contraponto afetivo que lhe escapa de pai e de mãe: “o meu pai mandou-te ficar comigo quando a minha mãe nos deixou” (Antunes, 2019, p. 223). Na infância, lembra-se dos zelos extremos: “Domingas trouxe-me ao colo de volta” (Antunes, 2019, p. 223) e das pequenas situações de conforto: “Oiço a nespereira, oiço o assobio da erva, a Domingas para mim – Olha o vento menina olha o vento” (Antunes, 2019, p. 9).

Essa imagem do alerta do vento angolano, aliás, percorre muitas memórias da narradora, tal qual um eco. Contudo, a narradora porta especialmente lembranças de violência, não apenas a externa, do conflito entre locais e portugueses – o ataque do bando de António Mariano, as plantações de algodão incendiadas –, mas especialmente a doméstica: a filha revê o desdém materno, o estupro sofrido por um vizinho fazendeiro muito mais velho, o dia em que descobriu traços escondidos numa gaveta de uma irmã morta, o assassinato do belga provável amante da mãe a mando do pai. É ela a personificação do trauma, o resultado das ações desses homens que falam nos outros capítulos, desses seres diminutos que se fingem grandes, mas se sabem minúsculos, tal e qual Portugal colonial.

8 Um complexo estudo da casa enquanto espaço de tensão na literatura portuguesa contemporânea pode ser acessado na tese *Arquipélago da solidão: Ibêus domésticos no romance português do século XXI*, de Bruno Mazolini de Barros. Nesse texto, não pretendo aprofundar-me nessa perspectiva.

É particularmente violento o episódio em que o vizinho estupra a menina com a permissão – ou a conivência – dos pais. O início da cena mostra como funcionava a engrenagem da entrega das terras a serem cultivadas na região:

ele um pobre como nós, trabalhou numa mercearia em Luanda, veio para a Baixa do Cassanje como agente do mato, a Cottonang deu-lhe dois hectares para começar a fazenda, comprou môholos a um chefe de posto para trabalharem aqui, depois bundi bângalas, depois jingas, pediu sementes de algodão e aumentou as colinas (Antunes, 2019, p. 228).

Esse homem “gordo, velho”, um “fazendeiro cujas pálpebras diminuía e cuja boca crescia”, visita a casa da família com olhares famintos, para espanto da narradora, porque “os meus pais calados, colocou-me a mão na nuca e os meus pais calados” (Antunes, 2019, p. 228), e convida a menina de treze anos para um jantar, só os dois, na sua casa, onde consuma o ato, narrado na perspectiva de uma menina que não entende por completo a dimensão de tudo o que acontece, com os pedidos para ficar nua, na cama sem lençol do fazendeiro: “sou eu quem não compreende como não compreendo a sua ordem” (Antunes, 2019, p. 230).

A violência do vizinho traz uma primeira violência: a do abandono afetivo familiar. Em *Amor líquido*, Zygmunt Bauman divaga sobre a falência das relações humanas. Ele diz que os vínculos na estrutura familiar apresentam-se frágeis, um terreno movediço, nebuloso. Constituir uma família é oneroso, demanda um esforço que, para muitos, é demasiado, tanto financeiramente quanto emocionalmente. Contudo, de acordo com o filósofo, ter um filho pode ser uma ponte para algo mais duradouro nessas relações tão quebradiças da contemporaneidade, em que o imediatismo é a palavra de ordem. Bauman associa o filho com um objeto de consumo emocional, que ganha maior espaço ainda no mercado de sustentação, de manutenção, porque se os indivíduos calculam também seus sentimentos do ponto de vista prático, se os produtos podem ser devolvidos, trocados, as relações também acabam por adquirir esse aspecto de contrato. Porém, ter um filho é uma das decisões mais definitivas que se pode tomar.

Na obra de Lobo Antunes, todas as relações entre pais e filhos parecem falidas, rompidas. As três personagens cavoucam o passado, tocam no dolorido nervo da infância. Na memória da narradora, as violações constantes do pai contra a mãe, as violências diárias travestidas de dever sexual do casal, as ordens do pai, ouvidas por detrás das paredes: “Ánda cá” (p. 12) e “Quieta” (p. 13). Situação similar viveu o chefe de posto

administrativo, que recupera da infância os barulhos e as vozes dos pais enquanto se preparam para o ato sexual, sempre com o pai mostrando impaciência: “é para hoje ou quê?”, sempre “furioso com ela, furioso comigo”, a repetir “Quem me mandou ter filhos?” (p. 253).

Se ter filhos, avisa Bauman (2004, p. 61), é

aceitar essa dependência divisora da lealdade por um tempo indefinido, aceitando o compromisso amplo e irrevogável, sem uma cláusula adicional “até segunda ordem” – o tipo de obrigação que se choca com a essência da política de vida do líquido mundo moderno e que a maioria das pessoas evita, quase sempre com fervor, em outras manifestações de sua existência,

fica claro o tipo de esfrelamento no *contrato* que pais e filhos assumem em *A outra margem do mar*. A narradora, sem um nome, sem um registro que a una a um eixo familiar, apresenta uma antologia de maus-tratos. O pai ignora a menina: “lembro-me de o ver olhar para mim afastando-me com o dorso da mão numa careta desgostada” (Antunes, 2019, p. 15). A repulsa do pai não permite que com ele experimente coisas simples como uma conversa – “quase nunca ouvi a voz do meu pai” (Antunes, 2019, p. 17) ou mesmo um beijo: “Às vezes, se julgava que eu distraída, sentia-lhe nos olhos uma espécie de beijo” (Antunes, 2019, p. 15). Aqui, uma nuance do olhar, mesmo sempre impaciente, seria quase um sinal de carinho, porque sempre “fitava-me um momento antes de se desinteressar” (Antunes, 2019, p. 17). Com a mãe, ainda pior, não uma indiferença, mas a completa rejeição em todas as suas tentativas de aproximação:

Sentava-se à mesa conosco enxotando-me se me aproximava dela
 – Agora não
 incomodada comigo
 – Por que cargas de água não és bonita tu não és loira?
 descontente que eu fosse morena
 – Tresandas a catinga
 enervada com os meus gestos
 – Não és capaz de estar quieta?
 aborrecida pela minha relação com as coisas
 – Tão trapalhona
 ou um dos dentes da frente que cavalgava um bocadinho o outro
 – Que horror
 e a boneca que arrastava no tapete puxando-me pelos pés e pisei sem querer
 quebrando-lhe o tornozelo
 – Que horror (Antunes, 2019, p. 18).

Houve uma época em que os filhos eram pontes para o futuro, “entre uma vida individual abominavelmente curta e a infinita (esperava-se) duração da família. Morrer sem filhos significava nunca ter construído uma ponte como essa. A morte de um homem sem filhos [...] significava a morte da família” (Bauman, 2004, p. 58). Ter filhos era permanecer. Morrer sem filhos era como não ter sido. Bauman sublinha que, na contemporaneidade, essa ponte está firmada numa margem de névoas, e essas pontes levam a lugar nenhum, porque o tempo de duração das relações é mais curto do que a expectativa de vida dos seus membros. Já as pontes supostamente construídas, em Lobo Antunes, são frágeis. Nenhum dos narradores, por sua vez, terá filhos. O militar, casado com uma mulherzinha que há muito não ama, faz uma reflexão à Brás Cubas: “não tive filho nenhum porque já me chega a minha vida” (Antunes, 2019, p. 109).

A percepção da decadência física, desse cansaço de viver aparece nos três, que se veem velhos, e que trazem ideias pejorativas sobre a velhice. A narradora olha para Domingas e pensa: “somos tão velhas não somos, o que esperamos ainda, tão pouca coisa em nós que nos obedece agora não é, o corpo não, a memória não, a esperança não” (Antunes, 2019, p. 19-20). Também o chefe de posto traz imagens desesperançosas do amadurecimento: “é horrível vais ver, não é só a vida que se perde, é a surdez, o cansaço, todas as escadas do mundo centenas de degraus, uma súbita gratidão aos corrimãos” (Antunes, 2019, p. 140). Ou quando vai ver a madrinha muito doente, quase a morrer, no hospital, e nenhum gesto de carinho, apenas “para quê pena se é o destino dos velhos, durou até os oitenta anos, um número redondo, que diabo continuava a fazer por cá além de empatar, maçando as pessoas com histórias intermináveis, sempre as mesmas” (Antunes, 2019, p. 29). Já o militar afirma: “como são gelados os ossos dos velhos, quase cegos dos olhos e quase inúteis as mãos, tudo lhes cai, tudo os abandona, tudo se afasta deles” (Antunes, 2019, p. 47).

Envelhecer é enxergar-se como estorvo, é presenciar a deterioração, é permitir-se ao abandono, é perceber-se inútil, como foi inútil a guerra em África, como foi inútil a vida. Para o militar, “se calhar estar vivo é só isto, não esperar, não querer” (Antunes, 2019, p. 317), diz, fazendo eco com as palavras da narradora. Para ele, a vida se resume a um lamento no presente e aos desgostos no passado, homenzinho derrotado que tenta esconder suas violências passadas numa vitimização, na autopiedade: “que miséria isso tudo, que, não estou a exagerar, que pena de mim” (Antunes, 2019, p. 158).

Há conflitos mal resolvidos, dramas que brotaram ainda na infância. O chefe de posto recorda-se das tantas vezes que o pai, na sua frente,

suspeitava da paternidade, pedindo a humilhante confirmação da mãe, que respondia: “tenho a certeza de que é teu filho gostas de insultar-me tu?” (Antunes, 2019, p. 89). Uma cena muito similar aparece no capítulo reservado ao militar. A mesma desconfiança da paternidade, a mesma humilhação, num eco que confunde ambas personagens:

O meu pai calado a desconfiar de mim, a aceitar, a sorrir
 – És meu filho não és?
 O meu pai para a minha mãe, a desconfiar de novo
 – Tens a certeza? (Antunes, 2019, p. 47).

Mesmo mais jovem, a narradora enfrenta a mesma suspeita, mas de forma ainda mais cruel: tanto do pai como da mãe. O pai, com suspeitas, e ela pensa que teria dito a ele: “não acredita que sou sua filha pois não” (Antunes, 2019, p. 223). Quando a menina descobre restos de memória numa cômoda, roupinhas de criança, brinquedos, fotografias de uma irmã morta, a mãe grita: “Não toques na minha filha”, excluindo-a. A filha morta mais filha que a viva. E a menina: “enquanto eu principiava a chorar, a minha mãe, imensa, odiando-me, quase a bater-me, quer dizer a minha mãe e não a minha mãe a detestar-me” (Antunes, 2019, p. 121).

Depois desse episódio, a mãe cerca a personagem, talvez tentando pedir desculpas, “quase pronta a tocar-me, um beijo, um abraço ou isso e no entanto incapaz de aproximar-se” (Antunes, 2019, p. 126), e a filha com um rompante de ternura, a filha quase mãe da mãe, com vontade de pegá-la no colo, “tão indefesa, tão nova, tão sozinha, palavra que me dá pena vê-la tão sozinha, senhora, nada no mundo é mais órfão que os olhos às vezes” (Antunes, 2019, p. 127). Contudo, não há gestos de afeto, há uma intenção perdida na memória, uma possibilidade de abraço não concretizado.

Restrepo afirma que as relações de poder que se estabelecem na intimidade refletem nossas ações políticas. Uma relação sem esses laços rasura a dimensão fundante do afetivo. Aqui, em Lobo Antunes, o afeto existe apenas como intenção, não como concretização. Diz Bauman (2007, p. 78): “Separar e manter distância se tornam a estratégia mais comum na luta urbana atual pela sobrevivência”.

David Le Breton (2009), outro que se debruça sobre o tema, em seu livro *As paixões ordinárias*, faz um resgate diacrônico de quem debateu cientificamente as emoções, desde Platão, culpando os poetas a estimularem sentimentos que prejudicariam o corpo racional da comunidade, passando por

Descartes e sua análise fisiológica da emoção, ou por Darwin, e a importante obra que analisava a emoção do ponto de vista naturalista. O escopo da ciência que trabalhava para entender a emoção, não raro, era desviado para a elaboração de arrazoados nos quais fossem expressos os perigos do sentir. Le Breton (2009, p. 84), em seu estudo, sublinha o trauma advindo da ausência do amor, representado, por exemplo, no beijo: “O beijo é um gesto simbólico de afirmação da ligação com o outro. Se ele não é dado quando esperado, sua carência abre uma chaga viva, da qual mesmo os adultos podem se lembrar”. O beijo que não foi dado, por exemplo, é mais lembrado do que os beijos concretizados pelos três narradores da obra de Lobo Antunes.

Le Breton (2009, p. 84) coloca a terrível prova de indiferença que é um pai ou uma mãe egocêntricos, sem espaço para nutrir atenção ao filho: “Como o beijo jamais conferiu consolação, a dor continua a irrigar o presente e a alimentar a representação da insuficiência de amor”. É o retrato pungente da infância dos três, carentes pelo toque do pai, da mãe, por um abraço, por um beijo. Em suas memórias, sonham com o toque. Mas a carícia precisa do outro, nos diz Restrepo (1998, p. 51): “A carícia é uma mão revestida que toca sem ferir e solta para permitir a mobilidade do ser com quem entramos em contato”. Fazer carícias é, pois, permitir-se um ser sensível. É interagir com esse outro. Completa o psiquiatra colombiano: “A carícia, como diz Jean Paul Sartre, não é um simples roçar de epidermes: é, no melhor dos sentidos, criação compartilhada, produção, feitura” (1998, p. 51). O ato afetivo pede um outro. Por isso a ternura é o assumir de uma ruptura, uma vez que apenas um indivíduo que revela suas fraturas e expõe a necessidade da interação com o outro, questionando sua própria autonomia, questionando seu individualismo, permite-se imergir numa sensorialidade imprescindível para a humanização dos indivíduos.

Talvez seja por isso que esses três naufragos do afeto rememorem. Talvez nessa recomposição consigam identificar as perdas como marca, organizando suas lembranças em emaranhados de palavras, procurando revolver suas ausências, procurando dar sentido a suas rasuras. Como afirma Blanchot (2011, p. 26),

escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura, e de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.

Escreve-se aqui um livro. As personagens parecem ter consciência de que são produtoras de uma narrativa, mesmo que pensada quase inteiramente em suas cabeças. Diz o chefe de posto: “quem escreve o que eu não digo” (Antunes, 2019, p. 36), e é esse um quase refrão da obra. O militar reconstrói o passado, mas sobrepõe-no ao presente. Olha para a mulher que não ama e lamenta. Olha para o seu pescoço, “onde eu outrora um beijo e agora beijo nenhum, uma palmadinha no ombro às vezes e tão distante logo” (Antunes, 2019, p. 97). Nessa passagem, num discurso direto à mulher, narrativamente aproxima-se dela, já que suas ações são sempre de distância. E não mais a reconhece, porque não mais se reconhece: “não sei a quem pertence este nariz, estes gestos, a sensação de que te encontrei e te perdi não sei onde, que te esqueci há que tempos, quem foste tu, quem és agora” (Antunes, 2019, p. 97), ela, alusão sem figura, embaralhamento, mesmo que ali ao seu lado, mas não há mais ninguém, ainda não há ninguém.

Curiosamente, contudo, tem as três personagens em três pessoas distintas a possibilidade de reescrever a própria história afetiva. Para a narradora, Domingas, a que já me referi. Entretanto, mesmo que ela veja na negra essa possibilidade de afeto, pouco consegue agir. Domingas é mãe, mas com ela, outra vez a não prática do afeto: “se eu pudesse abraçar-te, se conseguisse abraçar-te, se fosses branca também, se a minha mãe fosse a tua igualmente e se penteasse as duas, a minha mãe – Não me toquem” (Antunes, 2019, p. 20). A passagem ocorre já em Portugal, com Domingas velha e trêmula, “de carapinha grisalha e um copo de água vibrando na mão” (Antunes, 2019, p. 19), na percepção desse mundo envelhecido e na impossibilidade desse abraço, porque o não abraço da mãe ainda grita.

Para o chefe de posto, a albina. No presente diegético, numa casa sem memória, “nenhum cheiro que me pertença, nenhum objecto meu” (Antunes, 2019, p.251), já numa outra cidade, já longe de Cassanje, mas ainda em Angola, agora em Namibe, perto do mar, perto da outra margem do mar, o chefe de posto administrativo começa a sentir o cheiro da albina. É isso uma forma sua de sentir, talvez de amar. Ele que se ressentia: “nunca disseste o meu nome, nunca me sorriste, pareceste contente por me ver chegar e no entanto não te foste embora” (Antunes, 2019, p. 28), e recupera na memória quando a adquiriu como uma mercadoria: “comprei-te ao teu pai, paguei cinco cobertores e duas cabras quando uma rapariga da tua idade custa para aí quatro cobertores apenas” (Antunes, 2019, p. 28), orgulhoso por pagar a mais, quase selando um contrato de dívida, exigindo que ela o amasse, que ela ao menos o olhasse, carregando essa frustração: “se ao menos falasses ou seja se entendesses o que não te digo, agora há

momentos em que, agora há momentos e chega” (Antunes, 2019, p. 34), clamando que ela entendesse o não dito, já que ele nunca lhe diz. Ele que quase padece junto dela, quando a albina muito doente: “não me morras”, ainda que contraditoriamente afirme “visto ser-me indiferente que vivesses ou morresses, pelo preço que custaste comprava duas nos quimbos, também novas, obedientes” (Antunes, 2019, p. 29). Sempre contraditório, chega a dizer: “a albina, por exemplo, imaginei tê-la comprado ao pai dela, o que faz a doença” (Antunes, 2019, p. 194), mas não consegue esconder o afeto crescente, num lamento que resume não apenas ele, mas todos os narradores: “quem se interessa por mim, quem procura ajudar-me durante o medo da noite, quem escreve o que eu não digo, quem apaga o medo que sinto, quem vê as lágrimas que não tenho” (Antunes, 2019, p. 36). Feliz quando “a albina acocorada à minha frente, pela primeira vez a olhar-me” (Antunes, 2019, p. 41), já não mais “a albina que não sei o que sente e o que pensa, obedece apenas” (Antunes, 2019, p. 36). Porque agora já assume, ainda que de forma enviesada: “apeteceu-me que a albina me abraçasse, mais nada, um abraço, palavra de honra” (Antunes, 2019, p. 148). Outra vez, outra voz clamando pelo abraço. Dessa vez, porém, há o movimento: “consegui estender a mão para ela, não faz sentido mas estendi a mão para ela sem imaginar que os seus dedos chegassem tão longe” (Antunes, 2019, p. 149). Mais difícil que a guerra, talvez o toque. E esse movimento basta para o toque. E isso basta para que ele repita: “de modo que a única coisa que consigo é estender a mão para a albina, não muito firme, não muito segura, a única coisa que consigo, a única coisa que de facto consigo é estender devagarinho a mão e tocar-lhe” (Antunes, 2019, p. 150). Porque queria que ela, a albina, um pouco mãe, um pouco amante, “tomasse conta de mim e me ajudasse a dormir, impedisse que me fizessem mal e me ajudasse a dormir” (Antunes, 2019, p. 200). No decorrer da obra, passa a vê-la, a senti-la: “o teu corpo aqui perto, a tua densidade de mulher, o teu corpo aqui perto” (Antunes, 2019, p. 200), mesmo que nem sempre complete a fala: “a única coisa que me importa é que tu” (Antunes, 2019, p. 200), até que, finalmente, ela complementa o que ele deseja mas não consegue dizer, o que ele sente mas não expressa, e ela fala *Amor*: Amor, porque:

pela primeira vez as suas mãos na minha cara, o seu nariz contra o meu, o cheiro da sua pele na minha e os seus olhos pálidos que me fixam enquanto a boca tão próxima, quem acredita nisso, a articular

– Amor (Antunes, 2019, p. 304).

⁹ Aliás, a mesma felicidade que a narradora sente quando seus pais simplesmente dirigem o olhar a ela, como já referido anteriormente.

A construção de Lobo Antunes na composição dessa relação inusitada, de partida violenta, porque uma menina arrancada de casa, vendida para um adulto, ilumina um ponto recorrente no texto: o afeto aqui parece nascer na violência, e da violência, porque violentos são os gestos, porque violentas são as ações, porque, já disse, todos os narradores carregam a África dentro deles, porque “todo o sangue da África, tão espesso, tão violento, tão forte, a correr no meu corpo” (Antunes, 2019, p. 201).

O nascimento da palavra Amor na boca da albina, a sua alfabetização afetiva, como quer Restrepo, coincide com uma temática sempre presente nas obras do autor português: a incomunicabilidade. Toda a composição de *A outra margem do mar* apresenta personagens que não sentem, ou fingem que não sentem, ou melhor, não dizem o que sentem. A palavra morre na consciência, ainda que o olhar por vezes procure um caminho afetivo.

Os silêncios são marcados não apenas nas elucubrações das personagens, mas também de forma gráfica, como no “diálogo” entre o chefe de posto e albina, antes da cena do nascimento da palavra Amor:

a albina, que não fala nunca, a dizer-me

–

E eu a responder sem me dar conta

–

(Antunes, 2019, 185).

As personagens acham que ouvem a palavra afetiva, mesma que essa seja uma simples Filha, como a narradora que pensa que escutou da mãe:

– Filha

e

– Filha

alguma, calada, não existo pois não, não me pareço consigo, pareço-me com ele, não tenho olhos azuis como o belga, não se lembra de mim em pequena (Antunes, 2019, p. 73)

O silêncio é uma massa concreta, suspensa no ar nessas relações: “que maçada um restaurante contigo, os dois em silêncio o tempo inteiro, o que podias dizer que me interessasse” (Antunes, 2019, p. 113), diz o militar. O silêncio acentua um não existir, um cenário de irrealidade que se mistura

à própria matéria narrada, composta por lembranças inexatas e fugidias, confundida com a atmosfera onírica, por isso: “qual África, que invenção tão forçada, que tolice, que mentira, um mar com duas margens onde é que já se viu” (Antunes, 2019, p. 195).

E mesmo no nível do pensamento, há sensações interrompidas, reflexões censuradas, também registradas graficamente com a suspensão de frases em sua metade, ou até de palavras, ideias que se atropelam: “um chinelo castanho com a pon, gaivotas, ta furada” (Antunes, 2019, p. 37).

Maurice Blanchot (2011, p. 89), em *O espaço literário*, teoriza sobre o nascimento da palavra, que nos remete à cena da albina: “As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso”. As lembranças importam para serem esquecidas e não recordadas, e para que se faça palavra. Lembrando mais uma vez Morin (1999, p. 17): “o amor, simultaneamente, procede da palavra e precede a palavra”. A aprendizagem do afeto desacomoda o silêncio. Restrepo (1998, p. 66) sublinha a incomunicabilidade na casa familiar: “Ali, sob o teto do lar, primam pseudodiálogos que mais parecem uma comunicação entre surdos”. A comunicação sem palavras, ríspida, sem ternura, é uma constante entre as personagens.

A narradora, ao imaginar o pai como criança, ainda “no quarto dos pais quando não conseguia dormir”, é taxativa: “todos os homens passam a vida inteira no fim da cama dos pais porque não conseguem dormir, de que maneira se dorme, como se faz para adormecer, não me deixem sozinho” (Antunes, 2019, p. 13). E ela adivinha o comportamento não apenas do pai, mas dos outros homens narradores, que recuperam da infância cenas do medo do escuro, cenas que ainda ecoam no presente, como o militar, que ouve do pai: “tens medo que te apague a luz porquê?”, que escuta do pai: “Não quero um filho maricas” (Antunes, 2019, p. 164). Ou o chefe de posto que recorda: “à medida que a minha mãe apagava a luz e eu, cheio de medo, me escondia sob os cobertores na esperança que ninguém viesse rondar-me” (Antunes, 2019, p. 349).

Mesmo não amando seus pares, esses homens temem o escuro do abandono e da solidão, como o chefe de posto e sua já comentada relação contraditória com a albina, como também o militar, quando de alguma forma ele se comove com a mulher que propõe uma janta em casa e percebe na esposa uma companheira sujeita à morte. Ainda que insista em não se importar: “se por acaso me faltasses desde que estivesse aí a receita do

bacalhau garanto que não me fazia diferença” (Antunes, 2019, p. 113), ele implora: “contigo aí à porta, peço-te de joelhos que não me deixes nunca” (Antunes, 2019, p. 113). O militar reforça o hábito: “eu para a minha mulher sem olhar para ela – Mesmo não gostando de ti como vivo sozinho? habituei-me aos teus modos, à tua cara, ao teu corpo, à tua ausência” (ANTUNES, 2019, p. 207). A convivência mostra essa sobreposição de tempos passado e presente e de espaços, Portugal, África e outra vez Portugal, quando por exemplo ele diz: “com todas as tuas caras de todos estes anos confundindo-se e separando-se” (Antunes, 2019, p. 207).

O militar, quando filho, quando o pai ia ao seu quarto apagar a luz, perguntando o que o menino temia, nada respondia, mas ao rememorar, responde, um tanto ao pai, um tanto à esposa que vira essa imagem sem contornos: “tenho medo que você se transforme numa silhueta que se vai embora e me abandona sozinho à mercê de ciganos e monstros, medo que me enfiem num saco e me levem para um sítio horrível, cheio de bichos enormes com antenas que ameaçam” (Antunes, 2019, p. 164). Porque ele vê uma esposa, mesmo presente, como silhueta, aliás a mesma forma de recordar do chefe de posto: “cheirava a mim em pequeno ao seu colo e aos medos e ruídos da infância em que a existência das coisas tão nítida embora não me lembre dos meus pais inteiros, lembro dos pormenores” (Antunes, 2019, p. 85).

Restrepo chama a atenção para a pedagogia do terror, conjunto de narrativas que são comumente passadas às crianças a fim de uma padronização de boas maneiras: do bicho-papão a criminosos reais que comem criancinhas, e que, grosso modo, servem como intimidação para um comportamento não incomodativo. A narradora vasculha a memória e encontra uma série de registros pontuados pela indiferença e pela violência. O chefe de posto vê partes dos pais, e não os vê inteiros. Os pais são um *puzzle* afetivo com mais peças do que se poderia querer. O militar tem medo, no escuro do abandono, dos ciganos e dos monstros.

Pessoas fora de foco como produto de relações não produtivas afetivamente. Le Breton (2009, p. 36) é incisivo, sublinhando a importância do outro numa prática social: “Na origem de toda existência humana, o outro é a condição de sentido: ele é fundador da diferença e, assim, do elo social”. Essas personagens têm dificuldade em enxergar o outro. Quando em África, o militar se relaciona com uma prostituta, que também se deitava com o General, e mesmo nesses encontros breves: “a amiga do general, por exemplo, a quem essas miudezas não interessavam, queixava-se às vezes - És tão distante meu Deus” (Antunes, 2019, p. 211).

Igualmente é interessante outra personagem feminina que provoca pensamentos quase solidários por parte do narrador militar, porque ativa

uma identificação de *pessoa solitária*: a secretária da administração civil de Malanje. Ao vê-la descendo as escadas, sente pena: “não é que quisesse abraçá-la, apetecia-me apenas, não, a sério, apetecia-me apenas poisar-lhe o braço no ombro e apertar-lhe a mão” (Antunes, 2019, p. 86). Outra vez, o reforço da vontade do toque, do afeto, e sua não concretização. Retomo Restrepo (1998), mais uma vez, afirma ser a carícia a permissão para a efetivação do movimento afetivo, do contato genuíno. Quando ele comenta que a secretaria voltou a Portugal, projeta a vida triste da mulher: “no cubículo onde morava nem um retrato de família, nem um naperon feminino, nem uma recordação mimosa, uma jarra de flores, uma boneca de loiça, uma aquarela de ninfas num riacho, a vida apenas, quer dizer a solidão da vida” (Antunes, 2019, p. 86-87), um cubículo próximo ao seu próprio cubículo. O militar confessa que “se pensasse melhor nela se calhar comovia-me, por muito que a gente não mostre isto de viver é difícil, há coisas piores, não vou dizer o contrário, mas é difícil palavra” (Antunes, 2019, p. 87). Viver é difícil.

Há outra cena, bela em sua simplicidade, em que quase a ternura extravasa o mundo desse outro homem que parece seco de afeto, o chefe de posto. É quando ainda antes de partir para África, sente uma espécie de amor, ainda que não o confirme, quando janta com os pais, que juntaram suas *economiazitas* para proporcionar ao filho sonhos de futuro no outro continente:

a gente bem disfarça mas custa, que duros são os dias, que duro olhar um calendário, olhar um relógio, que maldade nos ponteiros, nas datas, o que me comovia, palavra de honra, para não ir mais longe, ver os meus pais comerem, limparem a boca no guardanapo apagando todas as feições, olharem para mim depois, só de vê-los saírem à rua dava-me, se assim me posso exprimir, pena, ela de braço no dele e eu pena (Antunes, 2019, p. 87).

A mesma pena num gesto cotidiano, o limpar da boca a revelar humanidade, mas é um lampejo afetivo, porque no decorrer da narrativa, por inúmeras vezes, o narrador apenas recorda que nunca voltou, nunca voltará, e já não há mais ninguém em Lisboa à sua espera.

A solidão pede o toque. Tudo o que o militar queria: “se a minha mulher tivesse ao menos entendido que um beijo na bochecha, um simples beijo na bochecha, não necessitava de mais”, numa tão difícil confissão, vinda num entre parênteses “(sinto vergonha de dizer isto)”, e se custa pensar, custa muito mais dizer. Por isso nunca dito, nunca dito que: “me

ajudaria, um beijo não custa muito parece-me” (Antunes, 2019, p. 211).

Ao olhar para o objeto que perseguem – indivíduos que trariam essa renúncia à solidão, que provocariam um afeto cristalizado –, os três narradores, de certo modo, fazem um ensaio sobre a perspectiva. Esse olhar desbravador frente a um objeto (humano) é uma espécie de estudo para a criação, e penso em criação nesse caso enquanto produção efetiva daquilo que é afetivo. Por isso, a narradora, o militar e o chefe de posto lidam com reflexões pertinentes à arte da criação. Paul Valéry (2012, p. 72), em *Degas Dança Desenho*, mergulha nesse mundo das percepções, no instante anterior ao nascimento da arte. Afirma ele que a percepção elabora um processo advindo da observação:

Toda uma série de operações misteriosas entre o estado de manchas e o estado de coisas ou objetos intervém, coordena como pode dados brutos incoerentes, resolve contradições, introduz julgamentos formados desde a primeira infância, impõe-nos continuidades, relações, modos de transformação que agrupamos sob os nomes de espaço, tempo, matéria ou movimento.

É bastante similar o processo realizado pelos narradores, e aqui a criação é, além da produção afetiva, a possibilidade de exteriorizar o que se sente. É um estudo de perspectiva, lembrando também Maurice Merleau-Ponty (2013, p. 101), em *A prosa do mundo*:

O objeto próximo e o objeto distante não são comparáveis, um é próximo e de uma pequenez absoluta, o outro distante e de uma grandeza absoluta, e isso é tudo. Se quiser passar daí a perspectiva, devo parar de olhar livremente o espetáculo inteiro, fechar um olho e circunscrever minha visão, relacionar a um objeto que isolo o que chamo o tamanho aparente da lua e o da moeda.

Se eu olhar para a lua com uma moeda entre mim e o satélite, ambas podem, em algum momento, ter um mesmo tamanho aparente. Porém, para isso, é preciso isolar o objeto. No nosso caso de estudo não a lua, mas um corpo celeste ainda mais distante: o outro. É por isso que a narradora, no silêncio, estuda a mãe e o pai, estuda esses objetos tão longínquos. A filha tem com a mãe sonhos diminutos de afeto: antes do abraço e do beijo, a aproximação: “há quanto tempo não encontro o seu olhar, se tento explicá-lhe cala-me com um gesto, se tento aproximar-me surge logo uma palma que me afasta comigo a descobrir, surpreendida, tantos ângulos inesperados em si” (Antunes, 2019, p. 20). Assim como em seu estudo ela observa

diferentes aspectos da mãe, conforme a perspectiva, a narradora com o pai tenta estudá-lo em sua essência, tocar sua textura: “uma ocasião em que o meu pai, sozinho na sala, adormeceu na poltrona, aproximei-me e toquei-lhe na bochecha, interessada pelos picos da barba” (Antunes, 2019, p. 15). Mais do que o toque afetivo, é a curiosidade da exploração. Um mistério a ser pesquisado, porque “é no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro; o mistério de um outro não é senão o mistério de mim mesmo” (2012, p. 221), afirma Merleau-Ponty.

Neste estudo de perspectiva, o resultado parece ser apenas esboço, porque o afeto não se completa de forma prática e o texto produzido é repleto de lacunas, de ecos, de medos. De morte.

Depois nada: sobre o fim

primeiro o rio, a cidade, os guindastes, os pontões, depois barcos mais pequenos que se cruzavam conosco, depois a cor da água mais espessa, mais forte, depois morros ao longe, depois um único morro, depois nada.

A outra margem do mar, António Lobo Antunes

Em seu trigésimo romance, a violência extrema ecoa plasticamente deslumbrante. As obras de Lobo Antunes são carregadas de imagens tão belas como dolorosas, na exploração desses conflitos do homem em guerra, dos efeitos da guerra no homem, essa guerra que tomou conta de uma geração que foi à África e retornou (ou não) com todos os ossos e os fantasmas na bagagem. Esse conflito específico, em Cassanje, por exemplo, é composto por cenas de uma cruel beleza: “armazéns do algodão ardião, com o povo a dançar em torno” (Antunes, 2019, p. 244). Os angolanos queimam os armazéns, e a ação ofensiva portuguesa é brutal, como recorda o chefe de posto: “crianças nuas a trotarem para nós enquanto disparávamos, galinhas de patas decepadas batendo as asas sem fim, colares de orelhas, de narizes, de dedos enquanto a tropa chegava da outra margem do mar” (Antunes, 2019, p. 261), na mórbida matemática da guerra: “tanto preto morto pela tropa senhores, os aviões deixavam cinzas no lugar das cubatas, um fumo denso” (Antunes, 2019, p. 245).

Cenas de alto poder imagético trazem o algodão como elemento de beleza onírica, em contraste com a miséria e a pobreza, recurso aliás já utilizado pelo autor em um de seus primeiros livros, *Os Cus de Judas*: “na direção da Baixa do Cassanje, ilimitadas searas de girassol e algodão no

cenário de uma beleza irreal, e a miséria das sanzalas à beira da picada, com negros imemoriais acorados em pedras morenas e sem arestas” (Antunes, 2001, p. 151). Em seu segundo livro, na voz de um homem que rememora, num bar, os horrores da guerra, há lampejos desse mesmo período histórico:

Durante as trovoadas, no Cassanje, as pessoas juntavam-se sob os mesmos telhados de zinco a tiritar de pavor, enquanto um odor de fósforo e de enxofre flutuava no ozono saturado do ar, madeixas de chispas prolongavam os nossos cabelos rígidos e azuis, as árvores amoleciam humildemente à chuva, amedrontadas, as altivas árvores de Angola apequenavam-se, receosas, à chuva, e nós olhávamos uns para os outros enquanto os relâmpagos caíam (Antunes, 2001, p. 197).

O contraste do belo com o feio, no produto da guerra, traz igualmente outros traumas, e todos eles deságuam numa concepção de mundo em que habita uma outra guerra, mais particular, que no entanto se faz universal às personagens antunianas: o conflito bélico com as emoções. Ana Paula Arnaut (2009, p. 52), em seus estudos, já aponta para esse universo antuniano como espaço de frustrações, de agonias das personagens, num tom sombrio: “nada de criaturas felizes e contentes com a vida – apenas sombras curtas de gente quase morta, cujas cinzas não são sopradas pelo vento mas pelo modo como o mundo-texto dos romances se vai fazendo ouvir e as vai fazendo falar”.

Pretendi, neste estudo apontar, uma similaridade entre os três narradores mais identificáveis numa obra de muitas vozes, e essa semelhança é gritada mesmo em silêncio. O outro é um território ainda mais complexo do que os lugares de guerra, e nessa exploração, todas as personagens saem derrotadas. Questionam a própria realidade da existência, porque ancoradas em um passado nebuloso, pegajoso, do qual não conseguem se livrar. Restrepo (1998, p. 13) pleiteia o protagonismo da ternura: “A ternura é um paradigma de convivência que deve ser adquirido no terreno do amoroso, do produtivo e do político, arrebatando, palmo a palmo, territórios em que dominam há séculos os valores da vingança, da sujeição e da conquista”. Trago essa fala do filósofo colombiano porque ela é construída numa acepção que me interessa: o afeto como combate, como território a ser conquistado.

Dois desses narradores partiram de África, mas a Angola segue viva e incomodativa dentro deles. “Ainda existirá Angola na outra margem do mar” (Antunes, 2019, p. 101), pensa o militar. Ainda há um lá em vez de um aqui, no rastro que se cristaliza, porque “ainda não acabei de vir da África”

(Antunes, 2019, p. 75), diz a narradora. Para ela, nascida em Angola, voltar para um país não seu, ser uma retornada em Portugal é reaprender a viver (ou a tentar viver): “como posso habituar-me ao que não conheço, vou aprendendo o frio, as marés, a secura das pedras” (Antunes, 2019, p. 19). Por isso, são *nus de raízes*¹⁰: “tem duas margens o mar e nós tão longe de ambas” (Antunes, 2019, p. 109); não pertencem a lugar nenhum.

Portugal é quase seco e sem vida nas palavras da narradora, e a sua Angola ainda lateja no seu corpo. A imagem de África para essas personagens encaixa-se naquele estereótipo do lugar excêntrico, onde a terra tudo produz, inclusive animais selvagens; onde a beleza, a miséria e a morte convivem: “meia dúzia de cubatas ao abandono e o resto mata e miséria” (Antunes, 2019, p. 153), fala o militar. África “onde o rio, que finda neste sítio, entre palmeiras, começa a devolver-nos o que fomos”, alerta a narradora (Antunes, 2019, p. 61). Por isso Domingas, negra angolana, não *ossos e pele*, mas as mãos *raízes de mandioca*. Domingas é a África sempre ao seu lado: “és o cheiro e a cor da terra, és o vento, és onde fui feliz” (Antunes, 2019, p. 66), mesmo que de fato nunca feliz.

Não foram felizes, não são felizes. Constroem um mundo sem o outro, e avisa Le Breton (2009, p.36): “um mundo sem outras pessoas é um mundo sem elo social, destinado à dispersão e à solidão”. São seres solitários, incompletos, a ensaiar um afeto, um toque, uma carícia. A recusa do fato trágico da solidão, para Christian Dunker (2017, p. 20), leva-nos a “sentimentos aparentados da solidão: o vazio, a irrelevância, a inadequação e a menos-valia”. Todos os sentimentos aparentados da solidão de que nos fala o psicanalista podem ser percebidos na arquitetura dessas personagens. Do outro se afastam, mesmo que fisicamente próximos: “o sofrimento frequentemente trará efeitos de isolamento, afastamento ou ruptura das relações” (Dunker, 2017, p. 21).

Seres que vivem com os ponteiros dos relógios parados, ou voltados para trás, imagem igualmente desenhada por Lobo Antunes (2019, p. 166) desde seus primeiros romances. O tempo do agora é suspenso, “porque tudo isso foi há muito tempo mesmo que tenha sido ontem”.

O ex-chefe de posto, aposentado, a viver humildemente ainda em África, em Namibe, junto de uma albina, único elo ao afeto. Ele, que

¹⁰ Expressão e imagem literária recorrente em António Lobo Antunes. Já em *Os cus de Judas*, a mesma questão da desterritorialização e do não pertencimento: “Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar” (ANTUNES, 2001, p. 211).

carrega no peito “um chumbo de saudade” (Antunes, 2019, p. 39), ou a culpa de saber ter frustrado a esperança dos pais de verem o filho retornar a Portugal, o que nunca aconteceu. Também os pais do militar esperavam por uma carta do filho, que igualmente nunca chegou, porque ele os despreza: “primeiro não me lembro dos meus pais e segundo não lhes sinto a falta” (Antunes, 2019, p. 161). A narradora perdida dos seus genitores, segura de que o pai já não se lembra dela, ela já em Portugal, onde está ele ela não sabe, no eco do tempo que se esvai, “o tempo passa não é?”, e assim ela passaria “de pessoa a retrato e de retrato a nada” (Antunes, 2019, p. 14).

Mais do que o apagamento das relações familiares, há a rasura nas relações sociais, com o outro. Há o olhar que julga, especialmente o dos homens narradores, a avaliação racista e etnocêntrica, que olha o africano como ser inferior, como ser excêntrico: “naqueles gestos moles deles, com um riso sem motivo para riso e uma alegria inexplicável batendo as palmas por cima” (Antunes, 2019, p. 86), diz o chefe de posto, numa associação a chipanzés, nas violentas palavras do militar:

por mais missionários que lhes mandemos não se transformam em pessoas, aqueles cérebros, coitados, não dão senão aquilo e os portugueses bem tentam, somos queridos para o mundo inteiro, é a nossa fraqueza e quanto aos chipanzés há que desculpá-los e pronto (Antunes, 2019, p. 52).

O militar que endossa o mito do português suave¹¹, a contemporizar a ação colonialista lusitana, que é a sua também: “fomos brandos em África senhor, diga-me com sinceridade que mal fizemos aos pretos, conselhos apenas, protecção, amizade” (Antunes, 2019, p. 215). E assim, a negação: “e não houve, que napalm, o que é napalm, o que significa napalm”, ainda que escorregadia: “claro que não houve napalm não é verdade?” (Antunes, 2019, p. 214).

Dentro dessa instável realidade, tantas vezes chamada de irreal, essas pessoas sabem-se ocas, vivem atreladas a um ontem, tão violento, tão sangrento. Vivem a morte que ecoa em suas lembranças. São seres necrófilos, no sentido que Erich Fromm escrutina, de uma necrofilia como orientação geral, não apenas enquanto perversão sexual. Em *O coração do*

¹¹ Referência a uma pretensa suavidade na colonização portuguesa frente a de outros países, recorde Boaventura de Sousa Santos (2014, p. 247) sobre esse mito, quando ele traz a seguinte falácia, tantas vezes repetida, mesmo por Gilberto Freyre: “o colonialismo português foi um colonialismo benigno, já que os portugueses, desprovidos de orgulho racial, se adaptaram aos Trópicos melhor do que nenhum povo europeu, promoveram a miscigenação das raças”. O pensador finaliza dizendo que todo o colonialismo foi mau. Todo colonialismo é uma história de violência.

homem, escrito no início dos 1960, Fromm (2015, p. 42) afirma que esses adoradores da morte se sentem atraídos e fascinados “por todo lo que no vive, por todo lo muerto”. E assim “empiezan a vivir precisamente cuando hablan de la muerte”. Os necrófilos são passadistas, assim como bem mostram as personagens que aqui analisamos. Afirma Fromm (2015, p. 43) que eles temem, negam, não gostam do futuro, pois estão orientados para o passado. Diz o psicanalista alemão que os necrófilos “alimentan el recuerdo de emociones que tuvieron ayer, o que creen que tuvieron. Son fríos, esquivos, devotos de la ley e el orden”. Os valores dos necrófilos são o oposto daqueles que relacionamos com a vida normal; não é a vida, e sim a morte que os fascina. Por isso, amam a força e esterilizam o afeto, coisificam os sentimentos e os pensamentos:

Ama todo lo que no crece, todo lo que es mecánico. La persona necrófila es movida por el deseo de convertir lo orgánico en inorgánico, de mirar la vida mecánicamente, como si todas las personas vivientes fuesen cosas. Todos los procesos, sentimientos y pensamientos de vida se transforman en cosas. (Fromm, 2015, p. 44)

O militar, a mulher, o chefe de posto, conforme comentei, alimentam-se das memórias e não vivem o agora. Fromm (2015, p. 45) postula que para os amantes da morte o que conta é a *memória* e não a *experiência*. Assim, são desorganizados frente à vida. Não a compreendem, sentem-se *profundamente temerosos* frente o que está vivo. A vida, para eles, nunca é segura, previsível, controlável. Por isso estimam tanto a destruição, o cheiro da morte.

Nada no mundo é mais órfão que os olhos, diz um dos narradores. Eles conseguem quase tocar no já vivido, porque parecem presos a esse tempo outro, que surge sempre misturado a um agora em suspensão: “É tão rápida a vida, como tudo se desgasta e se distancia, mais uns anos e o mar nenhuma margem e pronto” (Antunes, 2019, p. 359). Já não há margens do mar. E o olho é órfão, faz-se no abandono do outro e de si mesmo. Tudo o que se vê é morte e desamparo.

Olhos secos. Ignoram-se como seres afetivos, não sabem gostar, e apenas ensaiam um toque suspenso, um gesto inacabado, porque “o que é gostar afinal, quem me responde isso” (Antunes, 2019, p. 358).

Referências

- ANTUNES, A. L. **A outra margem do mar**. Lisboa: Dom Quixote, 2019.
- ANTUNES, A. L. **Até que as pedras se tornem mais leves que a água**. Lisboa: Dom Quixote, 2017.
- ANTUNES, A. L. **Os cus de Judas**. 21 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- ARNAUT, A. P. António Lobo Antunes. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARROS, B. M. **Arquipélago da solidão**: Ilhéus domésticos no romance português do século XXI. Fevereiro, 2019. PUCRS. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8648>.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCO, M. L. **Conversas com António Lobo Antunes**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: D. Quixote, 2002.
- DUNKER, C. **Reinvenção da intimidade**: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu, 2017.
- FREUDENTHAL, A. A Baixa de Cassanje: algodão e revolta. **Revista Internacional de Estudos Africanos**, n. 18-22, p. 245-283, 1995. Disponível em: <https://www.africabib.org/rec.php?RID=251922863>.
- FROMM, E. **El corazón del hombre**: su potencia para el bien y el mal. Trad. Florentino M. Torner. 3 ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- LE BRETON, D. **As paixões ordinárias**. Trad. Luís Alberto Peretti. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MORIN, E. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. Edgar de Assis Carvalho. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- RESTREPO, L. C. **O direito à ternura**. Trad. Lúcia Orth. Petrópolis: Vozes, 1998.
- RICHARDSON, B. **Unnatural voices: extreme narration in modern contemporary fiction**. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

SÁ, A. Psicoterapia e dinâmica narrativa na ficção de António Lobo Antunes. **Navegações**, v. 6, n. 1, p. 47-53, 2013. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/14665>.

SANTOS, B. S. **A cor do tempo quando foge**. São Paulo: Cortez, 2014.

SEIXO, M. A. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

VALERY, P. **Degas dança desenho**. Trad. Christina Murachco. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WHEELER, D.; PÉLISSIER, R. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 201