

ISSN (Versão Impressa): 1519-9894

ISSN (Versão Online): 2179-2194

fragmentum

- 60 -

**ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
NARRATIVAS SOBRE UM MUNDO QUE ARDE**

Ana Paula Arnaut (UC - Portugal)

Gerson Luiz Roani(UFV - Brasil)

Raquel Tretin Oliveira (UFSM - Brasil)

Organizadores



Fragmentum / Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Centro de Artes e Letras (CAL). Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UFSM). Laboratório de Fontes de Estudos da Linguagem (Laboratório Corpus). N. 1 (set. 2001)- .Santa Maria, 2001- .

Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/issue/archive>
Semestral

ISSN 1519-9894 (versão impressa)

e-ISSN 2179-2194 (versão online)

N. 60 (jul./dez. 2022). "Antônio Lobo Antunes: narrativas sobre um mundo que arde", organizado por Ana Paula Arnaut (UC - Portugal), Gerson Luiz Roani (UFV - Brasil) e Raquel Tretin Oliveira (UFSM - Brasil).

1. Antônio Lobo Antunes 2. Narrativa 3. Literatura portuguesa. 3. Universidade Federal de Santa Maria. 4. Centro de Artes e Letras.

Ficha catalográfica elaborada por Luciano Rapetti CRB-10/2031
Biblioteca Central da UFSM

Editoria do Programa de Pós-Graduação em Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal de Santa Maria

Prédio 16, CE, sala 3222 – Bloco A2

Campus Universitário - Bairro Camobi

CEP 97105-900 – Santa Maria, RS – Brasil

Fones: 55 3220 8359 – 55 3220 8025

Email: ppgletras@ufsm.br

Site: www.ufsm.br/ppgletras

Fragmentum

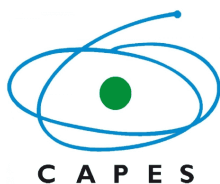
www.ufsm.br/fragmentum – fragmentum.corpus@gmail.com

Apoio

Centro de Artes e Letras - CAL/UFSM

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PRPGP/UFSM

Pró-Reitoria de Extensão – PRE/UFSM



Fragmentum

Publicação do Laboratório Corpus – Laboratório de Fontes de Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM

ANO DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO

2001

POLÍTICA EDITORIAL

Fragmentum é um periódico científico publicado trimestralmente nas versões impressa (ISSN 1519-9894) e on-line (ISSN 2179-2194) e destinado a pesquisadores e estudantes em nível de pós-graduação. O periódico divulga textos produzidos por pesquisadores que desenvolvem, como escopo e/ou resultado de pesquisas, as seguintes problemáticas:

a) Na Linguística, questões enunciativas e/ou discursivas, tendo por eixo diretor o campo do saber sobre a história da produção do conhecimento linguístico, a partir da análise de instrumentos linguísticos bem como de outras textualidades alicerçadas pela História das Ideias Linguística em sua relação com a Análise de Discurso de linha francesa;

b) Na Literatura, estudos comparados que têm evidenciado a relação do texto literário não apenas com seu contexto de produção como também com outras artes, mídias, saberes e formas, aproximação esta que articula artes e conhecimentos em suas específicas cidades, demonstrando processos de leitura, compreensão, interpretação e análise envolvidos no acesso a obras de arte e à recepção de um público especializado.

Admitem-se textos em português, francês, inglês ou espanhol. Não são aceitos textos de pesquisadores que não tenham a formação mínima de doutor. Acadêmicos de doutorado podem submeter textos à avaliação, desde que em coautoria com o professor orientador.

Com periodicidade semestral, cada novo dossiê temático será organizado por dois pesquisadores e constituído de um conjunto de artigos somados a uma resenha e à divulgação, em formato de resumo, de duas teses já defendidas, que apresentem relevância para a temática em foco. Afóra essa estrutura preestabelecida, *Fragmentum* se reservará o direito de publicar entrevistas e outras textualidades inéditas, de caráter artístico e ensaístico, quando convier. Originais em francês, português e espanhol deverão apresentar título, resumo e palavras-chave na língua em que foi escrito o texto e em inglês. Para originais em inglês, título, resumo e palavras-chave deverão ser apresentados em inglês e em português.

Reitor da Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Luciano Schuch

Diretor do Centro de Artes e Letras

Prof. Dr. Gil Roberto Costa Negreiros

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras

Prof. Dr. Dionei Mathias

Coordenadora Geral do Laboratório Corpus

Profa. Dra. Taís da Silva Martins

Comitê Editorial

Comissão Editorial

Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.

Enéias Farias Tavares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.

Verli Petri, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.

Editora-Chefe

Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.

Editor Gerente

Enéias Farias Tavares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.

Editores de Língua Estrangeira

Francês – Amanda Eloina Scherer, UFSM, RS, Brasil.

Inglês – Enéias Farias Tavares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.

Espanhol – Germán García Bermúdez, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Conselho Editorial

Alcides Cardoso dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, Brasil.

Ana Paula El-Jaick, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Ana Zandwais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Anne-Gaëlle Toutain, Université de Berne, Suisse.

Beatriz Maria Eckert-Hoff, Universidade do Distrito Federal, Brasília, DF, Brasil.

Bethania Mariani, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

Caciane Souza de Medeiros, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

† Carme Regina Schons, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, Brasil.

Caroline Mallmann Schneiders, Universidade Federal da Fronteira Sul – Campus Cerro Largo/RS, Brasil.

Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Chloé Laplantine, Laboratoire Histoire des Théories Linguistiques, França.

Christian Puech, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, França.

Cristiane Dias, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Eduardo Guimarães, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Enéias Farias Tavares, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Eni Puccinelli Orlandi, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP; Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, MG, Brasil.

Estanislao Sofia, Professor Visitante Estrangeiro Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Evandra Grigoletto, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil Flávio Felício Botton, Universidade Federal do ABC, Santo André, SP, Brasil.

Flávio Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Gema Sanz Espinar, Universidad de Madrid, Espanha Gerson Luiz Roani, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, SP, Brasil.

Gesualda Rasia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil.

Giuseppe D'Ottavi, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Paris (ENS/CNRS), França.

Gladys B. Morales, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina Héliane Kohler, Université de Franche-Comté, França.

Irène Fenoglio, Centre National de la Recherche Scientifique, França.

Isabel Cristina Ferreira Teixeira, Universidade Federal do Pampa, Bagé, RS, Brasil.

José Edicarlos de Aquino, Universidade Federal do Tocantins.

José Horta Nunes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

José Luís Jobim de Salles Fonseca, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Juan Manuel López-Muñoz, Universidad de Cadiz, Espanha.

Juliana Steil, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil.

Larissa Montagner Cervo, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Lucília Maria Sousa Romão, Universidade Estadual de São Paulo, USP-Ribeirão, Ribeirão Preto, SP, Brasil.

Mara Ruth Glozman, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Márcia Helena Saldanha Barbosa, Universidade de Passo Fundo (UPF), Brasil.

Maria Cleci Venturini, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR, Brasil.

Maria da Glória Bordini, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Maria da Glória Corrêa Di Fanti, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

Maria José R. Faria Coracini, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Marianne Rossi Stumpf, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Mariarosaria Zinzi, Università degli Studi di Firenze, Itália.

Marilene Weinhardt, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil.

Marluza da Rosa, Universidade Federal de Santa Maria – Campus Frederico Westphalen.

Mary Neiva Surdi da Luz, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, SC, Brasil.

Nádia Régia Maffi Neckel, Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

Orna Messer Levin, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Paola Capponi, Università di Torino, Italia.

Paulo Ricardo Kralik Angelini, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Regina Zilberman, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Rejane Pivetta de Oliveira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

Silmara Dela Silva, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

Taís da Silva Martins, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Valdir do Nascimento Flores, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil.

Valdir Prigol, Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil.

Vanise Gomes de Medeiros, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

Véronique Daleth, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Produção Editorial Capa e Projeto Gráfico Originais

Simone de Mello de Oliveira, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Mirian Rose Brum-de-Paula, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil.

Produção Gráfica

Robson Severo, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Editoração Eletrônica

Robson Severo, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Revisão de linguagem

Alessandra Stefanello, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Indexadores

Rede Cariniana (IBICT)

Latindex – Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Diadorim – Diretório de Políticas Editoriais das Revistas Científicas Brasileiras

Google AcadêmicoZHDK – Zürcher Hochschule der Künste

EZB – Elektronische Zeitschriftenbibliothek

TIB –Leibniz Information Centre for Science and Technology University Library WorldCat® (OCLC)

APRESENTAÇÃO

O volume 60 da revista *Fragmentum* nasce das investigações teórico-críticas de pesquisadores brasileiros e estrangeiros sobre a obra romanesca e cronística do escritor português Ant3nio Lobo Antunes. Os artigos que comp3em o presente n3mero sublinham os elos entre cria33o liter3ria e sociedade, contemplando os criadores art3sticos como testemunhas privilegiadas dos desdobramentos, contradi33es e conquistas do tempo humano. Tal concep33o do liter3rio impulsionou a organiza33o deste dossi3 tem3tico sobre o autor de *Os cus de Judas*.

Embora incidindo sobre a produ33o liter3ria antuniana, os estudos aqui publicados sublinham alguns aspectos tem3ticos expressivos assumidos pela fic33o portuguesa contempor3nea. Na esteira das li33es de Reis¹ e de Arnaut², Ant3nio Lobo Antunes constitui, neste aspecto, um caso exemplar da produ33o portuguesa contempor3nea, pois cultivava uma fic33o problematizadora e desmitificadora de figuras e eventos hist3ricos, adotando um tratamento desconstrutor para focalizar o Portugal contempor3neo, com as suas fragilidades e contradi33es p3s-imperiais, al3m de refletir sobre a escrita, sobre a institui33o liter3ria e sobre os seus mecanismos legitimadores. A escrita antuniana desenvolve-se em estreito contato com um presente impiedosamente criticado, ultrapassando a fixa33o da Guerra Colonial empreendida por Portugal em 3frica e desembocando na representa33o das contradi33es originadas pela Revolu33o dos Cravos. Neste contexto, encontram-se figuras, temas e epis3dios que remetem 3 descoloniza33o e ao Portugal integrado na nova Europa, bem como nos dramas humanos que a experi3ncia hist3rica portuguesa p3s-imp3rio disseminou.

A escrita de Ant3nio Lobo Antunes se destaca ainda pelo seu modo extraordin3rio de lidar com os elementos narrativos, dom3nio que tamb3m 3 contemplado neste n3mero da *Fragmentum*. Sens3vel 3s transforma33es por que o romance passou ao longo do s3culo XX, o autor incorpora na

¹ REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a fic33o portuguesa do fim do s3culo. In : _____. *Hist3ria cr3tica da literatura portuguesa*. Volume IX. Lisboa : Editorial Verbo, 2005, p.304-306.

² ARNAUT, Ana Paula. Apresenta33o. In : _____. *Ant3nio Lobo Antunes*. Lisboa : Edi33es 70, 2009, p. 15-52. (Cole33o C3none 3).

sua narrativa noções de verdade plural, de absurdo, de dispersão temporal, de tumulto psíquico, à medida que problematiza as ideias de totalidade, destino, causalidade, inteligibilidade, tal como legadas pelo modelo realista. No romance de Lobo Antunes, o discurso narrativo linear é substituído pela expansão da consciência de personagens-narradores, priorizando a experiência subjetiva do tempo e as associações rizomáticas entre diversos contextos e fragmentos de experiência. Associado a isso, suas figuras narrativas assumem, por um lado, um discurso que, muitas vezes, recai na contradição ou no paradoxo, e, por outro, uma configuração marcada por rupturas, silêncios, vazios que elevam os desafios da leitura, ao mesmo tempo que, eloquentemente, expressam a complexidade dos afetos e das relações humanas.

O texto que abre o dossiê temático, *A escrita literária e o fazer romanesco nas crônicas de António Lobo Antunes: reflexões do escritor figurado* é da autoria dos pesquisadores Luís Fernando Prado Telles e Thaís Moreira de Oliveira, vinculados à Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). O artigo analisa a forma como António Lobo Antunes, ao se posicionar como escritor na elaboração das suas crônicas, reflete sobre o processo da escrita literária, tanto da crônica, quanto do romance.

O segundo artigo, da autoria de Ingrid Beatriz de Carvalho Faria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), investiga teórica e criticamente um dos mais recentes romances antunianos, *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017, 1ª. ed.). Com base nos postulados teóricos de Jacques Rancière e de Aby Warburg, a autora sublinha que, no romance em questão, António Lobo Antunes retorna à imagem sobrevivente e traumática da guerra colonial. A ficção contemporânea e fragmentária apresenta a montagem ou colagem de duas vozes delirantes, que flutuam entre tempos e espaços simultâneos e superpostos: a do “pai branco” (alferes mobilizado para Angola) e a do “filho preto” (o “miúdo” africano levado por ele para Portugal). Desde o início, sabe-se que ambos morrerão, por ocasião do ritual da matança do porco na aldeia e caberá ao leitor acompanhar as crises de identidade dos sujeitos ex-cêntricos e desterritorializados a fim de decifrar as causas do conflito.

Em *As plantas em o esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, a pesquisadora Annie Figueiredo, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), debruça-se sobre *O Esplendor de Portugal*, um dos mais paradigmáticos romances de Lobo Antunes. A ensaísta nos oferece uma análise da obra através de um viés que coloca em interlocução as

relações entre a literatura e as plantas, entre o humano e o não-humano, cujos rastros, vestígios, raízes e ramos promovem um processo de mediação que faz emergir, no presente, a forte carga memorialística sobre a Guerra Colonial empreendida em África.

O quarto estudo, *Carlos (e família) em busca de si: O conto de fadas às avessas*, da autoria de Tércia Costa Valverde da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), lança luz sobre a significativa personagem Carlos, do impactante romance *Que farei quando tudo arde?* Partindo da teorização de Bruno Bettelheim, o estudo postula que o romance desmascara aquele indivíduo que, muitas vezes, não percebeu que a estrutura sociofamiliar, bem como política e cultural do seu país, se transformou muito nas últimas décadas do século XX. Assim, o leitor depara-se com a tríade Carlos, Judite e Paulo, a qual se manifesta na textualidade como diversa em relação aos padrões sociais vigentes e que em vão busca o sentido da existência.

Em *D'As naus, de António Lobo Antunes: a carnavalização como destino da Literatura Portuguesa*, as pesquisadoras Maria de Fátima Costa e Silva da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e Ana Clara Magalhães de Medeiros do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (TEL/IL/UnB) adotam a perspectiva crítica e teórica da carnavalização para empreender a análise de *As Naus* (1988). Em conformidade com a teorização de Bakhtin sobre o “carnaval” como elemento estruturante de inúmeras narrativas ficcionais, o artigo promove uma análise que aponta para a dessacralização de *Os Lusíadas* (1572) e de *Mensagem*, de Fernando Pessoa (1934). Aqui, ganha relevo a perspectiva paródica do romance, responsável pela revistação crítica e impiedosa do passado português.

O sexto artigo é da autoria de Cinda Gonda, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No artigo *Memórias que ardem – o que fazer? A busca vertiginosa de Lobo Antunes*, Cinda Gonda propõe uma reflexão sobre o traço poético, a fragmentação e a intertextualidade como marcas do processo narrativo de António Lobo Antunes. Nessa perspectiva, a memória ocupa papel importante na obra desse escritor. Verificou-se como, a partir do fluxo de consciência, Lobo Antunes parte para a criação de uma sintaxe que imprime a marca autoral em seus romances, na tentativa de dar forma ao inconsciente.

O sétimo estudo, *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*, é da autoria de Paulo Kralik Angelini, docente e pesquisador da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Kralik nos oferece

uma análise do romance *A outra margem do mar* (2019), focalizando as três personagens-narradores do romance, as quais estão voltadas para o passado, neste caso, para o tempo das guerras em África. Não ficam isentos de análise, os episódios de desintegração familiar, imprescindíveis à exposição da arquitetura caótica de seus mundos, em especial “[d]essa espécie de analfabetismo afetivo, que lhes impede gestos de ternura e de amor”.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura e o romance de António Lobo Antunes*, Pedro Fernandes de Oliveira Neto, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), nos oferece uma análise do romance de 2000. Neste seu ensaio crítico-interpretativo, o pesquisador contextualiza a narrativa na globalidade da obra do autor, partindo da leitura dos seus aspectos formais, estruturais e temáticos (tais como o procedimento da narrativização, os movimentos narrativos, a recorrência do dilema do sujeito no tempo dos paradoxos terminais) e das relações com intertextos e paratextos.

O artigo *O anjo antuniano: A matriz mnésica como força motriz da obra de António Lobo Antunes* é da autoria do pesquisador português Norberto do Vale Cardoso. Considerando ser possível relacionar a pintura de Paul Klee, *Angelus Novus*, com o conceito de tempo na obra de António Lobo Antunes, o ensaísta “toma como ponto de partida a teoria do Anjo da História”, de acordo com o postulado por Walter Benjamin.

O décimo artigo deste dossiê é da autoria de Cláudia Amorim da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em *Reflexões sobre poética em crônicas de António Lobo Antunes*, Cláudia Amorim estuda a produção cronística de Lobo Antunes, incidindo, em particular, no processo da escrita e na pressuposição da ideia do autor como “escritor-crítico”, dado que, à medida que compõe as suas crônicas, António Lobo Antunes vai discutindo o processo de composição desse gênero literário e correlacionando com a escritura dos seus romances. Assim, “as crônicas parecem funcionar como espaço de reflexão de uma poética própria, vigorosamente perseguida pelo escritor no seu processo criativo”.

A última contribuição do volume é da autoria de Daniel Conte (Universidade Feevale e UFRGS) e Juracy Assmann Saraiva (Universidade Feevale). No artigo, *Sobre uma família nojenta de cabras e bois mansos a se devorarem*, os dois pesquisadores partem do romance *Auto dos Danados* (1985) para analisar o processo de colonização português, o qual instalou, em sociedades autóctones, via opressão e práticas discursivas, o imaginário da aniquilação do Outro. Não ficam sem referência quer a anulação dos sujeitos, que conduziu à ditadura salazarista, às guerras coloniais e a uma

sensação de (des)pertencimento e de degeneração da estrutura familiar e social, quer a representação das personagens como símbolos de uma decomposição moral e de uma decadência econômica que se estende à terra portuguesa.

É com grande satisfação, pois, que colocamos em circulação este volume 60 da *Fragmentum*, renovando os nossos agradecimentos aos autores nacionais e estrangeiros que, com suas contribuições teóricas e críticas, sobremaneira a enriqueceram, tornando-a um espaço fecundo de reflexão e de discussão dos percursos engenhosos, críticos, comovedores e distópicos assumidos pela escrita de António Lobo Antunes, um dos mais importantes escritores portugueses da contemporaneidade.

Gerson Luiz Roani (UFV)

Raquel Trentin Oliveira (UFSM)

Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra – Portugal)

Artigo Original

A ESCRITA LITERÁRIA E O FAZER ROMANESCO NAS CRÔNICAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: REFLEXÕES DO ESCRITOR FIGURADO

LITERARY WRITING AND NOVELISTIC POETICS IN ANTÓNIO LOBO ANTUNES'S CHRONICLES: REFLECTIONS BY THE FIGURED WRITER

Thais Moreira de Oliveira

Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Luís Fernando Prado Telles

Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Resumo: O artigo objetiva analisar de que modo António Lobo Antunes, ao se representar como escritor na tessitura de suas crônicas, reflete sobre a escrita literária e o fazer romanesco. Consideramos a possibilidade de as crônicas se configurarem para o autor como um laboratório de escrita para os seus romances e, também, um espaço de reflexão, construção e espelhamento daquilo que considera ser a arte de escrever. O corpus compreende as crônicas publicadas nos dois primeiros livros do gênero: Livro de crônicas (1998) e Segundo livro de crônicas (2002). Inicialmente, realiza-se uma discussão acerca das especificidades do gênero e das principais características de escritura cronística de Antunes; em seguida, procede-se a uma revisão dos pressupostos teóricos concernentes à questão da autoria e sua representação, junto a uma breve análise do corpus. Evidencia-se, nas crônicas, a recorrente aparição da figura do escritor e um movimento desta em enunciar juízos e expressar opiniões sobre a escrita literária e o gênero romance em específico.

Palavras-chave: Figuração; Autoria; Poética; Romance; Crônica

Abstract: The study aims to analyze how António Lobo Antunes, when representing himself as a writer in weaving his chronicles, reflects literary writing and a novelistic poetics. We considered the possibility that the chronicles would constitute for the author a writing laboratory for his novels and, also, a space for reflection, construction, and mirroring of what he considers to be romantic poetics. The corpus comprises the chronicles published in the author's first two books of the genre: Livro de Crônicas (1998) and Segundo Livro de Crônicas (2002). We carried out a survey of the specifics of the genre; the main characteristics of the chronicle writing of Antunes; a review of theoretical assumptions concerning the question of

authorship and its representation; an analysis and description of the corpus. In the chronicles, there is a recurring appearance of the writer's figure as a character and a movement on his part to enunciate judgments and express opinions of literary writing and the novel in particular.

Keywords: Figuration; Authorship; Poetic; Romance; Chronic

Considerações iniciais

Apesar de ter sua notoriedade como escritor associada aos seus romances, António Lobo Antunes tem também, como parte integrante de sua obra, cinco livros de crônicas que são a compilação de textos seus publicados na imprensa portuguesa, atividade que exerce com regularidade desde a década de 90. Em muitas destas crônicas podemos nos deparar, de modo recorrente, com personagens que são figurações do escritor. Conforme Reis (2013), numa acepção, plurissignificativa e com conotações que remetem para uma retórica da narrativa, o conceito de figuração designa:

Um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos que as acolhem e com os quais elas interagem. Tal individualização verifica-se, sobretudo em contextos narrativos e em contextos dramáticos, mas acontece também, de modo residual ou difuso, em contextos de enunciação poética, em particular quando estão em causa composições dotadas de certo índice de narratividade [...] (Reis, 2013).

Para o teórico português (2017, p.129), apesar de apontar para um campo, em teoria, relativamente definido e que tem em seu centro a personagem e sua constituição como entidade ficcional, o estudo da figuração vem revelando um potencial analítico do conceito, sobretudo sobre os seus processos de figuração. Inspirado nas palavras de Rita Felski (2011, p. 9, apud Reis, 2017, p. 131) que afirma não ter dúvida de que “certa concepção daquilo que constitui uma personagem – uma ideia de personalidade unificada, imutável, intrínseca ou impermeável – não é mais sustentável, no plano teórico ou histórico”, Reis (2017), num processo de interrogação à teoria da personagem, juntamente com outros pesquisadores, destaca a possibilidade de dois trajetos “aquele que vai da pessoa à personagem e, em movimento inverso, o percurso da personagem à pessoa [...]”. Como quem diz: as personagens não estão paradas.

Tal apontamento culminou no levantamento da hipótese de que por meio das figurações de escritor recorrentes em suas crônicas, imagens em torno e a respeito de Lobo Antunes enquanto escritor (e do que ele escreve, valoriza, sugere e reconhece) vão sendo construídas e arquitetadas. Das figurações de si, nas crônicas compiladas em seus dois primeiros livros do gênero, Livro de Crônicas (1998) e Segundo Livro de Crônicas (2002), é possível observar a presença constante do escritor como voz enunciativa e desta atividade enquanto temática. Por meio dessa voz, destaca-se a encenação de certa centralidade que o romance, como atividade literária, ocupa na vida do escritor figurado. Telles e Oliveira (2019) evidenciam na análise das crônicas, publicadas no livro primeiro, uma recorrência no movimento de Lobo Antunes utilizar o espaço da crônica para destacar o romance como o gênero com o qual, aparentemente, quer ser associado e reconhecido, não obstante a produção das crônicas ter ganhado espaço e volume talvez não esperados por ele, como atesta o que lemos na crônica Conselho de Amigo:

Que me lembre, este é o quinto ano que gatafunho prosinhas no PÚBLICO [...]. Conversas que alinhavo à pressa dado pagarem-me por elas, alimentares e de circunstância, portanto, para serem lidas no domingo por quem tiver paciência para as ler e esquecidas logo depois. Pela minha parte esqueço-as assim que lhes coloco o ponto final: a minha vida joga-se nos romances, por eles me julgo e serei julgado – e tudo mais vem a seguir e nenhuma importância tem (Antunes, 1997).

Decorrente da primeira hipótese, consideramos que, ao se metamorfosear como escritor, algo do eu de Antônio Lobo Antunes se escamoteie nessas personas e que tais representações componham não apenas o seu discurso, mas sugira para seus leitores certa descrição de si próprio e do que considera ser a arte de escrever, mais especificamente, de escrever romances. Através da análise do corpus aqui destacado, objetivamos verificar em que medida é possível traçarmos uma imagem desse eu autoral que se representa nas crônicas enquanto escritor de romances, ao mesmo tempo em que tece comentários e juízos sobre o gênero romance de modo geral e sobre o seu fazer romanesco em particular.

Falando de romance na crônica, o escritor representado no entrecruzar dos gêneros

Hoje estava capaz de me ir embora: as paredes da casa apertam-se, tudo me parece tão pequeno, tão inútil, tão estranho. Fazer romances.

Publicá-los. Esperar meses pelo novo romance. Fazê-lo. Publicá-lo. Receber telefonemas do agente acerca de contratos, de traduções, de prêmios. Receber críticas da editora, longos cortejos de elogios sem nexo de quem não entendeu e louva sem haver compreendido (Antunes, 2007, p. 44).

O excerto acima, da crônica intitulada *Em caso de acidente*, publicada primeiramente na *Revista Visão* e, posteriormente, na edição do *Segundo Livro de Crônicas* (2002), contém o desabafo de um autor que se afirma e se reconhece como um escritor de romances. A subjetividade, marca constitutiva da crônica, é, de modo evidente, bastante explorada por Antunes, de modo que podemos nos deparar com aquilo que Carlos Drummond de Andrade designou de “monodíálogo” (1972, p. 50) quando pensou a crônica, monólogo enquanto autorreflexão por parte do cronista e diálogo enquanto projeção.

Além da recorrente temática, notamos o uso constante que o escritor representado faz dos termos genéricos “crônica” e “romance” para discriminar suas produções literárias. Tal movimento, que possivelmente se justifica pelo contexto de produção das crônicas – no e para o jornal, local onde a interlocução ocorre com leitores dos mais variados tipos e não somente com os considerados especializados, não deixa de ser um demonstrativo de que, apesar da tão apregoada dissolução das fronteiras entre gêneros, os termos permanecem circulando e sendo utilizados como recursos de definição. E se é possível para um escritor, na contemporaneidade, publicar um texto, na imprensa e/ou em livro, rotulá-lo de crônica e dentro desse mesmo gênero discorrer sobre outro ao qual denomina romance, é porque, “crônica” e “romance”, em analogia ao que nos aponta Stanley Fish a partir dos exemplos “poema” e “bucólico”, “são possíveis rótulos de identificação, dentro de um universo de discurso, que também inclui normas relativas ao que pode funcionar como marca de identificação e maneiras de argumentar sobre a presença ou ausência dessa marca” (1992, p. 192).

A abordagem dos gêneros, enquanto demarcação textual, vem perdendo seu lugar de interesse nos estudos literários da contemporaneidade, embora permaneça presente nos campos da Educação e Linguística. Cosson (2017, p. 1) esclarece que a preocupação com esse tipo de leitura dos gêneros passou a um segundo plano ou assumiu outros contornos que não aqueles dados pela tradição taxinômica. Entretanto, o reconhecimento dessas transformações não deve esconder o fato de que “as denominações genéricas continuam a ser empregadas e a gerar novas formas de recortar e significar o mundo em que vivemos” (Cosson, 2017, p. 2). Em consonância a essa

ideia, Marjorie Perloff (1989, p. 4) comenta, na introdução de *Postmodern Genres*, que não obstante a aparente irrelevância das taxonomias genéricas, a recusa das categorias já estabelecidas e a interdisciplinaridade pós-moderna, “é virtualmente impossível ler determinado texto novo sem trazer para essa leitura um conjunto de expectativas genéricas” (Perloff, 1989, p. 4, tradução própria). Já Tzvetan Todorov (2019, p. 57), ao refutar o suposto desaparecimento dos gêneros, afirma que “não são ‘os’ gêneros que desapareceram, mas os gêneros do passado, e foram substituídos por outros”. Luiz Costa Lima (2002, p. 269), numa análise minuciosa e elucidativa em “A questão dos gêneros”, afirma que estes, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis ad libitum. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura (Lima, 2002, p. 272).

Aponta, assim, para a opção de um quadro teórico oriundo das estéticas de recepção e do efeito – análise sociológica dos gêneros – que, ao invés de ter de se contrapor ou se ajustar a uma teoria imanentista do poético, pode, nas palavras do teórico, “beneficiar-se da reflexão que em vez de partir da linguagem em busca da identidade do literário, enfatiza a ideia de situação na qual um certo discurso funciona i. e., é reconhecido, como literário” (Lima, 2002, p. 284). O fato de os gêneros não serem passíveis de formalização, ou seja, aptos a entrarem em um modelo, não significa que devamos nos contentar com uma ideia nebulosa a seu respeito, tendo em vista que os seus perfis se apreendem pelo conhecimento das expectativas com que são recebidos e/ou produzidos. Vejamos o acentuável papel que a expectativa sobre o romance assume na crônica, como é o caso de sua *Recita para me lerem*, em que o cronista reflete sobre o processo de leitura de sua obra romanesca:

Sempre que alguém afirma ter lido um livro meu fico decepcionado com o erro. É que meus livros não são para ser lidos no sentido em que usualmente se chama ler: a única forma parece-me de abordar os romances que escrevo é apanhá-los do mesmo modo que se apanha uma doença. [...] Aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser, apenas se entenderão se os tomarem por outra coisa. A pessoa tem de renunciar à sua própria chave aquela que todos temos para

abrir a vida, a nossa e a alheia e utilizar a chave que o texto lhe oferece. [...] E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos. Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo. Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos (Antunes, 2007, p. 113-115).

O tom irônico e imperativo com que o enunciador utiliza para sugerir as tais “receitas” para o lerem revela o desacordo entre o que os leitores, possivelmente, esperam de seus romances e o que o escritor está disposto a lhes oferecer. Assim, no trato com o objeto de análise, abordar a questão dos gêneros não nos parece apenas razoável, mas também necessária, pois, conforme veremos, são justamente as especificidades atribuídas à crônica, enquanto gênero, que permitem a Lobo Antunes uma maior possibilidade para figurações de si enquanto escritor e que é na tessitura desse gênero crônica que encontra espaço para pensar e refletir sobre o outro, o romanesco, pelo qual parece querer ser associado e reconhecido.

Quem fala na crônica e o que importa quem fala?

Candido elucida que antes de ser crônica esse gênero foi “folhetim”, “artigos de rodapé sobre questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias”, e que aos poucos “foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância.” (1979, p. 15). E acrescenta que a crônica em lugar de oferecer “um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes” em comparação aos romances, dramaturgias e poemas, “pega o miúdo e mostra nela uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (1979, p. 15).

Por sua filiação ao jornal, imposta pelo fato de publicar-se neste meio ou em página de revista, a crônica, texto curto, de meia coluna, tem a brevidade como reflexo e como determinante das demais marcas que carrega (Moisés, 1982, p. 116). Daí também seu caráter efêmero: publicação que se compra num dia para ser descartada no outro. Mesmo quando em livro, conforme nos alerta o teórico, a crônica jamais rompe seu vínculo com o jornal, “oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia” (Moisés, 1982, p. 105). Dentre as marcas

constitutivas do gênero. tais como seu caráter efêmero, a simplicidade no trato com o miúdo, com o cotidiano e a brevidade, destaca-se como a mais relevante de todas a presença do tom subjetivo autoral. Em grande maioria, o foco narrativo nas crônicas situa-se na primeira pessoa do singular e, nas palavras de Moisés, “mesmo quando o ‘não-eu’ avulta por encerrar um acontecimento de monta, o ‘eu’ está presente de forma direta ou na transmissão do acontecimento segundo sua visão pessoal” (1982, p. 116). A subjetividade na crônica, de modo similar à do poeta lírico, constitui-se no diálogo que se estabelece entre o cronista e o seu leitor.

De alguns anos para cá, a presença das crônicas no jornal é marcada pela publicação de cronistas distintos em dias específicos. Dessa forma, muitos leitores acabam por escolher acompanhar esse ou aquele autor que tem suas crônicas publicadas em determinado dia da semana. Tal característica permite ao leitor o estabelecimento de um vínculo com o cronista, no qual este passa a conhecer e reconhecer, por meio da leitura, seu estilo e os temas recorrentes de seus textos, além de associar, quando possível, tais escritos com outros do mesmo autor. Desse modo, e tendo em vista as características e especificidades do gênero, podemos concordar com Becker quando considera que “o sujeito cronista – a figura do autor – é essencial na comunicação estabelecida, e que a crônica, enquanto discurso, intensifica a relação com o leitor” (2013, p. 25).

Pensar a representação autoral na crônica como algo próprio ao gênero conduz-nos a uma breve contextualização dessa questão no debate teórico mais abrangente sobre esse conceito. Se o século XIX romântico generalizou a autoria como presença do indivíduo nas obras, a maior parte das correntes críticas do século XX relegou “ao autor um papel meramente contingente ao fazer literário” (Gagliardi, 2010, p. 285). De acordo com Gagliardi (2010, p. 288), foi nos anos 1960 que uma onda de ataques ao biografismo, como método crítico, pôde ser assistida. Ele destaca três trabalhos fundamentais e que foram responsáveis por “deitar por terra a imagem do autor”: Derrida (1967), em seu trabalho sobre Husserl *A voz e o fenômeno*, combate o “‘querer-dizer’ vinculado à figura do autor”; Roland Barthes (1967), na sequência, em *A morte do autor*, pensa a figura autoral como uma construção histórica e ideológica associada à burguesia e ao individualismo, devendo ser apagada em favor da autonomia do discurso; por fim, a conferência proferida em 1969 por Michel Foucault, *O que é um Autor*, onde o filósofo reflete sobre o que ele denomina “função-autor” e propõe “examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo

menos aparentemente” (Foucault, 2015, p. 267). Sugere, também, que o nome do autor, a despeito de sua presença ou não no texto, é mais do que uma indicação, “um dedo apontado para alguém”, ou simplesmente um elemento em um discurso, mas que:

[...] exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (Foucault, 2015, p. 273-274).

O “nome de autor” afeta a prática do discurso e funciona como um princípio de classificação e de agrupamento. Uma dispersão de textos, quando referida a um mesmo nome de autor, passa a funcionar como unidade, como obra. Foucault considera somente como “nome de autor” a atribuição de um nome próprio a um conjunto de textos que se caracterizam como fundadores de discursividade, o que permite diferenciar textos que circulam associados a um nome de autor de outros para os quais essa associação não se realiza. Como consequência, o fato de se atribuir um “nome de autor” a um texto, na sociedade atual, afeta sua forma de circulação (sua validade, sua legitimidade, seu valor relativo). Assim, quando um leitor da Visão lê uma crônica de Lobo Antunes, uma quantidade razoável de informações e uma série de características são associadas ao seu “nome de autor”. Este agrupa e delimita textos, estabelece filiações, exclui discursos, opõe-nos entre si, de modo que o autor-cronista não é recebido da mesma forma que o seria um redator possuidor de uma identidade civil, mas desprovido de um “nome de autor”.

Soma-se à nossa análise outra questão, pois de modo distinto do romance, do conto, da novela, gêneros nos quais comumente instaura-se o narrador como um papel fictício distanciando do autor empírico¹, na crônica, conforme explicitado anteriormente, essa distinção nem sempre se estabelece de forma tão nítida, independente ou não da presença do nome António

1 Considerado aqui, de acordo com Silva, “um sujeito social, histórico e ideológico” responsável pelo ato da produção escrita. (1983, p.221, apud Becker, 2013, p.27)

Lobo Antunes no corpo do texto. Sob a perspectiva da narratologia, analisar a instância narrativa – a voz - no discurso narrativo é responder à questão “quem fala?”. Para Genette, a confusão entre narrador e autor não é legítima “quando se trata de uma narrativa de ficção, onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que diretamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do ato da escrita que se lhe refere” (1995, p. 213). No entanto, o que para Genette soa como um engano, um equívoco, é aparentemente passível de ocorrer quando se trata da crônica. Nela, como já exposto, a subjetividade, marcada pelo foco narrativo em primeira pessoa, permite ao leitor confundir ou associar a materialidade do texto, seu conteúdo, à vida do autor, ao autor empírico.

Emile Benveniste (1959, apud Genette, 2011, p. 278), ao propor uma distinção entre narrativa e discurso destaca que certas formas gramaticais, como o pronome eu (e sua referência ao tu), os indicadores pronominais ou adverbiais e certos tempos do verbo se encontram reservados ao discurso, e que a narrativa (ou história), em sua forma estrita, se caracteriza pelo emprego exclusivo da terceira pessoa e pelo uso das formas como o passado simples e mais que perfeito. Inversamente ao discurso, a objetividade da narrativa, segundo o teórico, define-se pela ausência de toda referência ao narrador. E nas palavras de Benveniste “[...] o narrador não existe mesmo mais. Os acontecimentos são colocados como se produzem à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos” (1959, apud Genette, 2011, p. 279). Considerando tal distinção, podemos afirmar que a crônica se aproxima mais daquilo que o teórico francês caracteriza como discurso. Vejamos o exemplo de O campeão a seguir:

Tropecei hoje numa fotografia de 1925 com uma bancada de gente de chapéu a aplaudir três homens que saltavam obstáculos, numa pista semelhante a um campo lavrado que o fastio das ovelhas desertara: era o primeiro Espanha-Portugal em atletismo e o retrato referia-se à prova de 110 metros barreiras. Foi o meu tio Eloy o vencedor (Antunes, 2016, p. 27).

Primeiramente, podemos pensar na crônica enquanto discurso quando nos atentamos para esta inserida em seu local de origem (jornal/ revista, publicado num determinado lugar e num determinado tempo) e pela necessidade imposta por esse meio de que ela seja assinada por certo alguém (o cronista/ escritor). Num segundo momento, ao observarmos o arranjo de algumas crônicas, tais como a de Lobo Antunes acima, verificamos que

algumas marcas textuais, como a presença do eu, o demonstrativo em “meu tio Eloy”, o indicador adverbial em “tropecei hoje”, reforçam a afirmação (Antunes, 2016, p. 27, grifos meu). O leitor se verá diante de questões como quem fala, quando e onde para se apropriar integralmente da significação do texto. No entanto, a crônica também abarca em si uma narrativa, há uma história sendo contada. Para essa questão, Genette (2011, p. 280) esclarece que as propriedades do discurso e da narrativa, assim definidas, quase nunca se encontram em seu estado puro em nenhum texto, ou seja, “há quase sempre uma certa proporção de narrativa no discurso, uma certa dose de discurso na narrativa”. Tal colocação nos permite, assim, considerar a crônica como um gênero no qual discurso e narrativa comungam espaço, mesmo que com predominância de um em detrimento do outro.

E sendo discurso, quem fala? Recorrendo aos conceitos e termos cunhados por Benveniste (1959), parece possível haver, na crônica, uma reciprocidade entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, ou seja, entre o autor empírico e o sujeito textual. E havendo tal reciprocidade, a figuração dessa voz, desse eu (escritor-personagem), desempenha uma função. O conceito de “biografema” de Roland Barthes, cunhado pelo teórico, principalmente nas obras *Sade, Fourier, Loiola* (1979) e *A câmara clara* (1984), também corrobora com a hipótese levantada. Em *A Câmara clara*, Barthes (1984, p. 51) define: “[...] Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”. Ou seja, tais traços poderiam, nessa perspectiva, lançar luz a aspectos do texto carregados de um “infra-saber”, imprimindo novas significações neste, bem como estabelecer “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. Como exemplo, destaco a crônica *A Feira do Livro*, na qual o escritor figurado dialoga com o leitor da revista de domingo do Público: “A Feira do Livro é estar sentado debaixo de um guarda-sol às listras a dar autógrafos e a comer os gelados que minha filha Isabel me vai trazendo de uma barraquinha três editoras adiante” (Antunes, 2016, p. 39). Adiante, e em tom irônico, prossegue descrevendo o que sucede na tal Feira:

Como nos saldos da Avenida de Roma acontece de tudo: é o senhor de meia-idade e olho alcoviteiro que abre Os Cus de Judas, o folheia com curiosidade primeiro e com desilusão depois e se afasta a desabafar para um sócio de unha guitarrista

- Bolas nem sequer trás fotografias (Antunes, 2016, p. 40, grifo nosso).

Os Cus de Judas, assumido na narrativa como uma das obras do escritor figurado, pode estabelecer aos olhos do leitor atento uma ponte entre o autor Lobo Antunes e o escritor-personagem da crônica, já que o título da obra folheada pelo “senhor de meia-idade e olhinho alcoviteiro” é idêntico ao título do romance publicado por Antunes, em 1979. Tal movimento pode não apenas conduzir o leitor, por meio da inferência, a associar o escritor-personagem na crônica com o cronista do Público, mas também desvelar como fruto dessa associação a forma como António Lobo Antunes (autor do romance *Os cus de Judas* e cronista da revista dominical Público) encara, por meio do recurso da ironia, certo tipo de leitor, as exigências do mercado editorial e o universo literário.

Azevedo e Capaverde (2018, p. 5-8) chamam-nos a atenção para o fato de que, embora a teoria literária tenha dado mostras, ao longo do século XX, de sua resistência à figura do autor em favor de uma análise “imantista” do texto, muitas das práticas artísticas contemporâneas sugerem que reconsideremos o lugar e o papel do autor. Apontam para o que vem sendo chamado de o “retorno do autor”, como o possível resultado da incidência da figura autoral não apenas no âmbito público do universo literário, mas também no interior de suas próprias histórias. Argumentam que, atualmente, um número cada vez maior de narrativas contendo escritores como personagens surge, problematizando temáticas que abarcam desde os processos de criação e de construção da carreira literária até aquelas em que se evidenciam certa subjetividade no trato com as relações, angústias, dilemas, influências. Nesse sentido, essas figurações de si, na crônica, como escritor de romances acabam por revelar, em Lobo Antunes, parte de um movimento maior ligado ao que poderíamos considerar como uma grande performance autoral forjada a partir do diálogo entre os gêneros literários, sendo a crônica o espaço de onde Lobo Antunes fala sobre o romance.

Figurações do escritor

Das crônicas de Lobo Antunes, é possível depreender a ocorrência de duas principais tendências apontadas por Reis (2004, p. 22) em sua análise das narrativas do autor, uma marcada pela acentuada inscrição pessoal e outra próxima à construção do conto com a presença dos esperados elementos: narrador e diegese, somado ao afastamento do autor empírico. Das narrativas em primeira pessoa², podemos observar tanto aquelas que se aproximam de

2 No Livro de Crônicas (1998), do total de 105 crônicas, 103 possuem narradores

uma escrita biográfica, com a inscrição do cronista no texto por meio de sua subjetividade e cuja principal temática abarca as reminiscências da infância, como em *O nadador olímpico e o amendoim*, “Na minha adolescência, quando passava os verões na piscina da Praia das Maças [...]” (Antunes, 2016, p. 35); quanto as que tematizam situações inerentes ao ofício de escritor (tal como ocorre na crônica *Os Sonetos a Cristo*), tais como a escrita de romances, lançamentos de livros, entrevistas, bloqueios criativos, relação com agentes, editores, críticos literários e leitores, “Nas entrevistas, que são para mim a forma de interrogatório mais assustadora do mundo [...] a conversa acaba por guinar inevitavelmente para a pergunta calista: Como começou a escrever? [...]” (Antunes, 2016, p. 47).

Notamos, assim, aquilo que foi anteriormente apontado por Maria Alzira Seixo: “abeiramo-nos do Livro de crônicas, onde escritos de uma ordem em princípio mais conforme à da posição autobiográfica glosam temas recorrentes de sua ficção” (Seixo, 2002, p. 481). Essa constatação somada à verificação de que grande parte da produção das crônicas do autor apresenta narradores autodiegéticos e tendência autobiográfica nos permite afirmar que a subjetividade narrativa, uma das características mais relevantes da crônica, não só é destaque nas crônicas do escritor português, como dá espaço para a associação entre o universo ficcional e o universo empírico. Ou seja, nos permite “associarmos o conteúdo da crônica (plano da história) ao autor empírico, bem como a voz narrativa à identidade (e à voz) do autor empírico.” (Becker, 2013, p. 47). As marcas constitutivas do gênero, somadas ao teor autobiográfico das narrativas, não apenas revelam que a linha que separa narrador e autor no jogo textual pode ser tênue, mas também, ao que tudo indica, redundam em campo fértil ao cronista para figurações de si como escritor de romances. Um mapeamento dos dois primeiros livros de crônicas de Antunes nos permite vislumbrar, conforme as tabelas a seguir, tal movimento:

Tabela 1 – Mapeamento das figurações de escritor em Livro de Crônicas (1998)

Livro de crônicas (1998).	105 crônicas
Narradores autodiegéticos.	103 crônicas
Figurações biográficas do autor com a tematização/representação da atividade de escritor, com e sem convocação do nome do Autor/Escritor.	21 crônicas
Figurações biográficas do autor com a tematização/representação da atividade de escritor de romances, com e sem convocação do nome do Autor/Escritor.	12 crônicas

autodiegéticos. No Segundo Livro de Crônicas (2002), do total de 78 crônicas, 73 possuem narradores autodiegéticos.

Tabela 2 - Mapeamento das figurações de escritor em Segundo Livro de Crônicas (2002)

Segundo livro de crônicas (2002).	78 crônicas
Narradores autodiegéticos.	73 crônicas
Figurações biográficas do autor com a tematização/representação da atividade de escritor, com e sem convocação do nome do Autor/Escritor.	37 crônicas
Figurações biográficas do autor com a tematização/representação da atividade de escritor de romances, com e sem convocação do nome do Autor/Escritor.	15 crônicas

Observamos daí a predominância, em ambas as edições, dos narradores autodiegéticos, o que, conforme explicitado anteriormente, dialoga com as especificidades do gênero. Com relação às figurações do escritor, verificamos que se na primeira compilação essas representam um quarto da totalidade das crônicas, na segunda, elas passam a representar quase a metade dessas. Já no que diz respeito à tematização do romance ou à representação da atividade de escritor associada ao gênero, podemos observar a manutenção de uma mesma proporção nas duas edições. Das figurações biográficas do autor com a tematização/representação da atividade de escritor podemos perceber dois movimentos.

Um movimento em que a tematização se restringe à atividade de cronista, ou a de escritor literário sem vinculação a um gênero específico, conforme o que vemos em A crônica que não consegui escrever: “Estou há meia hora aqui sentado à espera que me venham as palavras para esta crônica e nada. De que é que vou falar?” (Antunes, 2007, p. 107). Ou ainda, situações irônicas em relação ao processo de criação literária, como na crônica *Volto já*:

[...] Fui eu quem pendurou o cartaz

Volto já

onde costumavam encontrar-me a olhar para o tecto ou a escrever formas idênticas de ser inútil em que tenho gasto os dias para desgosto dos que se preocupam comigo, alinhando palavras em lugar de cartões de créditos e prémios literários irrisórios [...] (Antunes, 2016, p. 334).

E um segundo movimento performático configura-se na tematização/representação da atividade de escritor (com e sem convocação do nome do autor) associada explicitamente ao gênero romance, como em *Lembras-te de*

amanhã: “Estou no sexto andar de um hotel em Paris. São onze e meia da manhã, acabei um capítulo do romance e sentei-me agora à mesa onde escrevia, depois de olhar um bocado pela janela a chuva e as árvores sem folhas” (Antunes, 2007, p. 217). Ou ainda, como a que podemos verificar em Estrada de Benfica, em que a tematização do romance aparece de modo lateral:

De qualquer maneira, se me perguntasses o que sinto teria dificuldade em responder. Provavelmente encolhia os ombros ou então dizia

- Nada

e não seria verdade porque me aparecem e desaparecem imagens vagas, pequenos farrapos sem sentido, um pouco como antes de começar a escrever um romance, quando filamentos de personagens principiam a cristalizar-se em filamentos de palavras e o plano do livro se constrói lentamente, ganhando nexos (Antunes, 2016, p. 426).

Considerando os quadros acima indicados, é importante destacar que a quantidade de figurações da atividade de escritor, associada ao gênero romance, inclui-se na designação geral indicada como figurações do autor com a tematização da atividade escritor e destaca-se em separado nas tabelas com a finalidade de ilustrar a devida proporção.

A escrita literária e o romance nas crônicas antunianias

Da análise amostral do corpus, observaram-se os juízos críticos sobre o fazer literário enunciados pelo escritor seguindo dois movimentos, um que circunscreve a escrita literária de modo abrangente e outro que faz referência à arte de escrever romances especificamente, conforme os exemplos que seguem, o primeiro, a partir da crônica *A barriga*:

[...] ao olharem pensam

- O que a vida fez dele

Sem acrescentar, ao lerem os meus livros

- Olha o que ele fez da vida

não dando conta que me dissolvo fisicamente naquilo que escrevo e que nenhum chapéu me serve dado que a forma da minha cabeça se modifica consoante as idéias que tenho. O meu aspecto ou a minha vida não deveriam interessar fosse quem fosse: existir é para mim uma segunda profissão que tento evadir-me procurando continuamente a chave debaixo dos capachos [...] (Antunes, 2016, p. 365-366).

Um segundo exemplo amostral pode ser identificado na crônica Antônio 56 ½:

Jogara tudo no acto de escrever, servindo-se de cada romance para corrigir o anterior em busca do livro que não corrigiria nunca, com tanta intensidade que não lograva recordar-se dos acontecimentos que haviam tido lugar enquanto os produzia. Esta intensidade e este trabalho faziam que não sofresse outra influência que não fosse a sua nem erigisse como modelo nada fora de si, embora o tornassem mais sozinho do que um casaco esquecido num quarto de hotel vazio [...] (Antunes, 2007, p. 19).

Para além da constatação desses movimentos, interessa-nos, também, refletir sobre os supostos princípios de uma poética da escrita literária, em especial, a romanesca, nas crônicas de Lobo Antunes. Como um exercício, propomos uma análise dos dois últimos excertos citados das crônicas de Lobo Antunes à luz das reflexões acima. Observemos novamente os seguintes trecho: “O meu aspecto ou a minha vida não deveriam interessar fosse quem fosse: existir é para mim uma segunda profissão que tento evadir-me procurando continuamente a chave debaixo dos capachos [...]” (Antunes, 2016, p. 365-366) e “[...] aos cinquenta e sete anos chegou a altura de partir também, a caminho do outono, abandonando no armário das inutilidades uma dúzia de livros, que são as chaves desemparelhadas que possuo” (Antunes, 2007, p. 18). O contexto da primeira é o relato de um escritor, ao modo irônico e crítico, sobre o interesse das pessoas pela sua barriga em detrimento da sua arte. A afirmação da personagem sobre os aspectos de sua vida (do autor empírico?) que não deveriam interessar “fosse quem fosse”, tendo em vista que, para esta, viver é exercer uma profissão e que, numa escala hierárquica, se encontra em desvantagem em relação ao ofício de escrever, pode dialogar, por exemplo, com as teorias imanentistas de arte poética, para as quais os textos e obras literárias são considerados objetos autônomos e para as quais o autor tem um papel meramente contingente. O escritor figurado que se evade à procura de chaves aparenta, nessa crônica, coadunar com as formulações tão propaladas da crítica literária vanguardista dos anos 60 em seus ataques ao biografismo, relegando a figura autoral à própria morte. Se considerarmos o segundo excerto como um complemento desta e como uma possível chave interpretativa, podemos concluir que para esse autor figurado, as chaves, numa linguagem metafórica, são suas próprias obras, seus livros. Chaves debaixo de capachos comumente abrem portas, portas de casas. Se os excertos textuais não nos dão pistas de que “casas” seriam essas, em contrapartida, revelam-nos de quem e para quem são as chaves. Mais do

que isso, as chaves (livros) são adjetivadas como desemparelhadas, ou seja, desirmanadas. Duas possibilidades de leitura surgem: que os livros desse autor estariam desirmanados entre si, ou seja, não comporiam uma unidade (uma obra?), ou que os livros não se aparelham às vistas desse autor com livros (obras) de nenhum outro.

A personagem de outra crônica pode nos conceder uma pista: “[...] Jogara tudo no ato de escrever [...]. Esta intensidade e este trabalho faziam que não sofresse outra influência que não fosse a sua nem erigisse como modelo nada fora de si [...]” (Antunes, 2007, p. 19). O fazer literário associado ao escritor figurado nesta crônica é textualmente o romance. No jogar-se à escrita, à composição de seu romance, o narrador afirma não sofrer nenhuma influência e não ter para si nenhum modelo. Tal enunciação pode ser interpretada como uma negação aos pressupostos clássicos, à concepção de arte enquanto emulação. Dessa forma, se não há modelos a serem seguidos, o resultado seria: livros, romances e, por conseguinte, uma obra desirmanada das que lhe antecedem. Para reforçar essa ideia, vejamos o que o escritor figurado, em Onde o artista se despede do respeitável público de *O Livro de Crônicas* (1998), afirma acerca da instituição literária:

Por medo do escuro fui povoando a minha insónia de personagens reais e inventadas, sentando-as na borda da cama para falarem comigo e afugentarem a morte com o dorso da mão, fantasmas familiares que me acompanham desde que me conheço e iluminam os romances que escrevi dado que não faço literatura, faço mitologia e, admitindo que a inocência tem circunstâncias atenuantes, nenhuma outra forma de arte me interessa. [...] Preferindo companheiros a amigos e gostando mais de escrever que explicar-me, decidi, para melhor falar, nunca mais responder em português a uma pergunta que seja, venha da televisão, dos jornais ou da rádio: deixo esse trabalho aos literatos que ficam a conversar no rés-do-chão os seus diálogos de viúvas enquanto eu assobio no escuro, no andar de cima, à procura de um quarto iluminado. (Antunes, 2016, p. 151-152).

Aqui, o escritor, voz enunciativa da crônica, expõe sua visão sobre o lugar de seus romances e, enquanto arte, descaracteriza-os como escritos inocentes, e alça sua obra à condição de mitologia ao invés de literatura, em dura crítica aos críticos literários e a toda uma instituição literária. Como mitologia, sua arte precederia à literatura, conceituada como conhecemos somente a partir da modernidade, não tendo com ela nenhum compromisso. Quando pensamos no autor representado colado à figura do autor empírico Lobo Antunes, podemos supor que, através da

crônica, o destacado autor expõe para seus leitores concepções suas sobre o labor literário, em específico o romanesco. Interessante pensar o quanto tal movimento é paradoxal, já que as críticas oriundas dessa voz só são passíveis de receptibilidade e visibilidade porque os romances, as crônicas e o seu “nome de autor” tanto integram a instituição criticada quanto são atestados e tutelados por esta.

Considerações finais

Côncios de que não devemos tomar as palavras de um autor sobre a sua própria obra como única medida para o seu julgamento, estas podem, contudo, conforme nos indica Telles (2009, p. 219), oferecer boas pistas na composição de estratégias de leitura das obras desse autor. Em uma de suas entrevistas e diante das questões “O que quer contar? Aonde quer chegar?”, Lobo Antunes responde: “O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de fazê-lo, mas cada um tem de encontrar a sua” (Blanco, 2012 apud Telles, 2009, p. 219). Com os descontos das possíveis interpretações do contexto global da entrevista, a resposta concedida por Antunes suscita tanto questões sobre a forma e o conteúdo da obra literária quanto sobre um possível projeto e/ou compromisso por parte do autor de constituição de uma obra romanesca, como revela a irônica alegoria exposta em *As veias dos búzios*:

[...] E não é fácil, por exemplo, ser mulher de um homem ou filha de um pai marcando o chão com pedritas de romances para não se enganar no caminho do regresso, onde me esperam os que gostam de mim enquanto me vou apequenando ao longe até desaparecer na curva de caminho, continuando a tirar das algibeiras livros que não voltarei a encontrar. (Antunes, 2016, p. 214).

A análise realizada nos permite depreender das crônicas de Lobo Antunes uma voz que expressa opiniões e emite juízos judicativos sobre sua obra, sobre a de outros e sobre o campo literário de um modo geral. Isso nos leva a acreditar que, no terreno das crônicas, o autor português vai marcando o chão com pedritas, como que deixando pistas para seus leitores, e talvez para si mesmo, sobre suas concepções de escrita literária e romanesca. Vale destacar que o conjunto das crônicas não foi pensado e/ou criado para gerar um sentido único e coeso de leitura e não podemos

afirmar se as pistas deixadas ocorrem de modo programático ou não pelo autor. No entanto, é possível observar “relações inteligíveis” (Bourdieu, 1996, p. 184) entre as crônicas por meio de uma reflexão acerca do arco de representação do seu escritor figurado. Contudo, se considerarmos a fina ironia característica das crônicas de Antunes, é também passível de suposição que esse escritor figurado esteja apontando, de modo inverso, para a constatação de que escrever, conforme nos alerta Compagnon (1996, p.41), “é sempre reescrever [...] Ler ou escrever é realizar um ato de citação”, ou seja, é estar conscientemente, ou não, sob influência e, no caso específico de Lobo Antunes, sob influência de si mesmo, buscando suplantar sua angústia pelo constante processo criativo em estado de suspensão, o qual se apresenta plasmado em suas crônicas.

Referências

- ANDRADE, C. D. **O Poder Ultrajovem e mais 79 Textos em Prosa e Verso**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, p. 50.
- ANTUNES, A. L. **Conselho de amigo**. Público, Lisboa, n.36, 26 jan. 1997.
- ANTUNES, A. L. **Livro de crônicas**. 10 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2016.
- ANTUNES, A. L. **Segundo livro de crônicas**. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- ARNAUT, A, P. **Entrevistas com António Lobo Antunes**. 1979-2007. Confissões do Trapeiro. Coimbra, Almedina, 2008.
- AZEVEDO, L.; CAPAVERDE, T. **Apresentação: modos de pensar a autoria**. In: AZEVEDO, L.; CAPAVERDE, T. (Orgs.). Escrita não criativa e autoria. Editora e-galáxia. Formato digital, 2018. p. 5-9.
- BARTHES, R. **A morte do autor**. In: O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BARTHES, R. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECKER, C. V. **António Lobo Antunes cronista: entre escritas de si e figurações de personagem**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, p.115.
- BENVENISTE, E. **Da subjetividade da linguagem**. In: Problemas de linguística geral I. Trad. Maria da Glória Novak, Maria Luísa Neri. 4 ed.

Campinas, SP: Pontes, 1995. p. 284-293.

BOURDIEU, P. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Org.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. p. 184.

CANDIDO, A. **A vida ao rés-do-chão**. In: ANDRADE, C. D. et al. Para gostar de ler: crônicas. São Paulo: Ática, 1979. p. 13-22.

COSSON, R. **A fronteira dos gêneros e os gêneros como fronteiras**. Traduzir-se. Revista do curso de Letras da FEUC, vol. 3, n. 4, 2017, p. 1-7.

COMPAGNON, A. **O autor**. In: O demônio da teoria: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 47-94.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GAGLIARDI, C. **O problema da autoria na teoria literária**: apagamentos, retomadas e revisões. Estudos Avançados, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 285-299, jan. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10526>. Acesso em: 30 out. 2016.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** In: MOTTA, M. B. (Org.). Ditos e escritos. vol. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 264-298.

FOUCAULT, M. **A escrita de si**. In: MOTTA, M. B. (Org.). Ditos e escritos. vol. V - Ética, sexualidade e política. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, G. **Fronteiras da narrativa**. In: BARTHES, R. (Org.). Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 265-284.

LIMA, L. C. **A questão dos gêneros**. In: Teoria da literatura em suas fontes, vol. 1, 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253-292.

MOISÉS, M. **A crônica**. In: A criação literária: prosa 2. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 101-120.

NAVAS, D. **O escritor imaginário em Antônio Lobo Antunes**: encenações da escrita e autorrepresentação. Interdisciplinar – Revista de

Estudos em Língua e Literatura. São Cristóvão: UFS, v. 26, set.-dez., p. 151-166, 2016.

PERLOFF, M. (Ed.). **Postmodern Genres**. Norman: University of Oklahoma Press, 1989.

REIS, C. **Figuração**. Figuras da ficção, 2013. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/08/02/figuracao-2/>. Acesso em: 5 fev. 2020.

REIS, C. **Para uma teoria da figuração**. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.- jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29161>

REIS, C. **Os domingos cinzentos de António Lobo Antunes**. Portuguese & Literary Studies. 19/20, University of Massachusetts Dartmouth, 2011. p. 305-319.

REIS, C. **Uma casa de onde se vê o rio**. In: CABRAL, E.; JORGE, C. J. F.; ZURBACH, C. (Org.). A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional de António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 19-33.

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

TELLES, L. F. P. **Nas trilhas do Lobo**. Novos estudos. CEBRAP, n. 83, mar. 2009. p. 219-235. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002009000100014>.

TELLES, L. F. P.; OLIVEIRA, T. M. **Figurações do autor nas crônicas de António Lobo Antunes**. Contexto. Revista de Pós-graduação em Letras da Universidade do Espírito Santo, Vitória, n. 38, 2020/2, p. 461-491.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2019.

Artigo Original

AS MARGENS DA FICÇÃO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES¹

THE MARGINS OF FICTION IN ANTÔNIO LOBO ANTUNES

Angela Beatriz de Carvalho Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017, 1ª ed.), António Lobo Antunes retorna à imagem sobrevivente e traumática da guerra colonial. A ficção contemporânea e fragmentária apresenta a montagem ou colagem de duas vozes delirantes, que flutuam entre tempos e espaços simultâneos e superpostos: a do “pai branco” (alferes mobilizado para Angola) e a do “filho preto” (o “miúdo” africano levado por ele para Portugal). Desde o início, sabe-se que ambos morrerão, por ocasião do ritual da matança do porco na aldeia e caberá ao leitor acompanhar as crises de identidade dos sujeitos ex-cêntricos e desterritorializados a fim de decifrar as causas do conflito. Mais uma vez, a ficção antuniana inscreve narradores-personagens, que se subtraem ao “tempo dos vencedores”, num claro viés benjaminiano, revestindo-os de uma singular dimensão humana. Através da poética do desprendimento e do voo, inerente ao título de uma crónica e ao romance, observa-se o gesto ascensional de libertação dos sujeitos detentores das vozes que flutuam entre o passado e o presente. Há uma “frase-imagem” a ser decifrada, a partir das reflexões críticas e filosóficas de Jacques Rancière. Ao repensar, por meio da imagem, as relações do Outrora com o Agora, a ficção do autor português contemporâneo não só propõe o entrelaçamento da imagem-fantasmática, da imagem-páthos e da imagem-sintoma - teorizadas por Aby Warburg -, como também nos ensina a ver o invisível: o que estava à margem da História oficial no período da tentativa de manutenção do Império português.

Palavras-chave: *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*; António Lobo Antunes; Guerra Colonial; Poética do desprendimento e do voo; “Frase-imagem”

¹ Este artigo foi apresentado, parcial e oralmente, no “I Seminário Internacional António Lobo Antunes”, organizado pela Professora Doutora Tércia da Costa Valverde da Universidade Estadual de Feira de Santana, em junho de 2022 (on line). A ela registro toda a minha gratidão pelo convite que me foi feito, assim como à Thaila Cabral, minha orientanda de Doutorado que me apresentou a ela.

Abstract: In *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017, 1st ed.), António Lobo Antunes returns to the surviving and traumatic image of the colonial war. The contemporary and fragmentary fiction presents the montage, or collage, of two delirious voices, which float between simultaneous and superimposed times and spaces: that of the "white father" (an ensign mobilized to Angola) and that of the "black son" (the African "kid" taken by him to Portugal). From the beginning, it is known that both will die, on the occasion of the ritual slaughter of the pig in the village, and it will be up to the reader to follow the identity crises of the excentric and deterritorialized subjects in order to decipher the causes of the conflict. Once again, Antunes's fiction inscribes narrator-personages, who subtract themselves to the "time of the victors", in a clear Benjaminian bias, coating them with a singular human dimension. Through the poetics of detachment and flight, inherent in the title of a chronicle and the novel, we observe the ascending gesture of liberation of the subjects holding the voices that float between the past and the present. There is an "image-phrase" to be deciphered, based on Jacques Rancière's critical and philosophical reflections. By rethinking, through the image, the relations of the Once with the Now, the fiction of the contemporary Portuguese author not only proposes the interweaving of the fantasy-image, the image-pathos, and the imagesymptom - theorized by Aby Warburg - but also teaches us to see the invisible: what was on the fringes of official history during the period of the attempt to maintain the Portuguese Empire.

Keywords: Until the stones become lighter than water; António Lobo Antunes; Colonial War; Poetics of detachment and flight; "Frases-image"

Nunca pensei se as minhas personagens estão loucamente apaixonadas ou se pelo contrário se odeiam imenso. Não é isso que me interessa. O que me interessa é o mais fundo de nós, o negrume onde depois as paixões e as emoções podem brotar. O que me interessa é o que está antes de elas florescerem ou se manifestarem.

(António Lobo Antunes apud Arnaut, excerto de entrevista em "Discurso direto". In: António Lobo Antunes, 2009, p. 148).

Tenho a impressão de que as emoções se vão esbatendo nas personagens e que, como nos sonhos, a voz flutua.

(António Lobo Antunes apud Arnaut, excerto de entrevista em "Discurso direto". In: António Lobo Antunes, 2009, p. 150).

A princípio, gostaria de ressaltar que as duas epígrafes selecionadas – reflexo especular da obra literária que pretendo focalizar – *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017, 1ª. ed.) (2018, 4ª. ed.) – constam de excertos de entrevistas concedidas pelo escritor António Lobo Antunes à imprensa. Mais adiante, buscarei relacionar tais paratextos à singular ficção que tanto nos seduz: ao incorporar vozes que flutuam e emoções interditas que vêm à tona, o romance antuniano, selecionado para análise, resgatará os sentidos literal e alegórico das "pedras" que, ao se tornarem "mais leves que a água", permitirão

a libertação dos sujeitos situados na “outra margem do mar”. Imersas em suas emoções e em seu imaginário delirante, as personagens, situadas em um entrelugar, estarão sempre em busca da identidade perdida. O que procurarei captar, a partir da leitura do romance referido, é o que pode ser descortinado “antes de as paixões florescerem ou se manifestarem”. Algumas questões me inquietam: Como será a “voz que flutua”, inerente àqueles que se encontram à margem, os ex-cêntricos, os desterritorializados e os despaisados na geografia do exílio – indivíduos que habitam os interstícios e os limiares da História e, uma vez situados em Portugal, não conseguem desvencilhar-se dos espectros africanos? Como será a voz, com certeza afásica, lacunar e fragmentária, daqueles que estão enclausurados em seus ensimesmamentos interiores? E, levando-se em consideração a amplitude do conceito de imagem passível de incluir não só objetos materiais como também formas de pensamento – segundo os historiadores da arte Aby Warburg e Didi-Huberman - será possível detectar, na ficção de Lobo Antunes, os três tipos de imagem que se entrelaçam, a saber: (I) “A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impurezas do tempo”; (II) “A imagem-*pátbas*: linhas de fratura e fórmulas de intensidade”; e (III) “A imagem-sintoma: fósseis em movimento e montagens da memória”?².

Antes, porém, de dividir com vocês as minhas reflexões críticas sobre o romance selecionado – Até que as pedras se tornem mais leves que a água – não resisto a apresentar uma espécie de preâmbulo, resultante do fato de voltar a ler e a escrever sobre a ficção do autor após alguns anos assinalados pela ausência. Agradeço ao meu querido colega, Professor Doutor Gerson Roani, da Universidade Federal de Viçosa, cúmplice na paixão pela obra literária de Lobo Antunes, o convite que me foi feito para participar desta publicação e que me permite compartilhar algumas ideias relacionadas ao atual projeto de pesquisa que desenvolvo na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulado “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa do século XXI”. Tal questão está presente na ficção de vários autores portugueses contemporâneos e, dentre eles, destaca-se o António Lobo Antunes que nos fascina ao privilegiar as figuras fantasmáticas, retidas na memória e presentes, de forma indelével, no inconsciente – individual e coletivo – dos seres que povoam a sua ficção.

² A esse respeito, remeto à leitura de duas obras de DIDI-HUBERMAN: (1) *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (Col. Arte Físsil, 9) e (2) *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Coleção Humanitas).

Preâmbulo baseado nas “Crônicas” de Lobo Antunes: entretecimento de vozes – a minha e a do autor

Penso que precisamos, cada vez mais, dar razão a António Lobo Antunes: ele escreve sempre o mesmo romance desde o início da sua trajetória; há uma única voz ao invés de uma polifonia de vozes; os seus romances não são para serem analisados, no sentido habitual do termo - tudo o que dissermos sobre eles será excessivo ou supérfluo ou desnecessário. Eles existem por si próprios e brilham no escuro. Eles podem ser encontrados pelo leitor desavisado, na soleira da porta, quando menos se espera, ao serem deixados pelo autor que terá saído de soslaio, descido pelas escadas e encontra-se do outro lado da rua.

Penso que precisamos dar razão a António Lobo Antunes e aceitarmos a evidência de que a crônica “Receita para me lerem”, em sua beleza e plenitude de sentido, nos ensina a caminhar pelos seus textos e nos leva “ao fundo avesso da alma”. O autor nos pega pela mão, nos aconselha e, ao mesmo tempo que nos desarma, nos armadilha em seu processo de escrita. Diz ele: “É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém das ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e à elevação do espírito” (António Lobo Antunes 20 anos na Dom Quixote, Separata *apud Segundo Livro de Crônicas*, 2002, p. 109-111).

Durante algum tempo, reputei em dar razão a António Lobo Antunes e a algumas das suas declarações (polêmicas, narcísicas e dessacralizantes) e, agora, rendo-me a ele ou a elas. Fascinada, eis aqui uma “confissão” que se aproxima das suas “*Confissões do Trapeiro*”³, exatamente aquele que, na ótica de Walter Benjamin, filósofo alemão da Escola de Frankfurt e contemporâneo de Freud, ensina-nos que o narrador reúne “trapos”, resíduos, resquícios, sedimentos ou cacos, fragmentos e ruínas. E é exatamente isso que observamos: emoções e percepções fragmentadas “se vão esbatendo nas personagens” desamparadas e solitárias e sempre presas a figuras fantasmáticas do passado, e, semelhante ao que acontece nos “sonhos”, “as vozes fluuam”. As deles e as nossas. Afinal é isso o que deseja António Lobo Antunes, ao transfigurar o real em ficção. Vejamos o que ele diz sobre o seu processo de escritura:

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estádio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem

³ *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): Confissões do trapeiro*. Edição Ana Paula Arnaut. Coimbra: Edições Almedina, 2008.

espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações (Antunes, “O coração do coração” in: Livro de Crónicas, 1ª. ed. 1998).

Na interioridade das personagens, que “caminham como uma casa em chamas”, há “arquipélagos de insônia” e memórias reais e inventadas que fragmentam as suas identidades e as impulsionam em direção a um aniquilamento inevitável. Para evitar que “entrem tão depressa nessa noite escura”, de forma trágica, o ideal seria que incorporassem o desejo do autor: Quem sabe, assim, “as pedras se tornem mais leves que a água”?⁴

Texto pós-preâmbulo com outras vozes interpostas

A ficção contemporânea e fragmentária de António Lobo Antunes, ao apresentar uma montagem ou colagem de diversas vozes delirantes, inseridas em tempos e espaços simultâneos e superpostos, e episódios que se desfazem e se refazem, rompe com o encadeamento aristotélico de narrativas com começo, meio e fim, típicas da tradição clássica. Situada às margens da racionalidade tradicional, a ficção antuniana, ao privilegiar “longos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam”, põe em cena “os gestos menores, os acontecimentos sem importância e a vida daqueles que nunca tiveram reservadas para si as “letras maiúsculas, que sobressaem na página e comandam os períodos” – como tão bem observou Jacques Rancière, ao citar Antônio Cândido, em *As margens da ficção* (2021). Por isso, o leitor depara-se, na intriga romanescas, tão bem arquitetada pelo escritor português contemporâneo, com a “percepção de um mundo verdadeiramente democrático”, povoado pelo “batalhão modesto das minúsculas, que formam o miolo da história e por vezes exprimem o que há nela de mais humano” (Rancière, 2021, Orelha). Parece-me que os escritores Conrad, Faulkner Sebald e Virgínia Woolf, citados pelo filósofo francês, ao fazerem exatamente isso, tornam-se cúmplices de António Lobo Antunes: a ficção de todos eles “se subtrai”, assim, num claro viés benjaminiano, “ao tempo dos vencedores”. No espaço ficcional, o leitor depara-se com “o momento qualquer que pode condensar uma vida inteira”, inerente àquele indivíduo que “apenas refaz hoje o que fez ontem na tarefa árdua de sobreviver”. Capaz de unir a memória ética e a estética, Lobo Antunes “apaga as fronteiras entre realidade e ficção” e “abre brechas para outra experiência do mundo e da história”. Penso que isso está presente, praticamente, em todos os finais dos romances antunianos. Em

⁴ Jogo com uma sequência de títulos das obras do autor, a saber: *Caminho como uma casa em chamas* (2014), *Arquipélago da insônia* (2008), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), “*Até que as pedras se tornem mais leves que a água*” (2017).

Até que as pedras se tornem mais leves que a água, através de um diálogo, discute-se a questão da temporalidade e a diluição das fronteiras antes demarcadas.

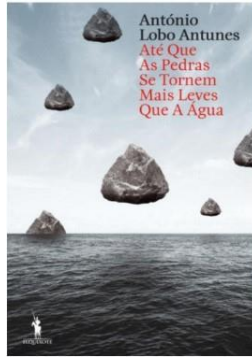


Figura 1 Capa do romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, a poética do desprendimento, que imprime a passagem da fixidez ao movimento, impulsiona o voo assinalado pela alegoria das “pedras” que, ao se tornarem leves, em decorrência do apagamento dos traumas, vivenciados pelas personagens, tornam-se capazes de “se levantarem da água” na qual estavam, até então, presas e submersas. Opera-se, assim, a evasão da tensão humana que aprisiona o indivíduo: no momento da consciência da sua finitude ou da sua morte, instaura-se o gesto ascensional da libertação. Somente assim seriam possíveis o desprendimento e o voo assinalados pelo êxtase – o momento de apaziguamento que se sucede ao gozo.

Em uma crônica publicada na revista *Visão*, datada de 18 de agosto de 2016, António Lobo Antunes alude à expressão que, um ano depois, elegerá para título do seu romance. Através de um processo metaficcional e autorreflexivo, o autor, consciente do inerente processo de finitude, refere-se ao seu projeto de escritura e compara-o, metafórica ou alegoricamente, às “pedras”. Vejamos:

O meu trabalho é escrever até que as pedras se tornem mais leves que a água. Não são romances o que faço, não conto histórias, não pretendo entreter, nem ser divertido, nem ser interessante: só quero que as pedras se tornem mais leves que a água.

/...../

E a partir desse momento não escrevo mais. Deixo de existir, claro que deixo de existir: já não sou mais necessário.

/...../

Que vida foi a minha para além deste trabalho com pedras?

/...../

As pedras tinham menos peso já, por essa altura, mais ainda necessitava de

muito tempo porque as palavras demoram a impregnar as coisas, entram devagarinho; a ideia da minha morte começa a parecer-se com a minha morte. Às vezes o meu corpo gela, às vezes uma pedra levanta-se. Faltam muitas, ainda.

E, após aludir aos livros que ainda desejava escrever e publicar, pronuncia-se:

As pedras estarão mais leves que a água, o circuito fechado e será possível compreender a unidade do trabalho começado com Memória de Elefante. (Antunes, 2016, grifos nossos).

No decorrer da leitura da obra, Até que as pedras se tornem mais leves que a água, observa-se que estamos diante de uma “frase-imagem”, resultante de uma montagem dialética e simbólica, típica do cinema de Godard, e tão bem explicitada por Rancière em *O destino das imagens* (2012). Segundo o filósofo, “fragmentando descontínuos e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ela [a “frase-imagem”] cria choques”. (Rancière, 2012, p. 66). E, continua ele: “O encontro dos incompatíveis põe em evidência o poder de outra comunidade, estabelecendo outra medida, impondo a realidade absoluta do desejo e do sonho” (Rancière, 2012, p. 66). A enunciação discursiva, operada por Lobo Antunes, e eleita para dar título ao seu romance, põe em cena “uma estranheza do familiar (“pedras mais leves que a água”), “para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito” (Rancière, 2012, p. 67). Tal “frase-imagem”, pronunciada pelas várias vozes, imersas em situações traumáticas, que invadem o espaço ficcional, irá ressoar inúmeras vezes, referindo-se ora ao simulacro de uma doença terminal (o cancro que assola uma das personagens femininas – a mulher do alferes), ora a situações-limite em que ressoa o fantasma da guerra colonial vivenciada pelo “pai branco” (o alferes) e pelo “filho preto” (o “miúdo africano levado por ele para Portugal, após a sua desmobilização do Exército), ora a imagens relacionadas à relação erótico-amorosa entre o alferes e sua mulher, por exemplo, a partir da reminiscência da cena inicial em que se conheceram. O leitor, ao deparar-se com intervalos líricos em meio ao trágico da existência e aos conflitos

familiares, descobrirá a incapacidade ou dificuldade de manifestação dos sentimentos e emoções – temática comum a vários romances do autor. Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, ambas as personagens masculinas além de terem sobrevivido a uma desgraça ou à morte, conseguiram subsistir muito mais além desses acontecimentos e, em seus devaneios ou deambulações interiores, referem-se, de forma obsidante, à “frase-imagem” que intitula o romance, capaz de concentrar inúmeros fósseis retidos na memória. Embora apresente ligeiras variações, de acordo com as emoções vivenciadas pelas personagens, tal expressão sintagmática funciona não só como uma espécie de “leixa-pren” (recurso estilístico que impedia a dispersão temática da cantiga medieval), como também reflete uma voz sem nome que já as precedia há muito tempo: um destino selado inerente a uma tragédia grega, um destino inevitável ao qual não se pode escapar. Por isso que o “filho preto”, trazido de África pelo “pai branco” (combatente no período da ocupação da guerra colonial em Angola, antes da Revolução de Abril), irá assassiná-lo com a faca utilizada no ritual hereditário da matança do porco na aldeia, a ser assistido por todos os membros da família. Tal fato, no entanto, anunciado no prólogo que antecede os 23 capítulos, pela voz de uma mulher que sequer era nascida na ocasião do “crime” e que toma conta do jazigo da família localizado na serra, não fará com que o leitor perca o interesse pela história, muito pelo contrário: houve um fato trágico a ser elucidado ou um enigma a ser decifrado. Após o processo de prolepse (a antecipação do fato devastador), o autor opta pela estratégia narrativa de analepse (o retrocesso temporal do fato narrado e suas possíveis causas), e, a partir daí, caberá ao leitor implícito (o psicólogo do hospital que, ao ouvir os relatos dos ex-combatentes, deseja interditar as vozes, pondo em dúvida a veracidade dos relatos) e ao leitor explícito (nós), que terminamos por assumir o papel de testemunho, ligado à cena sublime⁵ do assassinato e à sua representação, decifrar o fato. Ao acompanhar a alternância das vozes envolvidas no conflito (a do “pai branco” e a do “filho preto”), ambas as categorias de leitores observarão que aquilo que estava recalçado vem à tona. A “imagem-fantasma”, a “imagem-pátos” e a “imagem-sintoma”⁶, inerentes a um viés freudiano e psicanalítico, se entrelaçam: impossível tentar destrinchá-las em

⁵ Ver Edmund Burke, um dos teóricos-chave do conceito de sublime em meados do século XVIII, autor da obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, publicada em 1757. A este respeito, remeto à leitura do capítulo “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, de autoria de Márcio Seligmann-Silva, em *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradição*. 1ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2005. pp. 31-44.

⁶ Ver Didi-Huberman: *A Imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas* segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

seu processo de temporalidade e memória. A ficção de Lobo Antunes, ao regressar à África do período da ocupação e da tentativa agônica de manutenção das colônias ou “províncias” ultramarinas, registra a necessidade de lembrar os mortos e os vencidos como reação ao esquecimento silenciador. Tal posição, análoga à conhecida Trilogia inicial do autor português contemporâneo (*Memória de elefante, Os cus de Judas e Conhecimento do Inferno*), transforma a história em *mise en scène* da memória, marcada pelo peso de uma das catástrofes que pontuaram o passado século XX. Observa-se que implícita à memória encontra-se a noção de rastro, elaborada por Paul Ricoeur e revisitada por Derrida, ou seja, a inscrição da lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Os atos de lembrar e esquecer surgem de mãos dadas.

A emergência do passado em um presente evanescente – uma das principais questões metafóricas em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* – relaciona-se, como afirma Maria Rita Kehl, em seu ensaio, “A melancolia em Freud e em Walter Benjamin”, ao “desalento de um indivíduo diante de um tempo brutal cuja superação não se anunciava em nenhum horizonte” (Kehl, 2020, p. 88). Ao referir-se ao “melancólico freudiano”, a psicanalista aponta que este se caracteriza por um desajuste ou recusa das condições simbólicas do laço social, e é exatamente isso que será vivenciado pela maioria das personagens de Lobo Antunes. No romance em questão, “o objeto perdido é, por natureza, inconsciente, pois diz respeito aos laços mais íntimos e precoces da vida familiar” (Kehl, 2020, p. 88). Por isso, o alferes em África, a serviço da Pátria opressora, somente consegue escrever uma carta aos pais feita de riscos no chão (Antunes, 2017, p. 31). Impossível contar, através de palavras, a barbárie e a abjeção vividas no cotidiano e assinaladas por uma das frases espectrais e obsidianas – reflexo das ordens arbitrárias e opressoras inerentes ao processo antropofágico e de extermínio do outro, durante o período de dominação, como atestam as expressões reincidentes no espaço narrativo e internalizadas pela personagem alferes que estava a serviço da Pátria: “– Queima queima” e “– Mata” (Antunes, 2018, p. 84). Ao rememorar o passado da guerra colonial no presente, a personagem olha-se no espelho do tempo e se autodefine e aos outros combatentes da seguinte forma: “e nós sombras, menos que sombras, pobres fantasmas imóveis à espera que o primeiro tiro, o primeiro jacto de metralhadora, o primeiro morteiro tombasse no interior do arame a fim de corrermos no chão de terra de areia, berrando ordens” (Antunes, 2017, p. 29). Inerente a essa escritura dilacerante do corpo e da alma, encontra-se a identidade fraturada do sujeito.

Consciente de que jamais será recomposta, o *superstes*⁷ (a testemunha sobrevivente que viu a morte de perto) apela para o julgamento do *tertis* (a testemunha passível de transmitir uma verdade jurídica): “esclareçam-me em quem me tornei e quem sou eu hoje em dia” (Antunes, 2017, p. 43). Essa voz que agora ecoa pertence ao “filho preto”, na fase adulta, ao antigo “miúdo” trazido de África pelo alferes. Recollido no quimbo, por ocasião da chacina de seus pais e da destruição das cubatas da sua aldeia pelo napalm, a personagem revela-se plena de questionamentos, de lacunas e de contradições internas, o que a faz oscilar entre diversos sentimentos: gratidão pelo acolhimento e pela proteção, ressentimento e desconfiança, desejo inconsciente de vingança. Em todo o seu relato, evidenciam-se a dúvida e a problemática do relacionamento com o pai: “– Não serei eu todo orelhas que ele cortou não serei o seu troféu?” (Antunes, 2017, p. 45). Rasurada a sua identidade cultural, no início da sua formação, atribuem a ele uma nova reconfiguração identitária (ano de nascimento, mês, dia). E, uma vez transportado para Lisboa – locus abjeto de discriminação e de humilhação em decorrência da alteridade que o caracterizava – ao ser obrigado a aprender a língua portuguesa do colonizador, o “miúdo” africano mantém sinais de resistência, através de resíduos ou vestígios culturais e linguísticos pertencentes ao passado remoto da sua etnia africana. Vejamos: “e não sei, palavra de honra que não sei, o que sucedeu à África, que quase nunca esteve comigo, para voltar agora, apetece-me comer grilos, cristas de galinha, formigas, fumar mutopa, serrar os caninos, armadilhar javalis, cumprimentar – Aiué mamá (Antunes, 2018, p. 380). No espaço ficcional, há um detalhe que não poderá passar despercebido: o ato de soletrar a palavra “vento”, em sua materialidade fonética: “vvvvvvento” (Antunes, 2018, p. 194), de forma recorrente, não será gratuito, e funcionará como um índice na narrativa. Apenas no último capítulo, à proporção que a cena traumática do recalamento vier à tona (a certeza de que o pai adotivo, o alferes, foi o responsável pela bárbara morte de sua mãe africana que, antes, tivera as mãos decepadas à faca), a indecidibilidade e a imobilidade até então inerentes ao comportamento da personagem de origem africana, serão desfeitas: a ladainha entoada no último capítulo de forma dialética deflagrará a morte do pai, análoga à do porco. A previsão, contida em uma das frases disseminadas ao longo do romance (“– Mais tarde ou mais cedo espera pela pancada o miúdo vinga-se”) (Antunes, 2018, p. 111) concretizase e, novamente, a imagem-

⁷ A esse respeito, ver as reflexões de Márcio Seligmann-Silva no ensaio “Escrituras da história e da memória” (in *Palavra e imagem: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006*) e em *O local da diferença:*

ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, (Op. cit., nota 6)

fantasma, a imagem-*páthos* e a imagem-sintoma, inerentes ao viés warburgueano se enredam. Convém ressaltar que o texto inscreve a consciência ética e política do sujeito – vítima do sistema. A morte do pai significa a morte de tudo aquilo que o poder político, à época da guerra colonial representava, assim como o simulacro imposto como verdade oficial. Consta-se, assim, que a vítima da História não pode esquecer. Afinal, como nos lembra Maria Rita Kehl, “não há emancipação que se sustente às custas do esquecimento (ou do recalque) das lutas e derrotas dos nossos antepassados” (Kehl, 2020, p. 90). O ser ex-cêntrico, o antigo “miúdo preto”, trazido de África, sai da sua invisibilidade e ganha o protagonismo da história. Em sua deambulação, manifesta as íntimas razões do seu ato trágico, racionalizando-o:

e as pedras de regresso uma a uma, o que os porcos sofrem meu Deus, o que soluçam, o que choram, o meu pai, pendurado pelo gancho, a gemer, não foi nenhum porco que veio da pocilga, aos trambolhões na estrada, ora de joelhos, ora tentando levantar-se, foi o meu pai e não queria fazer-lhe mal, juro, tomou conta de mim, gostava dele, não queria, não foi o meu pai que eu matei, foram os tiros e a guerra, o gásóleo, o fogo, foi a lembrança do alferes paraquedista junto á ponte, foram os fios de tropeçar, foram as minas saltadoras, foi o general no cais.

– Sinto nos vossos semblantes a alegria de irem servir a Pátria.

foi isso apenas senhores, a alegria de irem servir a Pátria, foram os pretos que a polícia política obrigava a abrir a cova para lhes fazer saltar a cabeça lá dentro, para os ver pular contra as paredes de terra até se imobilizarem por fim, foram os choques elétricos nos testículos, foi a broca do dentista num dente são, foram os palitos sob as unhas, foi o psicólogo no círculo de cadeiras do hospital.

– Isso não pode ter acontecido (Antunes, 2017, p. 453).

A vivência do *páthos* ou da *hybris* (a desmedida caracterizada pelo excesso) levará ambos (o pai e o filho), de forma inevitável, a serem mortos. O primeiro relato sobre a morte das personagens encontra-se no prólogo (o capítulo inicial não numerado); o segundo relato, por sua vez, presente no último parágrafo do livro, caracteriza-se pela rasura ou lacuna, não traz detalhes sobre o corpo do filho que também será aprisionado e esquartejado, duplicando o do pai. Vejamos:

conforme ninguém se lembra já do que sucedeu há dez anos na altura da matança do porco, quando o filho preto assassinou o pai branco com a faca ainda cheia de sangue do animal, não outra faca, a mesma faca e a mesma faca

pareceu-me que para ele outra faca muito antiga, ia jurar que na sua cabeça outra faca muito antiga, o filho preto a gritar ao pai branco – Lembra-se do que fez lembra-se do que fez?

tentando prender-lhe as pernas depois com a corda com que prenderam o porco até os homens , num torvelinho de encontros e pontapés, o empurrarem, o agarrarem, o estenderem no chão, lhe quebrarem os ossos, lhe esmagarem a nuca com o machado, lhe furarem o pescoço, o peito, a boca, o ventre, o deixarem ao lado do pai branco sob o porco, quase sem sangue, que gemeu até a última gota cair no alguidar e ficarem os três sozinhos na adega enquanto de repente março batia os caixilhos da janela aberta (Antunes, 2018, p. 12, grifos meus).

apesar do meu pai no chão de cimento e eu de joelhos ao pé dele, quase a abraçá-lo, até os guardas chegarem, enquanto de repente março batia os caixilhos da janela aberta (Antunes, 2018, p. 454, grifos meus).

Em comum aos dois fragmentos textuais (ao do início e ao do final do romance), surge a presença de um elemento metonímico passível de refletir o metafórico social: a presença repentina do mês de “março que faz bater os caixilhos da janela aberta” talvez possa vir a ser interpretado de diferentes formas. Levando-se em consideração o embaralhar das temporalidades na interioridade do sujeito, inerente à ficção de Lobo Antunes, ocorreram-me as possíveis interpretações para a frase-imagem que aparece no prólogo e no último parágrafo do livro: (1) o prenúncio da utopia de libertação das colônias ultramarinas portuguesas (“março” precede abril) - o 25 de Abril, “o dia levantado e principal”, estava por chegar; (2) uma brecha no simulacro da história oficial, um vislumbre de esperança de que o esquecimento ou a mentira não irá apagar os rastros da história, ou, então, o seu contrário; (3) um indício do desalento, do desamparo e da angústia do indivíduo comum, talvez um sinal de alerta de que outras catástrofes semelhantes poderão vir a ocorrer - após o mês de “março” e da epifania de Abril, abre-se um tempo de suspensão que poderá vir a comprovar que nem todos os ideais, previstos na Revolução, serão cumpridos. Não podemos nos esquecer de que o próprio Lobo Antunes afirma que “não existe em suas obras sentidos exclusivos nem conclusões definitivas, são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa” (Antunes, “Receita para me lerem”).

Atentemos para a frase-imagem em clave de repetição: “de repente março batia os caixilhos da janela aberta”. Nesse último parágrafo do texto que se encerra, não se vislumbra a presença de uma pessoa imóvel que fica à janela a ver a paisagem e a ser vista, comum à ficção clássica. A referência à janela, no espaço ficcional, tão bem armadilhado pelo autor, confere-lhe autonomia, uma vez que ela, aqui, signo visual despovoado e aberto a ser decifrado, não se reveste mais de um sentido de proteção e, sim, inscreve uma

ameaça. Acrescente-se a isso a presença do vento (símbolo de desestabilização) que, ao incidir sobre o objeto (signo imóvel de alguma casa na paisagem), faz “bater os caixilhos”, o que provoca um determinado som intermitente a ressoar no imaginário do leitor: no processo de aprendizagem do “miúdo” africano, por ocasião da aquisição do alfabeto português, tal vocábulo era sempre reiterado e obsessivamente repetido. Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, a voz de uma das personagens se manifesta, e as imagens – signos da paisagem interior – surgem em suspensão: “e enquanto sondava o subtil rumor das inquietas águas da memória / / pensou nas correntes de ar da alma quando as janelas dentro de nós se abrem para o passado conforme um postigo meu se abriu” (Antunes, 2018, p. 140-141, grifos meus). Nota-se a referência metafórica às “águas da memória”, que fluem em seu fluxo e refluxo, às “janelas” interiores e às “correntes de ar da alma” correlatas ao vento. Logo, na enunciação discursiva de Lobo Antunes, passível de transfigurar o real, nada será gratuito.

Jacques Rancière, em *As margens da ficção*, em um dos capítulos dedicados às “Portas e Janelas” - “Janela pra rua” -, ao refletir sobre a presença da janela na ficção moderna, afirma que

a janela aparentemente já não é mais a abertura pela qual alguém se apropria de um mundo visível no exterior. Ela voltou a ser a fronteira que separa o interior desse exterior. Mas é também uma fronteira que altera a própria natureza da relação entre os dois. O exterior não é mais alguma coisa cujos contornos e figuras se dão a ver e a conhecer. É antes uma massa escura, uma força que tenta penetrar, um barulho que invade, um contato que afeta os corpos. Está sob o signo do desconhecido e do inquietante (Rancière, 2021, p. 45).

Penso que as obras literárias de Lobo Antunes, que se revestem de uma singularidade própria, ao inscrever-se sobre o signo do desconhecido e do inquietante, investem contra a ordem fechada e autoritária e contra o simulacro da História e, por isso, nos fascinam. Ao colocar as imagens no centro do pensamento sobre o tempo, o escritor português contemporâneo “busca repensar, por meio da imagem, as relações do Agora com o Outrora, questionando uma certa concepção da história e, propondo, via anacronismo, um novo modelo de temporalidade (Didi-Huberman, 2015, Orelha). Ao “formular um modo de pensar, através de imagens, o autor mostra que essas “vêm do passado e prosseguem, na superfície ou no subsolo, consciente ou inconscientemente, para além da sua cristalização” (Warburg, 2015, p. 19). Logo, um objeto, retido na memória, permanece irradiando um sentido que pode vir a ser recuperado e metamorfoseado, dando origem à noção de “engrama” – forma da memória social e coletiva capaz de enlaçar o domínio

da interioridade com o do exterior. E, pelo fato de “se enraizar em experiências e comoções muito intensas”, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podem vir a afluir posteriormente” (Warburg, 2015, p. 11-12). Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, um dos solilóquios mais contundentes, atribuído ao alferes, vítima do sistema opressor, condenado à solidão e ao abandono em África, torna-se capaz de espelhar tal processo. Vejamos a sua voz: “ainda hoje não sei qual a razão de ter ficado com o menino: sentia-me só talvez e era como ser dono de um bicho que embora não falasse sempre era melhor do que nada”. (Antunes, 2018, p. 212, grifos meus). Dessa forma, ao tecer uma analogia entre o “miúdo” africano, “bicho” e “nada”, a estrutura discursiva e imagética propõe um deslizamento de sentido e inscreve à estética da crueldade. O romance desvela, assim, a interioridade do sujeito trágico. Diante da consciência da sua finitude e da onisciência do que viria a acontecer, a mesma personagem pronuncia-se: “/.../ quando meu filho me atravessar com a faca e nesse momento as pedras, ora aí está, mais leves que a água, muito mais leves que a água, flutuando à roda da minha mulher e ela curada” (Antunes, 2018, p. 331, grifos meus). Retoma-se, assim, a imagem da “pedra” contida no título e o leitor toma conhecimento de que a morte também será para o alferes signo de libertação, o fim ou cumprimento de um ciclo. A morte do filho em consequência da sua os unirá para sempre de forma indelével. Um descobre-se duplo⁸ do outro: ambas vítimas de um sistema opressor e arbitrário. “Portugal uno e indivisível” não mais “do Minho ao Timor”, como preconizava a voz do Estado Novo e do governo salazarista, mas em clave de tragédia e de apagamento dos sujeitos do mapa.

Em decorrência disso, penso que vale a pena observarmos, na ficção de Lobo Antunes, a presença dos vários tipos de imagem, citados por DidiHuberman, filósofo e historiador da arte, em sua obra *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, referidas no início da apresentação. Posteriormente, pretendo dar continuidade à análise detalhada de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, detectando tais imagens na configuração temática e nas estruturas discursivas inerentes à prosódia do texto ficcional: metáforas, analogias, paroxismos, interditos, eufemismos e simulacros nos fazem “ver o invisível”⁹ (Peixoto, 1992, p. 301-320). Buscarei observar a presença de “imagens em suspensão, capazes de

⁸ A respeito da categoria “duplo”, na Psicanálise, ver JORGE, Marco A. Coutinho e FERREIRA, Nadiá P. *LACAN: o grande freudiano*. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Passo-a-passo, 56).

⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 301-320

conter o tempo que retém emoções e sentimentos que não podem ser silenciados” (Peixoto, 1992, p. 308), a partir das outras vozes portuguesas que invadem a narrativa (a da irmã, a da mulher daquele que foi trazido de África e a quem ele trata por “Sua Excelência” e a da mãe adotiva). Inevitável será, portanto, revisitar “as flores do inferno” e os “jardins suspensos” – metaforizações tão bem focalizadas por Maria Alzira Seixo em sua excelente obra.¹⁰

Sabe-se que vários interesses do autor português contemporâneo corporificam-se em sua escrita, e dentre eles destacam-se: o fato de discutir se a realidade existe ou não; o privilégio concedido à vida interior – a das personagens e à nossa; o ato de desnudar e de denunciar “a antropofagia da fome continuada”; o fazer com que “regressemos ao fundo escuro de nós mesmos”, “carregados de despojos.” E isso ele consegue admiravelmente em todos os seus romances.

Resta saber se, na leitura (ainda incompleta) que fizemos de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, “utilizamos a chave que o texto nos oferece”, como aconselha o autor em “Receita para me lerem”. Durante as horas, utilizadas na escritura deste artigo, nos esquecemos de que Lobo Antunes não escreve para ser interpretado. Enfim, ficam aqui as ideias que me ocorreram compartilhar com os colegas – estudiosos e pesquisadores – neste instigante periódico, “Fragmentum”, dedicado à trajetória da ficção de António Lobo Antunes.

Referências

- ANTUNES, A. L. **Até que as pedras se tornem mais leves que a água**. Romance. 4ª. ed. Edição ne varietur de acordo com a vontade do autor. Fixação de texto Norberto do Vale Cardoso, 2018.
- ARNAUT, A. P. Até que as pedras se tornem mais leves que a água. *Crónica. Visão*, 18 de junho de 2016.
- ARNAUT, A. P. **António Lobo Antunes**. Coordenador Carlos Reis. Lisboa: Edições 70, Lda., 2009.
- ARNAUT, A. P. **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapecista**. Coimbra: Almedina, 2008.

¹⁰ A esse respeito, ver SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno e jardins suspensos*. Vol. II de *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

- CARDOSO, N. V. **Antônio Lobo Antunes**: as formas mudadas. Lisboa: Texto Editores, Lda., 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GABNEBIN, J. M. **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- KEHL, M. R. A melancolia em Freud e Walter Benjamin. In: SOUZA, R. T. de et al. **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020. p. 85-96.
- PEIXOTO, N. B. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, A. (Org.). **Ética**. 2ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 301- 320.
- RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. **As margens da ficção**. Trad. Fernando Scheibe. 1ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2021.
- SEIXO, M. A. (Direção). **Dicionário da obra de Antônio Lobo Antunes**. Volumes I e II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.
- SEIXO, M. A. **As flores do inferno e jardins suspensos**. Volume II de OS romances de Antônio Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença**: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 1ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.
- WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande**: Escritos, esboços, conferências. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artigo Original

AS PLANTAS EM O ESPLENDOR DE PORTUGAL, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

THE PLANTES IN O ESPLENDOR DE PORTUGAL, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Annie Figueiredo

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Patu, RN, Brasil

Resumo: Este artigo elabora uma leitura dos *fantasmas imperiais* (Vecchi, 2010) que surgem a partir das relações entre os narradores e as plantas em *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes. Realçaremos as explorações humanas e não-humanas, valorizando os *rastrros clorofílicos* (Nascimento, 2021) no romance. Nossa hipótese é que as relações mediam as memórias coloniais soterradas, precisamente após a Independência de Angola, durante a guerra civil. As plantas expõem o que resta do passado no tempo presente, sendo alegorias testemunhais na narrativa. Além disso, elas anunciam formas-de-vida distintas das produzidas pelo colonialismo.

Palavras-chave: Literatura e plantas; Colonização; Memória

Abstract: This article elaborates a reading of the *fantasmas imperiais* (Vecchi, 2010) that arise from the relationships between the narrators and the plants in *O esplendor de Portugal*, by António Lobo Antunes. We will highlight human and non-human explorations, valuing the *rastrros clorofílicos* (Nascimento, 2021) in the novel. Our hypothesis is that relationships mediate buried colonial memories, precisely after Angola's Independence, during the Civil War. The plants expose what remains of the past in the present time, being testimonial allegories in the narrative. Besides that, they announce different forms of life from those produced by colonialism..

Keywords: Literature and plants; Colonization; Memory

Literatura portuguesa contemporânea anticolonial

Desde a década de 70 do século XX, após o 25 de Abril de 1974 (Revolução do Cravos), a literatura portuguesa contemporânea recria momentos históricos de mudanças políticas como a colonização, a guerra colonial e a descolonização. Tais períodos aparecem a partir de procedimentos de composição narrativa específicos, dentre eles, o da fragmentação e uso da memória, como estudou e expôs Margarida Ribeiro (2015). Vê-se que dentro de alguns textos ficcionais está o problema colonial português, especificamente, a política imperial empreendida e que, por muitas vezes, foi amenizada, pois as práticas colonialistas lusitanas eram defendidas de diversas maneiras. Por exemplo, a criação da ideia de nações feitas com a integração multirracial, traçando uma imagem de país que permitiu mais encontros e misturas, tentando mascarar o racismo e as violências sofridas pelos povos africanos a partir de um verniz lusotropicalista.¹

Pensando nisso, as narrativas disruptivas loboantonianas reabrem tais vivências históricas. Em *Os cus de Judas* (2010), publicado em 1979, a guerra colonial em Angola é o cerne; em *O esplendor de Portugal* (1999), nosso material de análise, lançado em 1997, o contexto recriado é o momento depois da guerra colonial e Independência de Angola. Desse modo, o romance conta um mundo depois dos portugueses supostamente terem ido embora, durante a descolonização. A narração começa a partir de 1978, período de guerras civis², mas a trama se refere também a um tempo anterior, o de início do colonialismo português no país (final do séc. XV) até 1995.

O esplendor de Portugal é cheio de complexidades e contradições, um romance que possui quatro vozes narrativas de uma mesma família de portugueses que vivem em Angola, os discursos, portanto, são dos colonizadores. Os quatro narradores são: uma mãe, herdeira da terra, que fica no território; e seus três filhos que vão para Portugal após a Independência de Angola em 1975. Com características de escrita íntima, a mãe e os filhos expõem vivências individuais entrelaçadas à memória coletiva dos portugueses que viveram no país. Os filhos vivenciam a noite de Natal de 1995 que se prolonga durante as três partes do romance. As quatro dicções se aproximam quando tecem um quadro cheio de murmúrios de mortos insepultos, sons que vêm da terra, e as plantas são as principais mediadoras.

¹ Amenizar o colonialismo português foi um dos “equivocos lusotropicalistas” fundado por Gilberto Freyre, como afirma Inocência Mata (2006).

² Sobre a alternância entre guerra e períodos mais pacíficos, em A situação colonial, presente em Malhas que os impérios tecem (2011), Georges Balandier afirma: “A história das sociedades colonizadas apresenta períodos em que esses conflitos são latentes, em que se consegue um equilíbrio ou uma adaptação provisórios” (Balandier, 2011, p. 250).

O objetivo do nosso estudo é analisar como as plantas mediam a memória após a guerra colonial portuguesa em *O esplendor de Portugal* (1999). A hipótese de leitura adotada é que as plantas expõem os fantasmas imperiais, como definidos por Roberto Vecchi (2010); elas deixam entrever o que resta do passado em permanente presença no agora, cabendo a nós escutarmos. Elas abrem caminho para não mais o silêncio sobre África, sendo utilizadas como alegorias testemunhais, necessárias a uma democracia que preza pela memória. Além disso, elas anunciam formas-de-vida distintas das produzidas pelo colonialismo.

À vista disso, no romance, o percurso das plantas se dá paralelo ao capitalismo mercantil e à indústria da manufatura, atravessados por práticas ainda feudais, que transformaram quase tudo em objetos de comércio: girassol, algodão, tabaco, milho, arroz, cana-de-açúcar, diversas sementes, cascas, folhas, flores e raízes transformadas em chás ou especiarias, papoula para o ópio, e também as pessoas que plantam, cultivam, colhem todos eles. O extrativismo vegetal era e é muitas vezes articulado à exploração pessoal, ambos gerando violências e injustiças, sofrendo a terra e tudo o que vive e morre nela. Como nos versos do poema “As terras sentidas”, de Agostinho Neto: “As terras sentidas de África / [...] Vivas / em si conosco vivas / Elas fervejam-nos em sonhos / ordenados de danças de imbondeiros sobre equilíbrios / de antílope / na aliança perpétua de / tudo quanto vive”. Os elementos trazidos nesses versos guiarão a análise e escuta das plantas em *O esplendor de Portugal* (1999).

Nosso estudo se apoia, portanto, nas miradas atuais sobre neurobiologia vegetal, campo de estudos de Stefano Mancuso (2021). Utilizamos também o pensamento do filósofo Emanuele Coccia (2018). Ambos os teóricos vão defender a hipótese de que as plantas não são meros ornamentos como nossa visão zoocêntrica³ tende a rebaixá-las. Nem podem ser resumidas a utilidades comerciais. Desse modo, “interrogar as plantas é compreender o que significa estar-no-mundo. A planta encarna o laço mais íntimo e mais elementar com o mundo.” (Coccia, 2018, p. 13). Por isso a necessidade em reabrirmos algumas demandas a partir da vida das plantas, como propõe Coccia. As plantas que habitam o romance e convivem com os narradores autodiegéticos apontam para a coexistência entre tudo que

³ Emanuele Coccia (2018) fala do “humanismo zoocêntrico”, pois os humanos se sentem mais próximos dos animais, tendendo a um “chauvinismo animalista”. Nesse sentido, a lei de proteção animal pelos nazistas aconteceu porque o narcisismo humano se estendeu ao reino animal. Com as plantas a relação é bem diferente, por parecerem estáticas, desprovidas de inteligência e sensibilidade suas existências não são muitas vezes consideradas.

habita a terra e parecem conseguir traduzir algumas facetas do horror presente no sistema colonial português em África. Tal construção provoca a sensação de que apenas assim as experiências podem ser recuperadas, apenas em pedaços, de restos e rastros sutis que advêm da terra.

Sobre o estado da arte, há vários estudos sobre *O esplendor de Portugal*, mas eles não contemplam as plantas no romance. Na abordagem deste artigo, o método de análise dialoga com o trabalho realizado por Evando Nascimento em *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021). Nascimento reabriu Fernando Pessoa, Clarice Lispector e diversos poetas à luz da aproximação entre escrita e plantas, sendo todos exemplos singulares e plurais, “entrelaçando conceitos, fatos e sensibilidades” (Nascimento, 2021, p. 17), sem paradigmas absolutos e comprovações.

Nesse sentido, os saberes intelectual e sensível sobre as plantas ensinam a questionar os limites do humano e do não-humano, possibilitando relações mais recíprocas com animais, plantas e minerais; uma forma de ser e estar no mundo para além da exploração e venda, marcas da experiência colonizadora das terras e de tudo que a habita. Pensando nisso, a abordagem deste artigo visa, em um primeiro momento, a articular aspectos da guerra e destruição no momento pós-independência de Angola, olhando a aparição vegetal na narrativa, para pensar os significados possíveis dos rastros clorofílicos, como definiu Nascimento (2021). Depois, a partir do murmúrio do girassol, do sopro do algodão, do som do milho no texto, realizaremos uma escuta da linguagem das plantas elaboradas no romance tendo em vista o tempo porvir.

Essa percepção renovada sobre literatura e plantas dialoga com a demanda social em torno da crise climática e destruição do que chamamos de Natureza, a qual muitas vezes o humano se exclui e se coloca em primazia. Os estudos sobre essa relação têm ganhado mais visibilidade, inclusive um marco atual dessa interface no Brasil foi o tema da 19ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP): Nhe'éry⁴, plantas e literatura. Pensar com as plantas e a partir delas é considerar que “nós, animais, representamos apenas 0,3% da biomassa, enquanto as plantas representam 85%” (Mancuso, 2021, p. 10). Sendo o nosso planeta um fenômeno, sobretudo, vegetal.

Cada vez mais vê-se que no Brasil e no mundo, as plantas são aberturas para “poder prefigurar uma memória compartilhada que, antes ou depois, se torne parte de uma memória efectivamente pública” (Vecchi,

⁴ Segundo o website da FLIP, “nhe'éry” é uma expressão em guarani que significa Mata Atlântica, também pode ser traduzida como “lugar onde as almas se banham”.

2010, p. 187). Do imperialismo biológico europeu, com a sua biota portátil (Crosby, 2011), até o neocolonialismo foi também a expansão vegetal de cariz mercantil que produziu matérias-primas e produtos manufaturados; o mercado de especiarias e a circulação de alimentos também gerou o transplante da flora, muitas vezes aclimatadas, outras vezes nem tanto. Segundo Alfred W. Crosby – em *Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa 900-1900*, publicado em 1986 – o êxito do imperialismo europeu teve um componente biológico, ecológico. Havendo a troca de variedade de formas de vida por monocultura (*plantation*), também a exploração de muitas espécies em benefício de uma só: o *Homo sapiens* (Crosby, 2011, p. 33). Essa troca da biota nativa para a biota portátil no imperialismo português atravessa a escrita de Lobo Antunes.

Na trama, as noções etnoecológicas se referem à escravização dos povos africanos tratados como mercadorias (e animalizados). Assim sendo, a desvalorização e o desrespeito por tudo o que é diferente e que não vive à maneira civilizatória e hegemônica europeia são considerados “outros”, sendo esses passíveis de destruição ou transformação forçada. De seiva e sangue se fundaram as civilizações europeias. Pensando nisso, a precarização ou descarte de vidas negras e indígenas, também de animais e plantas, são frutos de um modo de vida imperial (Brand; Wissen, 2021) que permite a exploração e destruição das vidas em grande escala.

A narrativa disruptiva e vegetal de Lobo Antunes

Em *O esplendor de Portugal*, a terra é o principal centro de disputa por poder. De quem era a terra antes? Quem chegou depois e se apossou? A família de personagens centrais muitas vezes possui certeza sobre o domínio da fazenda, todavia a terra comunica outra verdade. O direito inventado nas terras de além-mar fez nascer o imperialismo português e seus projetos para explorar terras e criar campos de extração, de cultivo em grande escala e de pastos, tendo em vista muito mais que a subsistência: o lucro, o poder e a riqueza. No romance, o poder de narrar as vozes dos colonizadores esbarra no avesso: o silenciamento de outras vozes, expondo uma das características da cultura neoimperial que é criar um discurso hegemônico sobre a verdade.

No entanto, as plantas são os elementos que inquietam os narradores-protagonistas da trama. Os sussurros, murmúrios e sopros são os sons das plantações que se associam e comunicam o trabalho fatigante e o sangue dos povos negros que viveram anteriormente sobre aquela terra: “as azaléas protestaram, a terra de Angola dissolvia os mortos” (Antunes, 1999, p. 146).

Por isso, o girassol fala, também o milho e o algodão. Esses são discursos singulares que sobressaem na narrativa, pelas articulações e aparições das plantas. Trata-se do vegetal em sua “interminável contemplação cósmica” (Coccia, 2018, p. 13), aliada a uma entonação fantasmagórica, encantada diríamos, que visa à memória do colonialismo português em África. Vegetal, portanto, do verbo em latim *vegetare*, que significava “animar, vivificar; dar movimento a; aumentar, fortalecer, fazer crescer” (Nascimento, 2021, p. 46), não no sentido corriqueiro apresentado hoje, como algo sem movimento e sem consciência, significados esses que vêm do nosso distanciamento das plantas, da incompreensão desses seres vivos.

O livro é dividido em três partes, todas elas intercalam a voz de um dos três filhos (Carlos, Rui e Clarisse) com a da mãe, Isilda Maria. O fio encadeador parte da maternidade e do feminino, pois ela é a que sobrevive e narra a partir das “ruínas de impérios, de casas, de corpos, de homens, na medida em que fracturam a sua coerência narrativa” (Ribeiro, 2015, p. 266). A história narrada começa pela voz do primogênito, Carlos, vivendo na Ajuda (Portugal) e lembrando da fazenda que morava em Malanje (Angola). Depois temos acesso ao olhar de Isilda, a matriarca da família, que não é mãe de mesmo sangue de Carlos, sendo ele, portanto, mestiço, filho do esposo dela e de uma empregada angolana da fábrica Cotonang. Rui e Isilda narram a segunda parte, as relações ambivalentes entre loucura e lucidez se fazem presentes nessa associação. Por fim, as duas personagens femininas da família, as filhas Clarisse e Isilda. Ficamos sabendo que a mãe está há dezoito anos separada dos filhos e Carlos não vê os irmãos Rui e Clarisse há quinze. É uma família despedaçada, se vinculam pela lembrança dos tempos em África.

Na configuração temporal da noite de Natal de 1995 que se alonga, as plantas aparecem desde a primeira página, do pinheiro natalino em Lisboa até a “a costa de mangueiras” (Antunes, 1999, p. 9) e “de ruínas de quartel a naufragarem no capim” (*ibid.*), em Angola. Na vida cotidiana, as plantas são utilizadas para respiração, moradia, vestuário, alimentação, rituais e remédios, há também as que são usadas como ornamentos para a decoração e até mesmo local de morte “a árvore dos enforcados” (Antunes, 1999, p. 286). São vários os papéis associados às plantas. No texto de Lobo Antunes, há os jardins habitados por gardênia, crisântemos, hortênsias, begônia, petúnia, cravos, relva, azaléas, narcisos, lírios, vinha-virgem, camélia, verbenas, malmequeres, romãzeiras e buganvília; mas há também as plantações para a comercialização e riqueza da família.

A relação dos quatro narradores com as plantas traduz o desamparo dos povos de Angola a partir da política portuguesa salazarista que promoveu morte, despejos, deslocados internos, eco e etnocídios. Política neoimperial para fortalecer “a ilusão do dinheiro e do poder” (Antunes, 1999, p. 375). A partir disso, as noções de propriedade privada e herança aparecem, leia-se: “no cemitério em que se enterravam lado a lado os pretos e os brancos antes do meu pai, na época do primeiro proprietário do girassol e do algodão e dos homens que trabalharam as lavras neste século e no precedente e no precedente ainda.” (ibid., p. 79). O fragmento se refere à transição de um sistema mais comunitário de plantio para o de propriedade privada e monocultura, fundamento do imperialismo levado por Portugal. Como podemos ler igualmente no seguinte trecho:

[...] deixou que o girassol e o arroz secassem no frio do cacimbo e o capim lhes devorasse as raízes ao ponto de não encontrar qualquer vestígio da plantação do meu pai [...] e daqueles anteriores que durante duas ou três ou quatro gerações derrubaram a mata e os ninhos dos animais à força de escravos e machado, à força de sangue, obrigaram à força de sangue também o algodão a nascer na crista das colinas (Antunes, 1999, p. 102-103).

Herança e propriedade são colocadas em xeque após a independência, em específico enquanto a casa e a terra da família portuguesa são retomadas pelos angolanos. Na narrativa, há uma cena emblemática que dialoga com o fragmento acima e complementa a ideia veiculada por ele, tratando-se de um menino carregando um saco de feijão da fazenda, que para Isilda é roubo, mas para ele é justiça contra a fome e exploração. Tal cena resume o conflito de verdades em *O esplendor de Portugal*. A noção de propriedade sobre algo comum do povo de Angola esbarra na morte do projeto imperial de sua família: “e na sua morte não herdaria nem uma corola de girassol nem uma haste de milho” (Antunes, 1999, p. 258). Produzindo, também, a sensação de insignificância daquela herança, pois toda a riqueza adquirida e acumulada não criou uma vida satisfatória para ela e seus filhos.

Logo, os primeiros portugueses que se disseram donos das terras e dos angolanos são os ancestrais de Isilda, sendo ela a única pessoa viva da família a ficar em Angola. Em vários momentos ela acredita que a sua família foi justa, em outros, duvida sobre o passado contado pelo pai, identificando a crueldade exercida pela sua família. Porém, ela não sabe mais viver outra vida senão a que lhe foi ensinada e dada para desempenhar:

gerir a terra, a família e negociar as exportações das colheitas. Buscando sobreviver durante o período de guerra civil e pretendendo voltar para casa, o ponto de virada no modo de vida de Isilda é quando ela passa a viver de maneira nômade com duas mulheres tão cansadas quanto ela, as criadas Maria da Boa Morte e Josélia.

No decorrer da história, as mudanças no clima aparecem. Entre cacimbo (período de seca) e chuvas, as plantas se refazem em seus tempos próprios. Na narrativa o tempo é justamente marcado pelas estações e plantas: “do tempo sem relação com as horas” (Antunes, 1999, p. 319). A terra muda e ocorrem, também, as transformações na família de Isilda, sendo ela a narradora-protagonista que mais tem voz no romance. Ao longo da história os elementos vegetais aparecem e se expressam da seguinte maneira:

Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como o uivo dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeça e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã (Antunes, 1999, p. 21).

O grito e o silêncio (em seus mil caules), a noite e o dia, são os pares de opostos que, de maneira ambivalente, metaforizam a memória e o esquecimento. Ela e seus filhos possuem a capacidade de ouvir sussurros da terra através dos girassóis, dos ventos que mudam e com eles os sopros do algodão e o som do milho também se alteram, marcando um tempo espiralar que flui. O murmúrio do girassol e o “murmúrio das dalias nas noites de insônia” (*ibid.*, p. 83) exprimem o que está dentro da terra. As imagens das plantas apontam para um embaralhamento do tempo histórico oficial, trazendo compreensões sobre o colonialismo português. Afinal, “as plantas são os verdadeiros mediadores: são os primeiros olhos que se colocaram e abriram para o mundo, são o olhar que consegue percebê-lo em todas as suas formas. O mundo é antes de tudo o que as plantas souberam fazer dele.” (Coccia, 2018, p. 26). O verde que não se quer cinza são potências interpretativas, e uma das significações é sobre o que retorna e não se deixa calar, fazendo vir ao de cima as camadas soterradas pelo discurso colonial.

As críticas e os conhecimentos na literatura portuguesa contemporânea configuram de maneira criativa as realidades históricas passadas. Tendo isso em vista, materiais e métodos ficcionais diversos foram utilizados, “todavia até hoje ninguém como Lobo Antunes relembra tão insistente e obsessivamente aos seus leitores as dores e as mágoas da história portuguesas recente – a longa ditadura fascista de 48 anos e as heranças na actualidade [...]” (Ribeiro, 2015, p. 253). Ou seja, o principal tempo histórico da prosa loboantoniana é o do Golpe de Estado de 1926 até 1974, período em que o projeto neoimperial estava em vigor na luta para manter o controle tardio sobre Angola. Esse tempo é matéria para a elaboração do romance, e nas frestas da história oficial, o texto seleciona e combina múltiplas maneiras de enxergar o passado colonial, a perspectiva criada se dá pela relação com a presença vegetal que atravessa o tempo.

As plantas, portanto, não são acessórios no texto de Lobo Antunes. O autor apresenta outra percepção sobre elas em *O esplendor de Portugal*. São seres sensitivos que reabrem o passado no tempo presente nos instantes em que se comunicam com os narradores, as plantas fazem parte de uma rede comunitária e comunicacional na terra, e por ela os fantasmas imperiais voltam para que a vida prossiga de maneira mais consciente e mútua. O uso das plantas indica uma ausência de objetividade na linguagem e nas alegorias criadas, por isso, as várias significações para dar conta das sobreposições de elementos. A partir disso, as categorias tempo e espaço se embaralham, os quadros elaborados pelos narradores contam com a sombra das árvores, o cheiro das flores, a fertilidade de uma terra atravessada por morte e sofrimento. Havendo uma suspensão no tempo (crono)lógico, por isso Isilda entende que o coração da casa não é o relógio de pêndulo, como pensa seu filho Carlos, mas sim as ervas sobre as campas:

O autêntico coração da casa eram as ervas sobre as campas ao fim da tarde ou no princípio a noite, dizendo palavra que eu entendia mal por medo de entender, não o vento, não as folhas, vozes que contavam uma história sem sentido de gente e bichos e assassinios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha família e a família antes da minha tinha chegado como salteadores e destruído a África (Antunes, 1999, p. 74).

Ver as ervas como o centro da casa e da terra é considerar as camadas de acontecimentos que em alguns momentos foram esquecidos, mas que fazem parte do território colonizado em Angola. Isilda tem medo de entender a verdade dita pela própria terra sobre a sua família, sobre

como eles conseguiram aquele lugar. No trecho acima, aparece um tempo marcado por diversos tempos históricos e diferentes realidades sociais. Mas o patriarca não permite que ela escute outra verdade: “[...] a erva das campas repetindo mentiras que o meu pai aconselhava tapando-me as orelhas” (Antunes, 1999, p. 80). Sua filha Clarisse também escutava os sons vegetais: “e então às vezes acordava a meio da noite em África ouvindo a terra e os suspiros da terra” (*ibid.*, p. 290). Uma linguagem distinta a da erva e da terra, faz sentir o horror das guerras em prol da dominação; faz ainda reverberar um Portugal enquanto Estado nacional sustentado pela naturalização de um modo de vida imperial que destrói ecossistemas e diminui a vida (e a morte) em nome do desenvolvimento e progresso.

Por esse motivo, há referências aos antepassados, às comunidades humanas que existiam naquela terra: “repuxos de palmeiras nos cumes nus e os fantasmas dos príncipes num silêncio de mistério rodeados de panelas e cabaças e cachimbos” (*ibid.*, p. 76), “escutando os mochos, os arbustos, as palmeiras dos túmulos dos reis gingas” (*ibid.*, p. 78) e “a fim de ouvir o mar de Moçâmedes vozes de primas sepultadas há séculos que se confundiam com o som do milho” (*ibid.*, p. 372). Palmeiras e milho comunicam as vidas passadas nesses excertos, sendo “aquilo que chamamos de passado nada mais é do que a nossa longa regressão rumo ao presente.” (Agamben, 2020). Um presente cuja existência se dá de maneira articulada, precisando lembrar as raízes que estruturam o sistema capitalista e as sociedades como as conhecemos hoje.

Por esse ângulo, as plantas aludem à consciência de que a colonização foi “uma expansão que conduziu à submissão – quando não ao desaparecimento – da quase totalidade dos povos ditos atrasados, arcaicos ou primitivos” (Balandier, 2011, p. 219). Desaparecimento comprovado pelas relações entre terra e carne, água e sangue. O sangue derramado conflui na terra e refaz a vida. A destruição anuncia uma possível transformação:

[...] até deixarmos de perceber o restolho do algodão, compreendermos que a fazenda acabara e não voltaríamos à casa nem às azaléas nem à árvore-da-China, a fazenda acabara e todas as fazendas acabaram como a nossa invadidas pelo exército, os cubanos, os mercenários, os cadáveres, os milhafres, os machos esgazeados e o esquecimento do capim (Antunes, 1999, p. 125).

O fim das fazendas dos colonizadores se dá pelo domínio do capim, alegoria bastante recorrente no romance e que inclusive aparece em *Os cus de Judas* (2010, p. 38): “no capim sem cor do esquecimento”. Algo que cresce ao acaso e se espalha, recobre tudo, um contrapoder que prepara o terreno

e possibilita o que virá. O capim em um ato imperialista de expansão da própria vida tem o intuito de refazer a terra. O capim que avança sobre as estruturas portuguesas em Angola se contrapõe às exportações, ao comércio internacional, às agriculturas intensiva e extensiva, às expedições e campanhas coloniais sobre as terras, às invasões, às guerras, às pilhagens e às matanças.

Por outro lado, a biota nativa arde (ímbondeiros e antílopes) e a biota portátil da Europa que desencadeou fortes oscilações ecológicas (Crosby, 2011, p. 102) tenta permanecer. Os incêndios, os espaços de desolação e desamparo começaram a ser criados antes, não com a guerra civil desse momento. No ensaio intitulado *Quando a casa está queimando* (2020), Giorgio Agamben diz:

Mas talvez o incêndio começou ainda muito antes, quando o cego impulso da humanidade rumo à salvação e o progresso se uniu ao poder do fogo e das máquinas. Tudo isso é conhecido e não é preciso repetir. Em vez disso, é preciso se perguntar como podemos continuar vivendo e pensando enquanto tudo estava queimando, o que restava de algum modo íntegro no centro da fogueira ou nas suas margens. Como conseguimos respirar entre as chamas, o que perdemos, a que destroço – ou a que impostura – nos apegamos.

Poderíamos afirmar que as invasões e os genocídios durante a expansão marítima europeia pelos outros continentes podem ser os marcos visíveis do grande incêndio, no século XV. Se vincularmos os questionamentos no fragmento acima às possíveis respostas encontradas no romance, compreendemos que apenas conseguimos viver até agora devido às plantas presentes nas margens e no centro do todo, tanto pelo oxigênio quanto pelo devir de que elas são capazes de produzir, e a principal impostura é negar tudo isso.

O esplendor de Portugal e as plantas: gerar futuro a partir da fratura colonial

Mudanças sociais aconteceram através das plantações de girassol, algodão, milho e arroz da família portuguesa de *O esplendor de Portugal*. Ecossistemas foram transformados, pois as matas viraram plantação de girassol, por exemplo. A diversidade de vidas foi transformada em um campo homogêneo, caminho para a desertificação do solo e da existência – isso vale para a flora e fauna, mas também para as diversas etnias. A madeira das árvores que tomaram para casas e combustíveis, o desmatamento e as plantas estrangeiras avançando; segundo Crosby (2011), por isso, muitas vezes o humano é colocado enquanto espécie invasora e portadora de

patógenos, uma vez que os intrusos brancos e sua biota portátil (flora, fauna e doenças) formularam a vantagem biológica em muitos lugares do mundo.

Pensando na dispersão da flora, Isilda sabe o valor econômico que as plantações da sua família têm para Portugal: “como os brancos de Lisboa precisam de nós para vender Angola, o café, o algodão, o milho, o tabaco, as balanças e os ácidos dos judeus dos diamantes e tendo-a vendido não existimos nunca” (Antunes, 1999, p. 348). Vê-se a dependência econômica: Portugal necessita de Angola e, ao mesmo tempo, desrespeita várias instâncias da vida no país extorquido. O foco no mercado e no cultivo do que se vende faz as famílias portuguesas se sentirem descartadas também, tendo em vista que os portugueses que vivem em Angola são desqualificados por causa do lugar subalternizado que ocupam. Desse modo, a narradora-protagonista expõe a cadeia de desprestígio a partir da hierarquia detalhada a seguir:

[...] aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos que desciam ao fundo da doença e da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães... (Antunes, 1999, p. 270).

No trecho acima, a desvalorização explica a política de expropriação portuguesa e abandono dos angolanos; também sustenta a exaustão da terra e dos trabalhadores do campo. No romance, um modelo de mundo encontra-se no fim, a técnica de escrita usada para expressar esse fim é a criação de imagens como esta: “os campos de girassol incendiados” (*ibid.*, p. 193). A sinestesia construída pela sobreposição das cores amarela do girassol e do fogo faz o leitor vivenciar o incêndio. A matéria-prima virando cinzas é um ataque à monocultura e à política econômica portuguesa. Outra técnica de construção é a presença da palavra embondeiro (*ibid.*, p. 52), árvore guardiã e símbolo da memória ancestral; e paralelamente, a imagem em um bairro de Luanda: “os baobás da Cuca em labaredas” (*ibid.*, p. 264). As plantas na narrativa, juntas, em constelação, são ao mesmo tempo presença e ausência (pela destruição). Em vários momentos é descrita a mata circundando a casa e a fazenda, as referências à mata, muitas vezes, soam como perigo à família portuguesa, pois alguém ou alguma coisa pode estar à espreita no escuro, prestes a quebrar a segurança.

Quando Angola começa a arder, Isilda tenta governar a ruína como pode, no momento em que “todas as coisas e todos os lugares aparecem na

sua veste mais verdadeira, tocam-lhe mais de perto de algum modo – assim como são: esplendor e miséria.” (Agamben, 2020). A memória intersubjetiva, entrelaçada entre as quatro vozes na narrativa se dá através do jogo entre perda e permanência que as plantas traduzem. Se os vivos produzem o mundo em que vivem, não apenas se adaptam a ele, em *O esplendor de Portugal*, os portugueses produzem destruição em Angola, o que pode ser visto nos seguintes trechos: “as fumaças vindas do sul apagando a mata, transformando-a numa planície sem capim nem árvores, um véu de sombras coaguladas numa sombra apenas de Malanje ao Congo” (Antunes, 1999, p. 175); ou ainda, em “apenas os eucaliptos, as mangueiras, as cinzas que o vento e as queimadas dispersariam em breve como dispersariam os mutilados do Governo de camisa sem botões [...] a água quase negra misturada com óleo dos carburadores” (*ibid.*, p. 178). Tudo afetado e quase tudo destruído e poluído.

A guerra chega na fazenda logo após a comunicação das plantas e, nesse momento, o silêncio reaparece: “moradas de colonos esquecidas no capim habitadas por um silêncio vegetal” (Antunes, 1999, p. 268). Um silêncio vegetal que é denúncia da sobreposição de explorações e contra o esquecimento das atrocidades é também um silêncio como abertura para que outras formas-de-vida apareçam e falem. A partir disso, trata-se de cultivar diversos modos de viver diferentes daqueles dos exploradores das terras, como, por exemplo, o do capim que, enquanto matéria viva, cobre e refaz o solo e se expande em todos os ecossistemas – criaturas vivas que não permitem a destruição total e são alegorias para a resistência.

Parecendo destruídas, as plantas abrem o processo sutil de luta e cura, a partir de “um tropismo afiado de planta” (*ibid.*, p. 107). A inteligência de crescimento em resposta ao exterior, os movimentos das plantas em direção ao sol ou orientada pela gravidade. Assim como elas, o movimento de estudo do passado pode ser: “‘Crescer apenas nas raízes, não mais nos ramos’. Afundar nas raízes, sem mais flores nem folhas. Ou, melhor, como uma borboleta bêbada, voar sobre aquilo que foi vivido. Ainda há ramos e flores no passado. E ainda é possível fazer mel com eles.” (Agamben, 2020). Uma literatura que realiza um geotropismo positivo direcionada às raízes do colonialismo, eis o movimento encontrado em *O esplendor de Portugal* – ficção mediada pelas plantas que possibilita a escuta subterrânea dos seus fantasmas imperiais, se alojando na fratura colonial:

[...] vive sob a ‘fractura colonial’, um elemento de grande relevância política emerge destas ficções: o acto colonial não termina com quem o

executou, ele perpassa para as gerações seguintes sob a forma das figuras do ex-colonizador e do ex-colonizado que complexamente reencenam uma fantasmagoria que se identifica com o habitante mais íntimo do inconsciente europeu [...] (Ribeiro, 2015, p. 266).

No romance, para reencenar a fantasmagoria presente no inconsciente europeu, da relação colonizador e colonizado, as plantas aparecem em oposição aos monumentos que aparentemente duram, às casas e aos pequenos impérios construídos na esperança de serem eternos pelos portugueses; mas tudo rui, a família e a fazenda acabam: “e agora não existia capim existiam os nossos fantasmas sobre um nada escuro” (Antunes, 1999, p. 95). Esse nada é transformado em vestígios, precisamente, quando os fantasmas imperiais se tornam: “ruínas, vestígios [...] não encontrávamos nada senão relva” (*ibid.*, p. 317). A relva enseja um recomeço diferente.

Ao longo da narrativa, as plantas passam de mediadoras da memória colonial para viabilizadoras de outra vida. A principal forma-de-vida suscitada pelo vegetal é “olhar para o mundo sem vê-lo simplesmente como o campo de ação do homem, não se pode deixar de notar a onipresença das plantas.” (Mancuso, 2021, p. 10). Portanto, elas saem do lugar de testemunhas ativas do passado colonial para o de agentes intermediárias das múltiplas formas-de-vida.

As plantas também apresentam a capacidade resiliente, vidas que armazenam água em meio ao incêndio, como vê-se em: “a água que as plantas segregavam de noite, o capim úmido impossível de arder” (Antunes, 1999, p. 324); também em: “sentiam-se os ramos molhados e a vizinhança da água, um suspiro líquido nos juncos” (*ibid.*, p. 270). Regeneram o mundo pelas transformações e relações comunitárias. No romance, as plantas permitem prestar atenção nos fantasmas imperiais que criaram as principais fantasias financeiras desde a colonização até os nossos dias. Tal consciência enfraquece a ilusão de que o mundo está operante e ativo, como afirma Ailton Krenak (2020) em diálogo com Suely Rolnik. Ver o mundo arder, saber que em grande parte mundos são destruídos pede outra maneira de estar no mundo. Os sentimentos de ausência da segurança e de poder enfraquecido dos narradores marcam a tensão na narrativa, pois a descolonização não parte deles, os que têm voz; ela acontece como uma contrapartida angolana que vem com o vento, ventos que fazem as plantas calarem as dores da terra.

Uma maneira possível de mudar as técnicas coloniais é aprender com os brotos e as sementes: “as folhas do eucalipto juravam [...] os rebentos

novos, as crostas dos troncos, as agulhas verdes que principiavam a nascer, as agulhas castanhas” (Antunes, 1999, p. 175). Aprender a abrir espaço para a vida desdobrável e perene, sabendo que em pequenos pontos verdes está a capacidade de gerar futuro. Futuro que possibilita relacionamentos recíprocos entre humanos e não-humanos. Entrar na fissura da memória colonial através dessas relações para produzir não uma memória conflituosa, mas uma memória partilhável e anticolonial, como defende Roberto Vecchi (2010).

Pensando nisso, Margarida Ribeiro valoriza uma literatura contemporânea portuguesa que, ao invés de gerir saudade, gera futuro. Trata-se de uma literatura que encara os fantasmas imperiais das ex-colônias, o colonialismo, as relações raciais, a desigualdade de poder, reelaborando o passado e “problematizando-o em várias perspectivas, são capazes de gerar futuros. Magoado, traumatizado, culpado, mas futuro, apesar de tudo.” (Ribeiro, 2015, p. 256-257). A literatura capaz de gerar futuro caminha para a cicatrização da fratura colonial.

O desfecho do romance se abre para “o que permite a tudo nascer e devir, o princípio e a força responsáveis pela gênese e pela transformação de todo e qualquer objeto, coisa, entidade ou ideias que existe e existirá” (Coccia, 2018, p. 22). Uma constante origem de mundo aqui e agora, pois “a origem do mundo é sazonal, rítmica, intermitente como tudo o que existe. [...] A origem do nosso mundo são as folhas: frágeis, vulneráveis e, no entanto, capazes de voltar e reviver após terem atravessado a má estação.” (*ibid.*, p. 32). Um final com as plantas e seus pares ambivalentes como movimento e repouso, contemplação e ação, resistência e permeabilidade, matéria e sensibilidade, olho e luz.

No mar atmosférico criado em *O esplendor de Portugal*, o mundo é “condição de possibilidade e um produto de vida” (Coccia, 2018, p. 42) espaço de vida, mundo-da-vida, na totalidade da vida. As plantas têm a capacidade de recriar a atmosfera, purificar o ar, ajudar a combater a erosão da vida: “Sempre prontas a crescer rapidamente em seguida aos desastres, elas evoluíram com facilidade, de modo a sobreviver e rebrotar em seguida ao puxar, arrancar e mastigar do gado que pasta” (Crosby, 2011, p. 41). A erosão como metáfora do colonialismo e as plantas como alegoria do movimento anticolonial. Os humanos podem ser regenerantes também e cultivar vida, pisando a terra com cuidado, escutando e sentindo o que não é admissível ser esquecido.

Considerações finais

Ao longo da leitura proposta, vimos que as plantas corroboram o devir de Angola cuja esperança no futuro é cheia de vida e criada, sobretudo, a partir de uma memória compartilhada sobre o período colonial. Desse modo, os corpos mortos dos que sofreram com a colonização portuguesa e suas instituições no território angolano comunicam e se fazem presentes no romance através das linguagens e movimentos das plantas. Notou-se que os narradores só tecem uma memória com perspectivas anticoloniais por conta da linguagem vegetal que os atravessa.

Interpretar as alegorias e sentir os rastros clorofílicos (Nascimento, 2021) foram os métodos da análise. A partir deles, conseguimos ler os fragmentos de *O esplendor de Portugal* (1999) e concluir que a fazenda portuguesa é a grande intrusa que teima em destruir a mata. Por isso, as terras e as plantas dos campos de girassol, algodão e milho se contrapõem à prática colonial do esquecimento. Focar nas plantas durante a história construída só foi possível ao considerarmos o humanismo zoocêntrico que escreveu a história oficial sobre o projeto imperial português a partir da primazia humana, sendo humanos os europeus, brancos e civilizados, que sem reciprocidade com a flora e a fauna, por exemplo, foram promovendo destruição e sofrimento em grande escala.

Dessa maneira, vimos que o projeto de um Portugal esplendoroso se deu às custas das tantas misérias dos povos colonizados. Na narrativa, tal projeto imperial fomenta destruições diversas e torna evidente elementos básicos como fogo, terra, água e ar, os quais são bastante evidentes durante as guerras, quando o mundo arde e faz-se explícito o que estruturou o mundo como o conhecemos hoje. As injustiças que se repetem e que, muitas vezes, são naturalizadas fazem parte dos projetos nacionais europeus, e foram replicados na dispersão por outros continentes, cabendo a nós interpelarmos e mudarmos tais estruturas.

Pensando tais aspectos, o conhecimento articulado neste artigo não se fecha, por isso, torna-se um pensamento que pode vir a se expandir em todas as direções. A criação literária de Lobo Antunes, com seus cortes narrativos, consegue elaborar aberturas e um tempo espiralar da colonização. Dentro dessas compreensões, a nossa hipótese de leitura foi validada, pois as plantas mediam a força subterrânea da terra da fazenda, compondo alegorias da memória partilhável sobre as atrocidades realizadas pelo projeto imperial português. Assim, as plantas, em diálogo com os narradores, se instalam contra o tempo encoberto. As camadas que retornam e saem através da linguagem das plantas.

Ler os textos literários através de várias perspectivas é uma marca dos estudos literários da literatura contemporânea e, quando considera diversos vínculos e variadas escutas, podem dialogar com as urgências do nosso tempo: crise climática e ódio à diferença. A leitura realizada neste artigo se coloca contra a exportação de *commodities* e contra ideias universalistas-imperialistas; em oposição às políticas colonialistas e ao crescimento e à acumulação infinita que caminha para o colapso socioambiental.

Todas essas questões têm a ver com a desigualdade na divisão de trabalho e remuneração, os personagens camponeses que trabalham nas plantações da família portuguesa clamaram pela redução de jornada de trabalho e por dignidade. A Revolta do Cassanje, marco do início do processo de independência em Angola, que se faz presente no romance, marca uma luta que é também pauta deste século XXI. A discussão ecológica se alia à luta por melhoria social e dignidade, pois outras lógicas da produção possibilitam mais cuidado e menos exploração. Por exemplo, a agrofloresta e a permacultura são processos que geram mais discernimento sobre a exaustão da terra e os recursos envolvidos nas plantações dos latifúndios.

A opressão e morte de corpos, o descarte cruel da vida e a esperança passiva que atravessam o tempo, em *O esplendor de Portugal*, estruturam o esquema de exploração, aparecem constantemente juntos e podem ser revistos com as plantas, a partir das linguagens vegetais. Ao chegar no final do romance, a reorganização da sociedade angolana parece estar no começo, mesmo se passando dezessete anos durante o tempo narrado (1978-1995). Assim como o Brasil, é como se Angola fosse um país destinado ao futuro, um país constantemente por vir. Por isso torna-se necessário compreender os fantasmas imperiais (Vecchi, 2010) que surgem a partir das relações entre os narradores, talvez assim o terreno seja aberto para outras construções.

Muitas leituras e análises do livro ainda podem ser feitas, e uma delas seria pensar a própria linguagem espectral que representa os fantasmas imperiais em *O esplendor de Portugal* (1999); “Língua de espectro” no sentido que o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015) atribui à língua incompreensível cheia de palavras mentirosas, fruto do narcisismo metafísico dos brancos. Para Kopenawa, escutar o outro só é possível se de alguma maneira tornarmos-nos o outro, e uma via para isso é, no tempo do sonho, escutar a voz dos espíritos xapiri (imagens dos ancestrais animais yarori), vozes que vêm das plantas, a partir do sopro do pó das árvores de yãkoana hi, todos os cantos dos espíritos provêm dessas árvores muito antigas, são elas que permitem um ser virar outro para os Yanomami. Imaginar uma leitura a partir dessa cosmovisão pode aprofundar a percepção em torno das plantas no romance.

Referências

- AGAMBEN, G. **Quando a casa está queimando**. 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/604498-quando-a-casa-esta-queimando-artigo-de-giorgio-agamben>. Acesso em: 16 de mar. de 2022.
- ANTUNES, A. L. **O esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ANTUNES, A. L. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BALANDIER, G. **A situação colonial: uma abordagem teórica**. In: SANCHES, M. R. (org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa/PT: Edições 70, 2011.
- BRAND, U.; WISSEN, M. **Modo de vida imperial: sobre a exploração dos seres humanos e da natureza no capitalismo global**. Trad. Marcela Couto. São Paulo: Elefante, 2021.
- COCCIA, E. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Trad. Fernando Scheibe. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- CROSBY, A. W. **Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa 900-1900**. Trad. José Augusto Ribeiro e Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUDENTHAL, A. **A Baixa do Cassanje: algodão e revolta**. Disponível em: https://www.cecult.ifch.unicamp.br/pf-cecult/public-files/projetos/9585/freudenthal_revistainternacionalesstudiosafricanos_1995-99_-_revolta_na_baixa_de_cassange_1.pdf. Acesso em: 23 de mar. de 2022.
- KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MANCUSO, S. **A planta do mundo**. Trad. de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- MATA, Inocência. **Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade**. In: SANCHES, M. R. (org.) *Portugal não é um país pequeno: contar o “Império” na pós-colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006, p. 285-315.
- NASCIMENTO, E. **O pensamento vegetal: a literatura e as plantas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- RIBEIRO, M. C. **Íntimos fantasmas: memórias de África na Literatura Portuguesa Contemporânea**. In: ABDALA JR., B.; ROCHA E SILVA, R. V. *Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique e Portugal*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2015.
- VECCHI, R. **Excepção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial**. Porto/PT: Edições Afrontamento, 2010.

Artigo Original

CARLOS (E FAMÍLIA) EM BUSCA DE SI: O CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS

CARLOS (AND HIS FAMILY) IN SEARCH OF HIMSELF: THE FAIRY TALE IN REVERS

Tércia Costa Valverde

Universidade Estadual de Feira de Santana, Novo Horizonte, BA, Brasil

Resumo: *Que farei quando tudo arde?* pode representar o desmascaramento do indivíduo português que, muitas vezes, não se deu conta de que a estrutura sociofamiliar de seu país se transformou. Consequentemente, o leitor depara-se com uma família diversa dos padrões sociais, em absoluta derrocada do ser. Em vão, a tríade tenta buscar o sentido da existência. Assim, Carlos, Judite e Paulo traduzem-se em personagens que envolvem os seus receptores, em uma atmosfera de Contos de Fadas às avessas. Referencial teórico utilizado: Antunes (2001; 2002); Bettelheim (1980), entre outros. .

Palavras-chave: Crise identitária; Desconstrução social; Que farei quando tudo arde

Abstract: *Que farei quando tudo arde?* can represent the unmasking of the Portuguese individual who, many times, did not realize that the socio-family structure of his country had changed. Consequently, the reader is faced with a family that is different from social standards, in an absolute overthrow of being. In vain, the triad tries to search for the meaning of existence. Thus, Carlos, Judite and Paulo become characters that involve their receivers, in an atmosphere of Fairy Tales in reverse. Theoretical framework used: Antunes (2001; 2002); Bettelheim (1980), among others.

Keywords: Identity crisis; Social deconstruction; Que farei quando tudo arde?

Que farei quando tudo arde? pode representar o desmascaramento do indivíduo português, que, na maior parte das vezes, não se deu conta de que a estrutura sociofamiliar de seu país se transformou, com o fortalecimento do modelo cultural pós-moderno. Nessa obra antuniana, o seu leitor depara-se com uma família em crise e em absoluta derrocada do ser, que, desesperadamente, e em vão, tenta buscar o sentido perdido de sua existência. Tal instituição doméstica luta incessantemente pela recuperação

de uma possível felicidade perdida, depositada no passado ou em forma de quimera. Sendo assim, Carlos, Judite e Paulo traduzem-se em personagens que envolvem os seus receptores em uma atmosfera de Contos de Fadas às avessas. Não por acaso, Lobo Antunes, ao longo de sua obra, em uma possível atitude de crítica à tradição literária e social, procura tecer relações de conteúdo e forma com os antigos clássicos infantis, a exemplo do “Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda”, em *As naus* (1988)¹, bem como, ao longo de *Que farei quando tudo arde?*, mencionar a significativa presença do “anão da Branca de Neve”, que observa com olhos reprovadores a tumultuada relação entre os protagonistas desse romance. No entanto, qual seria o significado desse diálogo entre os Contos de Fadas e a supracitada obra antuniana?

Quando pesquisamos acerca da figura do “Anão” no conto clássico da Branca de Neve, percebemos a ideia de que, na história clássica, os anões zelam pelo seu lar e pela ordem familiar. Tal informação nos levou a crer que Lobo Antunes, em um ato recheado de criatividade, teceu uma relação contraditória entre a ordem e a paz reinantes no lar dessas pequenas criaturas, que acolheram a desamparada princesa que fugia de sua madrasta e, o caos e a desordem do seio familiar de Carlos, Judite e Paulo. Na obra antuniana, percebemos que não há um lar propriamente dito, pois as coisas e as pessoas estão fora de lugar. Porém, em ambos os casos há um processo analógico de formação de personalidade diferente da anterior, que se rompe ao lutar contra os obstáculos que a vida oferece aos sujeitos que a provam. Em *Branca de neve*, a princesa se desenvolve enquanto mulher, ao sair de casa e experimentar a responsabilidade de cuidar de si, do lar dos anões, bem como de seus anfitriões. Houve, nesse caso, um crescimento do sujeito. Já em *Que farei quando tudo arde?*, a formação da personalidade de cada um dos protagonistas passa, como vimos, por um processo de decadência, dor e derrocada, em virtude do desmantelamento familiar do qual são vítimas e da falta de um final feliz em suas vidas. Apesar das dificuldades e das aventuras que passa no decorrer da literatura clássica, Branca de Neve atinge a plenitude, finalmente, quando se casa com um príncipe encantado. Já no romance em análise, a bem-aventurança não acontece para Carlos, Judite e Paulo, que não viveram “felizes para sempre”.

Bruno Bettelheim (1980, p. 233), em *A psicanálise dos contos de fadas*, diz que os contos de fadas lidam de forma imaginativa com as proposições mais importantes sobre desenvolvimento em nossas vidas. Para ele, Branca

1 LOBO ANTUNES, António. *As Naus*. 5 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 19.

de Neve tornou-se a metáfora pela qual nos referimos a uma constelação emocional específica dentro da família, de um tipo que pode causar sérios impedimentos para o crescimento e amadurecimento do indivíduo, enquanto, por outro lado, também é fonte de formação de personalidade (p. 234). Em seu antigo lar, a princesa era coberta de mimos por seu pai, mesmo sofrendo as injúrias e o desprezo de sua invejosa madrasta. Na casa dos anões, essa heroína aprende e desenvolve dotes domésticos e de sobrevivência no bosque. Sem querer, o rei a impedia de crescer enquanto mulher. Contudo, o seu caráter benevolente e pacífico foi herdado de seu pai. Já no seio familiar antuniano, percebemos que Paulo não teve condições de se desenvolver porque não tinha uma estrutura sólida e educativa em seu lar. Carlos e Judite não se empenharam em educar o filho. Foi fora de casa que Paulo, sozinho, se entrega às drogas e carrega consigo toda uma carga física e psicológica, que desmonta a sua identidade. Ao contrário de Branca de Neve, Paulo aprende a se desconstruir longe de sua família. De acordo com Bettelheim, no conto de fadas há a vitória sobre o inimigo, os obstáculos que são impostos aos seus heróis, além da recompensa final por seus esforços, que é a felicidade. Existe também nos clássicos a lição de moral propagada aos seus leitores de que a criança passa por dificuldades em sua relação vital com os pais para atingir a vitória final e o crescimento como sujeito (p. 238). Porém, não há, como vimos, esse tipo de desfecho na citada obra antuniana.

Ainda de acordo com Bettelheim, os anões desempenham o papel fundamental de serem auxiliares no processo de transformação identitária de Branca de Neve. Em troca de um lar, os anões pediram-lhe que cuidasse das tarefas domésticas enquanto estivessem trabalhando na mina de diamantes. Nesse momento da história, a princesa desperta para a realidade da divisão social de tarefas. Cada indivíduo deve ocupar um local determinado em uma dada comunidade. Já sob o aspecto psicanalítico, os anões não conseguiram se desenvolver para uma humanidade amadurecida, uma vez que estão presos a um nível pré-edípico (eles não têm pais, não se casam e nem têm filhos na narrativa) e servem apenas para enfatizar os desenvolvimentos fundamentais que ocorrem com Branca de Neve (p. 239). De forma análoga, no romance de Lobo Antunes, o “anão da Branca de Neve” observa, grotescamente, do alto do frigorífico Paulo e seus pais, em uma tentativa, em vão, de ajudá-los a se recuperarem enquanto família, ou, de modo distinto dos clássicos, talvez simplesmente reprová-los por seus atos que destoam do ideal social desejado para essa instituição doméstica:

O frigorífico com o anão da Branca de Neve em cima, aquele de picareta ao ombro que manda nos colegas, o anão para a minha mãe [...] a minha mãe sepultada e o inverno a perseguir-me no interior da casa, se não fosse o anão da Branca de Neve [...] não me descobriam nunca [...] a sombra do anão / – Corta o anão tesoura / a lâmpada crescia e o anão completo / mesmo hoje, decorridos vinte anos, se eu pudesse quebrava-o [...] e o dono da esplanada a abotoar a camisa mirando o anão [...] dentro em pouco o anão da Branca de Neve partido, dentro em pouco a gaveta dos talheres no canteiro, dentro em pouco ela a dirigir-se a ninguém / – Porquê Carlos? [...] a minha mãe trazia a garrafa e não gesticulava ao espelho, não tremia e o anão a salvo... (2001, p. 18, 52, 54, 64, 82, 83).

Em *Que farei quando tudo arde?*, a presença observadora do “Anão da Branca de Neve” na casa dos anti-heróis que protagonizam tal enredo pode se traduzir na tentativa do escritor de nos demonstrar que os olhos de uma tradição clássica literária, que durante anos povoou o imaginário da cultura ocidental moralista, reprovam o caos instalado, no cenário pós-moderno, pelas mudanças históricas ocorridas na sociedade portuguesa. Se, por um lado Lobo Antunes demonstra que Carlos, Judite e Paulo representam a transformação do modelo de família que deve ser respeitada em sua diferença social, mesmo porque o mundo se transformou nesse contexto da pós-modernidade, por outro, ele, enquanto português, revela-nos o lado tradicionalista dessa mesma sociedade em processo de mudança, que não se sente à vontade com um pai que resolve travestir-se, uma mãe que se prostitui aos olhos do filho e um herdeiro que se entrega às drogas, por não suportar a sua realidade, conforme já vimos anteriormente. Sendo assim, em sentido oposto ao da teoria de Bettelheim, o “anão da Branca de Neve” não consegue ajudar esses anti-heróis a se desenvolverem enquanto sujeitos que buscam vencer as dificuldades da vida. E assim, por diversas vezes a sua presença é notada principalmente por Paulo, que também rejeita as atitudes de seus pais, consideradas por ele imorais. O anão representa a vida feliz e próspera que Paulo almejava obter, porém, a sua existência estava cada vez mais distante de consistir-se em “um Conto de Fadas”, daí a dificuldade, talvez, desse personagem em conviver com essa figura inquisidora. E, por vezes, tomado por um sentimento de revolta, Paulo tenta livrar-se do anão ao falar com a namorada: “se eu pudesse oferecer-te os malmequeres do quintal, o anão da Branca de Neve para venderes em Chelas” (p. 88). Notemos o paradoxo da situação, em que Paulo, ironicamente, deseja trocar o ícone da construção doméstica pacífica (o anão) por drogas no mercado de Chelas. Nesse trecho da obra, Paulo não está feliz nem com o amor, já

que perdeu a namorada, nem com a vida que possui no relacionamento com os seus pais. Para ele, tanto faz estar sem os pais, a paixão juvenil, os malmequeres e o anão da Branca de Neve.

Judite também se sente incomodada com os olhares de reprovação que a figura do anão lhe oferta, principalmente, se está na presença de seus amantes. Em diversos trechos do romance, o dono da esplanada nota a presença da figura que, do alto da geladeira, adota um papel divino de julgar e orientar os homens ao seu redor: “...o anão da Branca de Neve [...] foi o meu marido que o comprou no Natal, o dono da esplanada visitou-me nessa tarde” (p. 97). Interessante notarmos que foi Carlos quem adquiriu a peça que, paradoxalmente, tanto o reprovou ao longo de sua vivência familiar. Aliás, a figura do travesti caracteriza-se por ser e agir de modo ambíguo e múltiplo, como o próprio meio pós-moderno e Queer são percebidos, de modo generalizante e equivocado. Por muitas vezes, Judite se sentia sozinha e abandonada pelo seu marido e, como Paulo, procurava buscar auxílio e forças em um passado supostamente feliz. Mas Judite também confiava no anão e suplicava-lhe, inconscientemente, pela resolução de seus problemas familiares e matrimoniais. Assim como o seu filho, a mulher de Carlos também nutria um sentimento bipolar de atração e repulsa pela figura do anão, uma vez que ambos tinham a esperança de serem felizes para sempre, esperança essa que foi anulada com o passar dos anos: “...nenhum anão da Branca de Neve, nenhum frigorífico, a imagem no guarda-fato magoada antes de nós e a gente / – Porquê?” (p. 122). Essa anti-família sofria por estar distante do modelo sacramental imposto pela sociedade portuguesa católica, e, por isso mesmo, questionava-se a todo momento: Por que, por que eram diferentes? Não é nada fácil ser múltiplo em um contexto excludente e dicotômico.

Carlos também possuía, como os demais membros de sua família, uma relação antitética com o “anão da Branca de Neve”. Ao desejar obter a ajuda dessa emblemática figura dos clássicos infantis para poder vencer em sua trajetória de vida, o pai de Paulo não pôde contar com a realização de seus sonhos nem com o auxílio do anão, que, ao contrário do esperado, permanecia inerte em cima do refrigerador. Fantasticamente, quando saía da inércia, tal anão apenas olhava com olhos punitivos e de inimizade as ações da tríade Carlos-Judite-Paulo. Durante o decorrer da leitura de *Que farei quando tudo arde?*, pudemos perceber, em vários trechos, a tristeza e o pesar de Carlos por possuir uma identidade sexual diferenciada da culturalmente esperada de um pai de família cristão, em um país historicamente católico. Mesmo assumindo-se publicamente, o referido travesti sabia que iria pagar o alto preço da diferença. E, conseqüentemente, oscilava entre a atitude e

o arrependimento de seus atos: “...o anão da Branca de Neve sem coragem de acusar-me” (p. 133). Esse anão, juntamente com a casa do Bico da Areia representa o *locus amenus* dos protagonistas, o momento do passado em que viveram juntos e mais próximos de um ideal familiar.

Sendo assim, desabafa Paulo, na ocasião da morte de seu pai: “...às vezes penso que sou eu que estou morto, faleci no seu lugar e você vivo no Bico da Areia, o anão e etc, a esplanada e etc, o pinhal e etc” (p. 137). Mas, ao mesmo tempo quer “derrubar o anão da Branca de Neve” (p. 151). E o anão: “Porquê Carlos?” (p. 195). Então, apesar de o anão não ter auxiliado tais personagens a terem um final feliz, ele conseguiu, por outro lado, definir a mentalidade e o comportamento deles. Ficou marcado na memória dos três protagonistas como uma tentativa de vencer as intempéries da existência. Estava no subconsciente de Paulo, quando o psicólogo do hospital lhe pediu que desenhasse a sua família: “– Desenha-me uma casa a sério que raio de casa é essa? / – Malmequeres um anão de barro a que falta a picareta garrafas no tanque de lavar roupa do quintal...” (p. 212). Notemos aqui como a presença do anão, além de outros elementos pertencentes ao seu passado de infância, possuem um significado fundamental para a sua formação identitária. Esse *locus amenus* está impresso no imaginário de Paulo e representa o alicerce daquilo que ele pensa, age e acredita, na fase adulta.

Para Bettelheim (1980, p. 241), no Conto de Fadas, “quando a posição da criança dentro da família torna-se problemática para ela ou para os pais, ela começa o processo de luta para escapar da existência triádica”. E então, como consequência, esse ser infantil passa pela difícil jornada do autoconhecimento e da solidão. “Em alguns contos de fadas o herói tem de procurar, viajar e sofrer vários anos de existência solitária antes de estar preparado para encontrar, salvar e reunir-se a outra pessoa”, que dará significado positivo à sua vida (*idem*). Segundo esse teórico, em Branca de neve são os anos que a protagonista passa com os anões que representam o período de dificuldades, de elaboração dos problemas da princesa, ou seja, o seu período de crescimento. Já em Lobo Antunes, o anão não pôde se responsabilizar pelo crescimento de Paulo, nem dos demais personagens, uma vez que só houve a decadência da tríade. Quando Carlos abandona o lar e a sua família, ele experimenta as dificuldades mundanas e é por elas derrotado. Além disso, quando Judite também abandona Paulo, ela oferece ao filho o mundo, que não foi nada paterno com esse garoto. Enfim, não houve um crescimento na vida desses personagens, nem um encontro feliz, no final da história, que pudesse salvá-los de si mesmos, como sempre acontece nos clássicos infantis. Não há no romance antuniano essa

perspectiva do herói, que é uma pessoa em desenvolvimento. Ao contrário, o leitor de Lobo Antunes pode perceber que os seus personagens se caracterizam como anti-heróis, sujeitos decadentes e à deriva, no mar do próprio destino.

Sabemos que é dever dos pais o cuidar e o zelar pela sua criação, pois, caso contrário, os filhos tornam-se alvos de um trágico desfecho em suas vidas. No caso de Branca de Neve, que foi vítima da perda da figura materna, o processo de crescimento deu-se de forma penosa, uma vez que os anões não puderam impedir que a sua madrasta a visitasse no bosque e a envenenasse com uma maçã. De acordo com Bettelheim (1980, p. 247), “os anões são incapazes de protegê-la e a mãe continua tendo poder sobre ela”. Nesse instante, há uma convergência com a história de Lobo Antunes, pois, do mesmo modo, em *Que farei quando tudo arde?*, o “anão da Branca de Neve” é incapaz de salvar Paulo de sua triste relação com os seus pais. Ainda na visão de Bettelheim (1980, p. 249), os anões simbolizam uma forma de existência imatura e pré-individual que a princesa deve transcender. Mas, essa transcendência não ocorre com Paulo, que lutou por sua sobrevivência sem os seus pais biológicos. Nem mesmo os seus pais adotivos conseguiram salvá-lo de si mesmo. A figura do anão simboliza o trabalho, a luta e o crescimento. Estaria o anão satisfeito com o trabalho de Carlos? Com a prostituição de Judite? Com a dependência química de Paulo? Ou melhor, esse anão propicia o desenvolvimento e a prosperidade dessa família? Mesmo não podendo impedir as visitas da madrasta à Branca de Neve e nem o seu envenenamento, de certa forma os anões foram a peça-chave da formação da princesa enquanto mulher, o que não acontece com a triáde antuniana.

Curioso notarmos que a presença dos anões em cena é paradoxal, pois ao mesmo tempo em que propiciam o progresso da heroína no enredo, essas figuras, de acordo com Bettelheim (1980, p. 254), não estão ligadas à felicidade dos sujeitos, pois, como já foi dito anteriormente, elas estão em um estágio de imaturidade, pré-identitário e pré-edipiano. Os anões nunca conhecerão o amor, o casamento e os filhos. Talvez, analisando por esse prisma, a presença deles esteja bem de acordo com a infelicidade da família antuniana, que na realidade, não sabe administrar o amor, o casamento e, no caso de Carlos e Judite, o filho, traduzindo o paradoxo da escrita pós-moderna.

E assim, em *Que farei quando tudo arde?*, a presença do “anão da Branca de Neve” representa a reprovação das ações dos anti-heróis desse enredo.

Seja no episódio em que Carlos-Soraia sofre agressões físicas dos traficantes a quem o seu namorado Rui devia e vai trabalhar em seguida muito machucado, ou em inúmeros outros, presenciamos o olhar crítico e insatisfeito do anão incidindo na pessoa do travesti e em toda a sua família: “o anão no topo do frigorífico ou o gerente para o meu pai a impedir-lhe o camarim / – Entrares em palco nesse estado Soraia?” (2001, p. 248). O anão simboliza o passado de uma suposta união entre Carlos, Judite e Paulo, momento em que deveriam se desenvolver, mas não o fizeram: “o meu pai nunca chorou assim, se me falava no anão da Branca de Neve / e quem diz o anão da Branca de Neve diz o tempo em que morávamos no outro lado do rio” (p. 386).

Por vários momentos em que Paulo se lamentava pela vida que teve no pretérito com os seus pais, ele mencionava a figura do “anão da Branca de Neve sobre o frigorífico”. Em outro episódio, Carlos diz ao seu colega travesti que tem receio de sua transformação sexual e que percebe a censura das pessoas e as coisas que lhe observam ou estão ao seu redor: “...a rapariga a censurar-me do retrato, a boneca de pasta zangada comigo, se calhar o anão da Branca de Neve a detestar-me na outra margem do rio, que me incomoda o anão...” (Antunes, 2001, p. 449). Podemos notar o quão é importante a simbologia do anão para esses protagonistas, ou seja, uma sonhada felicidade, que não é adquirida por todos eles, torna-se um ícone negativo, que os incomoda. Nesse outro instante, a seguir, podemos reconhecer a necessidade de Paulo de voltar ao passado em busca da (im)possível paz perdida: “... não o bairro da heroína, não a parede, [...] algures no Tejo o que faz tantos anos procuro, metade de um portão, um anão de gesso sobre o frigorífico, a paz, uma paz difícil agora” (p. 467). Com Judite, o anão reprovava a sua prostituição e despertava a atenção de seus amantes, como no exemplo em que os entregadores do espelho o observavam curiosos: “o sócio a observar o anão” (p. 468-469). Interessante notarmos que o anão faz parte da história dessa tríade antuniana, e não poderia ausentar-se de modo algum.

Quando Paulo, por um momento, sonha com uma outra vida alternativa para si e para os seus pais, ele frisa a ausência do anão em sua narrativa: “...não a nossa casa que estranho, outra casa, o frigorífico sem o anão da Branca de Neve em cima...” (p. 478). E, tomado por um sentimento de revolta, deseja que o mar inunde a sua casa e acabe com tudo o que lhe é significativo, a exemplo de sua mãe e do anão: “...as ondas da enchente mais intensas com a tarde alcançando o frigorífico, o anão [...] a minha mãe...” (p. 528). Mais adiante, o anão, tomado pela voz de Paulo, aconselha

aos membros dessa família a salvação mútua: “...o anão da Branca de Neve severo para mim [...] – Tomem conta um do outro /se me apoderava da tesoura o anão logo / – Vê lá / proibia-me de cortar vestidos, provar as embalagens de remédio, fazer um lago na banheira” (p. 621). E acrescenta: “se dependesse dele não deixava a Gabriela, estou a vê-lo conosco a reprovar-me / – Tantas asneiras Paulo / a empregada do refeitório [...] – Falaste com quem?” (*idem*).

Como vimos, a figura do anão possui uma importância simbólica para a vida dos protagonistas do romance *Que farei quando tudo arde?*. O anão pode representar, nesse contexto, a ordem, a paz e a moral perdidas por todos eles. Notemos o tom de reprovação em sua fala e conduta, ao censurar as atitudes de Paulo e de sua família. Embora a presença do anão seja um elemento do passado em que viviam juntos no Bico da Arca, a sua imagem não deixou de povoar o imaginário desses anti-heróis, nem de castigá-los por realizarem ações que contrastam com o ideal doméstico exigido pela sociedade portuguesa. É assim, sempre que Paulo, por exemplo, por ser o mais crítico dentre eles, se lamentava pela sua história, lembrava-se do anão censor e repressor da desordem familiar: “o anão da Branca de Neve a tomar conta de todos [...] usava uma picareta e uma lanterna que não iluminava ninguém, apenas no caso de eu pegar na tesoura se assustava em lamúrias / – Cuidado” (p. 623). Notemos como, nesse caso, Paulo sacraliza o anão, que, de modo onipotente e onipresente, é responsável pela vida e destino dos referidos personagens antunianos. É justamente por dependerem psicologicamente dos cuidados dessa figura tão severa e punitiva que Carlos, Judite e Paulo nutriam por ele um duplo sentimento de atração e repulsa, conforme veremos no seguinte episódio, em que Judite tenta jogá-lo no lixo:

...o tempo gastava-o como gastava as paredes, por mais de uma vez a minha mãe lhe pegou para o esmagar no lixo / – Temos de comprar outro boneco Paulo / erguia a tampa do caixote, episódios antigos passavam-lhe na memória, arrependia-se, explicava ao anão / – Desta vez salvas-te / fazia menções de beijá-lo / – E eu Carlos? [...]reparava em mim, empoleirava-o no frigorífico [...] e à medida que a minha mãe explicava ao anão / – Desta vez salvas-te [...] existe a dor... (p. 623 a 625).

Conforme citação, há em Judite uma vontade de se livrar da figura do anão, que tanto lhe pesa na alma. Porém, quando o vê no lixo, tal personagem arrepende-se do ato de se desfazer desse objeto, que também funciona como um amuleto, uma tentativa de se alcançar o sonho da felicidade. O

anão já fazia parte desse contexto familiar e deveria permanecer em seu seio. Podemos enxergar também que, ao mesmo tempo em que Judite tenta descartar o anão por ele não ter trazido a paz doméstica que tanto procurava, a mãe de Paulo se lamenta pela realidade que está ao seu redor: o abandono do marido e a falta de cuidados com o filho, o que a fez perder a sua guarda para o casal adotivo dos Anjos (Sr. Couceiro e D. Helena). Sendo assim, podemos perceber que Carlos, Judite e Paulo não viveram, ao longo da trama, em um Conto de Fadas e que não puderam ser contemplados com um final feliz. Antes, foram esmagados por um trágico desfecho, que se caracterizou pela derrocada de uma família nada convencional para os parâmetros sociais de uma coletividade ocidental ainda moralista e católica. Paulo desabafa e nos revela que, em *Que farei quando tudo arde?*, não existe “Príncipe encantado nenhum”, mas apenas “um palhaço”, que se torna o responsável pela degradação existencial de si e de seus entes queridos (Antunes, 2001, p. 594-595).

Referências

- ANTUNES, A. L. **As naus**. 5.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- ANTUNES, A. L. **Que farei quando tudo arde?** Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. Edição, introdução e notas de Maria Tatar; tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Artigo Original

D'AS NAUS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: A CARNAVALIZAÇÃO COMO DESTINO DA LITERATURA PORTUGUESA

ABOUT THE RETURN OF THE CARAVELS, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES: THE CARNAVALIZATION AS DESTINY OF THE PORTUGUESE LITERATURE

Maria de Fátima Costa e Silva

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, Brasil

Ana Clara Magalhães de Medeiros

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, Brasil

Resumo: Este artigo vincula *As naus* (1988), de António Lobo Antunes, à tradição de romances carnavalizados, conforme teoria de Mikhail Bakhtin (1987; 2019). Tomando-se o século XX como período de mal-estar (Freud, 2001), com impactos decisivos para o mundo lusófono, analisamos as relações responsivas e paródicas que se tecem entre o romance, o épico de Camões (1572), e a *Mensagem* (1934), de Pessoa. Tal esforço, amparado por premissas de Walter Benjamin, em diálogo com a crítica de Eduardo Lourenço, visa mostrar como a carnavalização se firma enquanto destino de uma cultura que assistiu o esgarçamento do épico na torrente na história.

Palavras-chave: Lobo Antunes; As naus; Carnavalização; Camões; Pessoa

Abstract: This article links *The Return of the Caravels* (1988), by António Lobo Antunes, to the tradition of carnivalized novels, according to Mikhail Bakhtin's theory (1987; 2019). Taking the 20th century as a period of discontent (Freud, 2001), with crucial impacts for the lusophone world, we analyze the responsive and parodic relationships which are built between the novel, the epic one by Camões (1572) and *Message* (1934) by Pessoa. Such effort, supported by premises of Walter Benjamin, in a dialogue with the criticism of Eduardo Lourenço, aims to show how the carnivalization is established as the destiny of a culture that watched the fraying of the epic in the torrent in history.

Keywords: Lobo Antunes; The Return of the Caravels; Carnivalization; Camões; Pessoa

Do homem de nome António, toca-nos dizer que narra exaustivamente o nosso mundo, este ordinário, de ontem e de hoje, sempre em Língua Portuguesa. Dentre todas as fases da poética de António Lobo Antunes, ainda em desenvolvimento, elegemos tratar especialmente daquela em que o grande personagem das tramas é Portugal. Desse modo, analisamos detidamente *As naus* (1988), obra que revela um país às avessas. Nosso intuito é empreender uma espécie de travessia pelo mal-estar da cultura (Freud, 2001), no breve século XX (Hobsbawm, 2008), desassossegado sensivelmente sentido no mundo lusitano – confrontado, após a Revolução dos Cravos, com a falência do destino mítico; e até sempre, com o signo épico emanado d'*Os lusíadas* e revolvido por Pessoa.

Como ponto de partida, tomamos algumas imagens que se farão “imagens do pensamento” (Benjamin, 1987b, p. 143) de nosso percurso pel'*As naus*. Antes de adentrar na labiríntica *Lixboa* (com “x”, como grafado no romance) palavrada por Lobo Antunes, o leitor depara-se com estátuas monumentais de heróis da gente lusitana que se fazem capa do exemplar d'*As naus* da editora Alfabeta/Objetiva. Em recorte no canto inferior direito da capa, aparece a fotografia do monumento histórico “Padrão dos Descobrimentos” (Lisboa, 1940; 1960). Arquitetado por Cottinelli Telmo e com esculturas de Leopoldo de Almeida, o Padrão é uma homenagem ao Infante Dom Henrique (1394-1460), figura que inicia a fila de homens no monumento. Sua escultura é seguida de várias personalidades que navegaram pelo além-mar, dilatando a fé e o Império – como quer a proposição d'*Os Lusíadas* camoniano (Camões, I, 2-3). Os homens de ali, à beira Tejo, duplicam-se aqui, à beira capa, no romance loboantuniano que faz paródia desses navegantes e promove uma inversão carnavalizada (no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin, 1987) da ação ultramarina portuguesa.

O Padrão dos descobrimentos, reerguido em versão definitiva em 1960, por ocasião dos 500 anos de morte do Infante, durante a vigência do Estado Novo salazarista, além de ser uma celebração ao passado glorioso português, também é imagem-chave para se ler o romance de Lobo Antunes. As figuras que orneiam a construção em pedra na cidade de Lisboa, essas incrustadas no “peito ilustre lusitano” (Camões, I, 3) e na capa do romance, são desmontadas e derrubadas em aterrisagem (Bakhtin, 1987) possível literariamente apenas após a abertura política de Portugal (com a Revolução dos Cravos de 1974). Engana-se o leitor que, ao ver o Padrão ilustrando *As naus*, pressupõe um regresso ao passado glorioso, ora por um novo canto épico, ao modo de *Os Lusíadas* (1572), ora por um gesto poético saudosista, à maneira da *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.

Em processo responsivo e iconoclasta, *As naus* se erguem (embora recusem-se à condição de monumento) sobre a tradição de obras lusitanas que narram, cantam, pensam, louvam ou lamentam a expansão marítima portuguesa, aproximando-se, é certo, mais do tom satírico da Peregrinação (1614) de Fernão Mendes Pinto, que do espírito épico antigo evocado n’*Os Lusíadas*. O crítico brasileiro Roberto Pontes, inclusive, adverte que “é preciso ter em mente ser a obra de Fernão Mendes Pinto antípoda d’*Os Lusíadas*” (PONTES, 2003, p. 38). Vale dizer que também como “antípoda” do épico renascentista pode ser entendido o poema *Mensagem*, de Pessoa, que quase se chamou Portugal. A seu respeito, o crítico Eduardo Lourenço salienta:

A Mensagem onde esse patriotismo-outro se encarnará poeticamente não é *Os Lusíadas* de um Portugal sem realidade epopeica efetiva, mas um Anti-Lusíadas, epopeica elegíaca da *autodissolução da nossa particularidade histórica empírica* como caminho, ascensão e transição de todas as particularidades, suicídio sublime da *personalidade* na era de uma *impersonalidade* realmente universal e fraterna (Lourenço, 1988, p. 108, grifos do autor).

Com amparo de Lourenço, destacamos a ressignificação da mitologia patriota e profética portuguesa, ainda no início do século XX, com *a Mensagem*, sendo inevitável não tomarmos o romance de Lobo Antunes como um texto “Anti-Lusíada” de caráter pleno, uma vez que a particularidade histórica, nesse romance, dissolve-se ao nível do indivíduo, feito ordinário, cada um destronado da condição heroica ora ocupada (a exemplo de Vasco da Gama, Diogo Cão e do próprio Camões). A nação portuguesa é fragmentada no tempo e na política, despida de qualquer aspecto enformador e mitológico, fazendo com que os elementos epopeicos e elegíacos caiam na arena do riso e da inversão carnalizada. Instaura-se a paródia, nos termos preconizados por Linda Hutcheon: “As [...] formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (Hutcheon, 1985, p. 15).

Na narrativa loboantuniana, os séculos XV e XVI são substituídos pela efervescência dos anos 1970, no despontar dos movimentos de luta e libertação das colônias africanas e no frenesi da Revolução dos Cravos. Se trouxermos as considerações de Sigmund Freud a respeito do “mal-estar cultural” (1930) do século das grandes transformações tecnológicas e civilizacionais, notamos que a aura de desassossego incide sobre os dezoitos capítulos em que se estrutura o romance de Lobo Antunes. O tempo é o pós-colonial, a hora de se pensar *teses sobre o conceito da história* (Benjamin, 1987, p. 222) em Portugal e para-além dele é agora:

Em Lobo Antunes, diferentemente dos demais autores de sua geração [...] a exemplo de José Saramago, a pergunta “valeu a pena?” é respondida sempre negativamente. Não valeu, pois soa impossível cultivar, hoje, a alma vasta lusitana, depois do desmascaramento dos mitos consolidados, do estilhaço das alteridades construídas, bem como das crenças culturais e míticas cultivadas por séculos. (Bergamo; Medeiros, 2017, p. 125).

O destronamento das figuras históricas que habitam a *Lixboa* destituída do mito “brilhante e mudo” (Pessoa, 2010, p. 19), associado ao absurdo discursivo, com uso de períodos longos e orações subordinadas desenfreadas frente à paradoxal insubordinação da voz narrativa, que não aceita ser catalogada em primeira ou terceira pessoa, fazem *d'As naus* um romance revolucionário. Um mundo que não valeu a pena (o da colonização, do salazarismo, da *glória de mandar e da vã cobiça*) – eis o palco dos acontecimentos *d'As naus*, narrativa anti-épica inscrita no entardecer de um século dos extremos (Hobsbawm, 2008).

No romance, acompanhamos personagens que são obrigados a retornar ao solo lusitano porque foram cuspidos entre insultos e tiros pelos militares africanos. Eles aterrissam na capital lusitana – porque a maior parte deles retorna em poltronas de aviões, não em proas de caravelas – e não se reconhecem na cidade, sentem-se estrangeiros e miseráveis, restando-lhes apenas o sentimento de conformidade por uma revolução que eles não fizeram. O retorno forçado motivou o sentimento de insatisfação e infelicidade que também habita *Lixboa*. Comportamento de insuficiência que dialoga com as reflexões de Freud, sobre o mal-estar, quanto às formas pelas quais advém o sofrimento humano: “a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (Freud, 2011, p. 30).

Percebe-se nos personagens *d'As naus* o sentimento de infelicidade e de culpa devido às transformações que aniquilaram a estabilidade social de colonizadores. Eles foram obrigados a retornar, por forças históricas, em um movimento de regresso único e oxalá definitivo. Nenhum dos personagens se reconhece como feliz na obra. Pelo contrário, todos, ao que parece, estão fadados ao tédio, à inutilidade de uma nacionalidade lusitana vazia. O que torna esses “personagens infelizes” absolutamente complexos e imbricados à cultura portuguesa; na obra de Lobo Antunes, são seus nomes (outrora) grandiosos e sua relação com as personalidades históricas que formam fila no Padrão dos Descobrimentos. Temos no enredo: Pedro Álvares Cabral, Francisco Xavier Sepúlveda, Diogo Cão, Manuel Setúbal, Vasco da Gama,

Dom Manoel e “um homem chamado Luís”, escritor de poemas, dentre as mais importantes figuras que protagonizam o cotidiano anacrônico d’As naus. Além de acompanharmos o retorno falido desses homens famosos, também vivenciamos seus dias em meio a bares e prostíbulos, espaços assolados pelo desemprego e pela fome – rotina de colônia agora importada pela ex-metrópole.

Desse modo, se associamos o romance loboantuniano à paródia (Hutcheon, 1985), é porque Lobo Antunes fez do mal-estar cultural uma catapulta para o riso. Freud (2011) sugere alguns caminhos pelos quais a humanidade procura amenizar o sentimento de tristeza: a intoxicação do corpo e da mente, a sublimação dos instintos, o amor, a loucura. Embora o psicanalista não tenha citado diretamente o riso, este, enquanto elemento que promove uma nova leitura do mundo, deslaça as amarras da hegemonia cultural e desfaz as normas que regem a civilização, colocando o homem em diferentes possibilidades de ser e viver. Estamos, desde já, propondo uma aproximação teórica entre o psicanalista austríaco e o filósofo russo que pensou o romance sob o signo da carnavalização da cultura europeia (comum aos dois pensadores do breve século XX).

Para além da noção de paródia vastamente disseminada pelos escritos de Hutcheon, enxergamos o elemento paródico a partir do que Mikhail Bakhtin entendeu como raízes genealógicas e gnosiológicas do romance: a tradição sério-cômica, a épica, a retórica e a cosmovisão carnavalesca – a que mais nos interessa neste estudo. Partindo dos livros *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963/2018) e *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965/1987), entendemos que a cosmovisão carnavalesca foi transposta do ambiente da praça pública para a literatura, por meio de um fenômeno que se pode entender por “literatura carnavalizada” (Bakhtin, 2018, p. 140). Essa cosmovisão diz respeito a uma filosofia de mundo que, durante o período festivo do carnaval, é a própria vida que interpreta uma outra forma livre, ou seja, “o seu próprio renascimento, sua própria renovação sobre melhores princípios” (Bakhtin, 1987, p. 07).

Quando falamos das raízes cômicas do gênero romanesco a partir de Bakhtin, estamos cientes de que o riso e a visão carnavalesca de mundo destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal, liberando, assim, a consciência e a imaginação para novas possibilidades. O mundo sério da épica entra em derrocada (seja a derrocada greco-romana pré-cristã, seja a do império lusitano no século XX), enquanto a tradição do sério-cômico gesta continuamente uma “literatura

tragicarnavalizada: tipologia enigmática da fusão dialógica entre expressões sérias e cômicas, atualizadas continuamente em obras dos mais diversos gêneros” (Medeiros, 2017, p. 21-22). Pode-se, assim, falar de uma “carnavalização da consciência” que “precede e prepara sempre as grandes transformações” (Bakhtin, 1987, p. 43). A carnavalização emerge como a segunda vida do povo e da literatura, que se constrói no contexto do livre contato familiar. No contexto literário, encontramos seus germens no “sério-cômico” – gênero que existia à margem dos textos épicos gregos e que abrangia os Diálogos Socráticos e a Sátira Menipeia (Bakhtin, 2019) – e visualizamos seus desdobramentos na prosa pós-colonial de Língua Portuguesa.

Os Diálogos Socráticos constituem um gênero do tipo memorialístico. Contudo, essa tipologia se desenvolve pela memória particular e contemporânea do indivíduo, contrária à memória heroificada e totalizante que age como atributo de criação na epopeia. Na Sátira Menipeia, o riso e o grosseiro são mais enfáticos: ela é “dialógica, repleta de paródias e travestimentos, plurilinguística” (Bakhtin, 2019, p. 94). É o gênero que se aproxima mais do futuro que do passado, buscando naquele seus suportes axiológicos. Para o teórico russo:

Todos esses gêneros, abrangidos pelo conceito de sério-cômico, são os autênticos precursores do romance; além disso, alguns são gêneros do tipo puramente romanesco, que contém em forma embrionária, e às vezes em forma desenvolvida, os elementos basilares das variedades mais importantes e mais tardias do romance europeu (Bakhtin, 2019, p. 88).

A partir das peculiaridades que enformam a cosmovisão carnavalesca, compreendemos, com Bakhtin, que ela possui raízes na cultura e na vida do povo. Amparados por seus estudos, entendemos como a linguagem de livre contato familiar provém do ambiente medieval da praça pública e das festas populares de matrizes religiosas, cujas celebrações se davam em tom carnavalesco. Durante os dias de festa, as pessoas estavam livres das amarras burocráticas; aos reis, eram dados tronos para serem destronados; havia o desnudamento do corpo e da etiqueta social. O mundo, assim, era feito às avessas: o louco era sábio, a morte era prenhe da vida, o nível topográfico do baixo estava sobreposto ao alto, dentre outras inversões e aterrisagens de valores morais e socioeconômicos. Na literatura embebida pela cosmovisão carnavalesca, a citar *Gargântua e Pantagrue* (Rabelais, 1532-1564), o riso aflui. Riso de bocarra que possui caráter festivo e é patrimônio do povo, possuindo caráter ambivalente, é “alegre e cheio de alvoroço, mas

ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 1987, p. 10), e está ligado à concepção das imagens do realismo grotesco como estética cômica popular nas artes.

O ensaio de Bakhtin recentemente retraduzido e republicado em Língua Portuguesa no Brasil, *O romance como gênero literário* (2019), permite afirmar que o riso popular destrói a distância épica e sua imposição hierárquica. O riso avizinha o objeto, familiariza-o e o coloca numa zona de contato grosseiro. Há um riso que parodia, ironiza e rebaixa. O passado épico e o discurso da lenda são substituídos por uma atualidade que pode ser tocada e examinada livremente. Quando pensamos em paródias no grande tempo da literatura, vamos ao Renascimento e nos lembramos do caráter cômico em *Dom Quixote de La Mancha* (1605; 1615), de Miguel de Cervantes, como paródia às novelas de cavalarias. Em *Dom Quixote*, observamos que a linguagem tecida de grosserias e riso se atenua, se compararmos o texto cervantino ao rabelaisiano, por exemplo. Todavia, nas palavras de Bakhtin, ambas as obras são construídas a partir das imagens grotescas do Renascimento ligadas à carnavalização, exercendo influência sobre a literatura realista dos séculos seguintes (ao modo de Stendhal, Hugo e Dostoiévski, conforme entendimento de Bakhtin; à maneira de António Lobo Antunes, José Saramago e Mía Couto, desde a nossa perspectiva).

A partir da ascensão do romance enquanto gênero da modernidade – e modernidade aqui entendida justamente como período liminar das grandes navegações e da expansão mercantil pelos continentes americano e asiático (Medeiros, 2017) –, os personagens passam a ser construídos nas mesmas relações dialógicas em que se insere a tradição do próprio romance, possibilitando o toque, a máscara, o desnudamento e, principalmente, a liberdade de consciência e de ação (característica estranha ao universo fechado da épica). Os heróis dos gêneros elevados antigos estão fadados à morte, enquanto as máscaras populares que revestem os indivíduos dos gêneros populares nunca morrem: eles têm improvisação livre e estão em processo renovador sempre atual. Ademais, na epopeia, os heróis não possuíam iniciativa ideológica, enquanto o herói romanesco “adquire uma iniciativa ideológica e linguística que muda o caráter da sua imagem” (Bakhtin, 2019, p. 108).

A partir dessas considerações, tomamos *As naus* como um romance carnavalizado, este em que “o discurso representativo do autor se encontra no mesmo plano com o discurso representado do herói, em relações dialógicas e híbridas com ele” (Bakhtin, 2019, p. 95). Na carnavalização,

o comportamento, o gesto e a palavra do homem se libertam do poder de qualquer posição hierárquica, celebrando a livre familiarização do homem com o mundo. Lemos, portanto, *As naus* como uma obra que exemplifica vivamente o elemento paródico e o riso ante a História Clássica e ao gênero épico, sobretudo se as páginas do romance se leem sob o eco d' *Os Lusíadas*. O sétimo livro loboantuniano, na agonia de um século bélico, assassino e autoritário, revolve o passado mais passado, aquele que desaguou neste, deixando Portugal “à beira-mágoa” (Pessoa, 2010, p. 30), como explica Eduardo Lourenço: “Historicamente humilhado pelo Ultimatum, economicamente frágil, politicamente doente mas contente com sê-lo, o Portugal dos começos do século esperava da República uma nova vida. Para alguns o foi, para a nação profunda apenas sol de pouca dura” (Lourenço, 2008, p. 19). Se Pessoa escreve um épico mais lírico que épico, na primeira metade do século XX, quando o Estado Novo já obliterava a promessa solar da República portuguesa, Lobo Antunes redige seu romance anti-épico sobre os cadáveres das lutas por descolonização em África, sobre os corpos famintos de um Portugal abandonado à fome, à inflação e à falta de destino nos momentos derradeiros do século que congregou, para dizer o mínimo, duas guerras mundiais, uma bomba atômica e a proliferação do nazifascismo.

Como pontua Gerson Roani (2004), a literatura portuguesa, que efervesceu alguns anos após os Cravos em 1974, abarca temas oriundos da História lusitana com

uma variada gama de realizações textuais, integrando vários níveis de fabulação textual, fundindo gêneros, como a prosa e a poesia, multiplicando temas e situações, problematizando, ficcionalmente, a temporalidade e investindo, ainda, numa discursividade fantástica, maravilhosa e insólita (Roani, 2004, p. 29).

Entre a carnavalização e o insólito: o desassossego d' *As naus*. Interessa-nos sobremaneira evidenciar a produtividade teórica e ficcional do breve e caótico século XX enquanto resposta às obras que se formaram desde o Renascimento até os anos 1930 em Portugal, avaliando o quão próxima uma obra literária (como o romance que aqui analisamos) pode estar de uma teoria revolucionária da cultura (como é a da carnavalização bakhtiniana), posto que romance e teoria renovam a tradicional poética

aristotélica, desmantelando a tradição épica e fazendo do romance o gênero da vida vivida. Parece-nos que, em um século de cessação de liberdades e de “estado de exceção” como “regra geral” (Benjamin, 1987, p. 226), um crítico russo viu na carnavalização uma forma de resgatar o passado (medieval) e colorir o presente, enquanto um romancista português colheu imagens heroicas de uma nação, quando esta se esfacelou sem Dom Sebastião, sem colônias e sem Quinto Império à vista: “Não somos de parte alguma agora” (Antunes, 2011, p. 40). Tal percurso nos permite ver a inscrição de Lobo Antunes na tradição dos romances carnavalizados que inclui (para Bakhtin): Rabelais, Cervantes, Dostoiévski. Ora, concordamos, então, com Hutcheon sobre a novidade dos romances pós-coloniais: “a busca da novidade na arte do século XX tem-se baseado com frequência – ironicamente – na busca de uma tradição” (Hutcheon, 1985, p. 42-43).

Contemplando, outra vez, a capa da publicação loboantuniana, atualizamos, com amparo de Walter Benjamin, imagens de pensamento da cultura lusitana: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1987, p. 224). O fim do século XX reconheceu na história heroica de Portugal um momento do desenvolvimento humano a ser rasurado, reinterpretado, parodiado porque enfim visto, lido e pensado pela “tradição dos oprimidos” (Benjamin, 1987, p. 226).

Com tais pressupostos bakhtinianos e benjaminianos na bagagem, estamos prontos para embarcar n’*As Naus*. A primeira figura que se nos apresenta é Pedro Álvares Cabral, com a família no aeroporto português:

Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do Bairro da Cuca, abraçados a volumes de serapilheira, a malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, empurrando a bagagem com os pés (na faixa reservada aos passageiros em trânsito passavam islandeses altos e desgrenhados como pássaros de rio) na direção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão da pureza que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?) (Antunes, 2011, p. 10).

O romance inicia-se com o regresso das naus que se apresentam como navios, mas também como aviões. Se na História tradicional o fidalgo Pedro

Álvares Cabral (1467-1520) é creditado como o “descobridor” do Brasil, na paródia loboantuniana, ele retorna a Portugal com as seguintes especiarias: uma “mulata” que tomou por esposa e o filho dessa união, além da “móbia do quarto que há-de chegar no próximo galeão se a não desviaram no porto com esta história de roubalheira” (Antunes, 2011, p. 12).

Exilado e desabrigado em seu próprio país e sem nenhum parente para ajudá-lo, encaminham Cabral e seus pertences à pensão Residencial Apóstolo das Índias gerenciada por Francisco Xavier – conhecido, entre nós, como São Francisco Xavier (1506-1552), cofundador da Companhia de Jesus e primeiro jesuíta a chegar à Índia. Ao modo da carnavalização medieval, Lobo Antunes retira do lugar elevado e inacessível figuras sacras cuja biografia ética parecia intocável. O padroeiro de Setúbal foi rebaixado ao nível de trambiqueiro e aliciador de mulheres. Eis como o (des)canonizado é apresentado:

O senhor Francisco Xavier, indiano gordo de sandálias, recebeu-o no camarote do vestibulo cercado de uma dúzia de indianozinhos todos parecidos com ele, igualmente gordos e de sandálias, de tamanhos diversos como a escala de teclas de um xilofone. Cheirava a insónia e a pés, cheirava ao estrume de curral da miséria (Antunes, 2011, p. 24).

A caracterização que o reveste provém das imagens grotescas típicas da cultura popular carnavalizada. O corpo da personagem “não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (Bakhtin, 1987, p. 23). Nas imagens grotescas, há a ênfase dada às partes do corpo que se abrem para uma espécie de mundo exterior, por meio de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências. No grotesco, essas imagens se multiplicam: boca aberta, seios, barriga e nariz. Têm destaque as cenas que registram o coito, a gravidez e o parto. Em meados da trama, Xavier domina a voz narrativa do romance e nos fala dos eventos de seu passado (nada evangelista, diga-se de passagem) usando vocativos e recursos retóricos da oratória cristã: “amados irmãos, caríssimos irmãos, ó servos do senhor” (Antunes, 2011, p. 75-78). Do mesmo modo, o padroeiro adquiriu “o hábito de colar à nuca uma auréola de santo decorada por lampadazinhas de várias cores que lhe forneciam o aspecto equívoco do anúncio de uma marca de pilhas” (Antunes, 2011, p. 170). Não em solo colonial, mas sim em terreno romanesco, o jesuíta é travestido pelo realismo grotesco. Sua aura canônica foi rebaixada e degradada para o plano material da terra, do baixo, porque

a personagem se encontra “em estágio de transformação, de metamorfose ainda incompleta” (Bakhtin, 1987, p. 21). A imagem de Xavier, no romance, opõe-se à clássica representação do seu corpo canonizado pela História e pela Igreja católica. Seu corpo é incompleto e metaforseado no seu mundo exterior, ou seja, na Lixboa dos pobres, amontoados e exilados.

Evidentemente que a pensão governada pelo santo carnavalizado nada tinha de celestial. O lar de Xavier era “um cubo sem arranjo esburacado pelo tempo, com cornucópias e açafates de gesso nos tectos, um telhado rococó, de travejamento à vista, forrado por lâminas de cartolina” (Antunes, 2011, p. 168). A cidade de *Lixboa* “cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago” (Antunes, 2011, p. 28). Além da imundície que cerca os retornados à periferia da capital, há uma globalização pandêmica e imperativa na cidade: restaurantes chineses, cinemas indianos, menção à Nova Iorque e nomes próprios de estabelecimentos em língua inglesa. Influências do mundo sem fronteiras que fazem de *Lixboa* um *reyno* em revolução cultural e política, consoante à Língua Portuguesa registrada em ortografia excêntrica no romance. Sabemos que estamos na década de 1970, mas a maioria das figuras evocadas remontam ao período quinhentista e seiscentista. No jogo narrativo, *Lixboa* é única, mas nela cabem sistemas vários (o capitalismo, o socialismo e a monarquia), imiscuindo mundos em um tempo que é 1500, 1572, 1934, 1998 e hoje: tempo que jaz “sob as nuvens escuras pesadas de adamastores e humidade” (Antunes, 2011, p. 40).

No esteio dos contributos de Renato Cordeiro Gomes, enxergamos que “a cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução industrial” (Gomes, 2008, p. 35). Se, para os pobres, a cidade é uma vala aberta, aos olhos da turba dos nobres a *Lixboa* possui:

estabelecimentos soturnos, estátuas engastadas nas trevas, arbustos escanzelados, a Basílica da Estrela aberta para um velório qualquer, e a seguir, ao longo da ponte, os galeões de especiarias fundeados no rio, uma nau com a bandeira da cólera, e os pedreiros dos Jerónimos que tricotavam, à luz de apanhadeira de malhas das tochas, o rendilhado do arco principal (Antunes, 2011, p. 57).

A capital dos mais favorecidos é semelhante a um túmulo caiado: exteriormente, mantém os concretos da pompa nobre; no interior, abriga os desterrados miseráveis que não foram amparados ao serem expulsos pelos processos de descolonização. A cidade ostenta construções e monumentos

que evocam um passado de glória, porém suas paredes estão desbotadas pelo tédio e pela monotonia – aspectos que enformam Manuel de Sousa Sepúlveda no romance (figura ausente no “Padrão dos descobrimentos”). Se lembrarmos do Canto V d’*Os Lusíadas*, veremos o reconto épico da tragédia de Sepúlveda pela boca do Gigante Adamastor:

E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os dois amantes míseros ficarem
Na fêrvida, implacável espessura.
Ali, depois que as pedras abrandarem
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as almas soltarão
Da fermosa e misérrima prisão
(Camões, 2018, p. 317).

As lágrimas de dor e de mágoa cantadas outrora são substituídas pelo sentimento de empreendedorismo e luxúria na pena do romancista. O navegador retorna ao *reyno* viúvo, porém, abastado. Assolado pelo tédio lusitano, decide se ocupar na cidade devastada:

Num único semestre tornou-se dono dos bares de Arceiro, do Paço da Rainha, de Arroios e da Avenida Almirante Reis; explorava as pensões das redondezas, onde as patroas aceleravam o entusiasmo dos clientes batucando com os riozinhos dos dedos nas portas; governava as tabernas do amanhecer, que ajudam a diluir a descrença da aurora; estendeu-se ao Martim Moniz onde se fez sócio das lojas de industriais que impingem pelo Natal jóias de pechisbeque ao som de sininhos de corda; mesmas ninfas de Santa Apolónia e do Cais do Sodré [...] (Antunes, 2011, p. 94-95).

Ironicamente, a personalidade esquecida no Padrão dos Descobrimentos – cujo fim trágico motivou versos decassílabos entoados pela bocarra do Gigante Adamastor – regressou rico e vive promissoramente no *reyno*. Em oposição a Cabral que, mesmo obtendo sucesso na História, perde, no romance loboantuniano, até a esposa para Sepúlveda. Este último, rico, ornou a mulher com todo o luxo possível. Lobo Antunes deu a Sepúlveda uma “ressurreição gloriosa” no romance, constituindo nele parte do sistema de imagens grotescas, em que “a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor” (Bakhtin, 1987, p. 44).

Se falamos de Sepúlveda, urge tratarmos de Diogo Cão. Este, sim, lembrado tanto no histórico Padrão dos descobrimentos quanto no poema *Padrão da Mensagem*:

O esforço é grande e o homem é pequeno.
 Eu, Diogo Cão, navegador, deixei
 Este padrão ao pé do areal moreno
 E para diante naveguei.
 [...]

 E a Cruz ao alto diz que o que me há na alma
 E faz a febre em mim de navegar
 Só encontrará de Deus na eterna calma
 O porto sempre por achar (Pessoa, 2010, p. 57).

Navegador e explorador do século XV, Diogo Cão possui larga fama por suas viagens à costa africana, cumprindo ordens de Dom João II. No poema pessoano, o eu-poético é o próprio herói que se reconhece como um homem pequeno diante de uma grande jornada: o mar português, que mimetiza enfim a literatura lusitana – tradição que se faz “porto sempre por achar”.

Contudo, os versos míticos de Fernando Pessoa nada dizem respeito ao Diogo Cão d’*As naus*. Na obra, ele também é residente da Apóstolo das Índias, frequentador cotidiano dos bares, e vive uma espécie de *Odisseia* reversa. Isso se dá porque, enquanto colono de terras africanas, encantou-se por uma ninfa “gorda alta de peitos nus” (Antunes, 2011, p. 107), inebriado pelo “cheiro de intempérie dos sovacos dela, o incrível sabor a mentol da lua minguante do pescoço, o fragor de dilúvio das suas gargalhadas sem motivo, as artes que estas gajas estrangeiras têm de nos beberem a alma com o gole de um beijo” (Antunes, 2011, p. 109). Grotesca, a ninfa é abandonada após a revolução, porque as mulheres que não tinham corpo atraente nem idade para as pensões de *Lixboa* eram deixadas em África. Ao saber que seu amado estava em terras lusitanas, a mulher viaja em classe turística de avião e, durante o capítulo 17 do romance, o mais longo da obra, protagoniza suas aventuras pelas vielas da cidade, na esperança de encontrar o amante perdido – numa tradição literária que esconde inúmeros “amores de perdição”.

Assim como Odisseu encontra a sua Penélope, a ninfa descobre o paradeiro de seu Cão. No texto grego, Odisseu, mesmo após anos de exílio,

sob o poder de Atena, retoma sua jovialidade. Já no texto romanesco, o navegador está despido de qualquer heroificação e acabamentoo:

O seu corpo de neptuno apeado deteriorara-se nesses meses de abandono desde o regresso de Angola: possuía furúnculos e grandes peladas na cabeça, emagrecera nove quilos e seiscentas, era incapaz, a cem metros, de destrinçar a tonelagem dos navios, conservava dois únicos dentes na gengiva inferior, e respirava de leve, como os pintos, em assopros dolorosos e velozes (Antunes, 2011, p. 153).

No decurso de sua jornada, a ninfa de Diogo Cão, que em nada se assemelha à Atena homérica ou à Tétis camoniana, enlaça o explorador numa cena que nos fez lembrar Hera seduzindo Zeus durante uma das batalhas que revestem a *Ilíada*. Deixando-se cair na luxúria, assim como o senhor do Olimpo, Diogo Cão caminha até a Residencial de Xavier, para retirar seus míseros pertences a mando da ninfa, e segue seu destino incerto ao lado daquela que o descobriu e o explorou. Durante o caminho, lembrou-se de jogar no lixo “a sua biblioteca de continentes” (Antunes, 2011, p. 171), vários pergaminhos onde se encontravam “os rios tropicais que se enterravam com a sua fauna a sua vegetação, os seus minérios” (Antunes, 2011, p. 172). Assim, à boca de uma lixeira, o grande marinheiro português livra-se de todo um passado aventureesco, da “febre de navegar” que contaminou o espírito português em geral, até as transformações históricas definitivas dos séculos XIX (*Ultimatum* inglês) e XX (fim do império colonial em África).

No texto de Lobo Antunes, o marujo não representa uma nação hegemônica, mas é metáfora para a coletividade periférica do século XX. Refletindo com Edward Lopes, o personagem do romance se identifica com uma das classes, em luta contra as demais. Diogo Cão, portanto, emerge como peça-chave de um romance que “inaugura a representação da vida provada, particular, do indivíduo, dele fazendo o verdadeiro assunto da narrativa longa de ficção” (Lopes, 2003, p. 63).

Diogo Cão não foi a única celebridade navegadora que perambulou pelas ruas de *Lixboa*. Vasco da Gama (1469-1524), um dos maiores no tempo da talassocracia, descobridor da rota que vai da Europa à Índia, é um velho de oitenta anos cansado de navegar. Ao retornar ao *reyno*, passa as tardes fazendo companhia e jogando baralho com o rei Dom Manoel, assim descrito:

um príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético, acocorado no banco de uma janela gótica aberta para os galeões da sua esquadra, que contemplava, desinteressado, na melancolia das gripes (Antunes, 2011, p. 87).

Como já pontuamos, na anacronia loboantuniana, coexistem em uma mesma cidadela socialismo, capitalismo e monarquia, da mesma forma que contracenam em um só palco personalidades da época renascentista e novecentista, a exemplo do poeta Federico Garcia Lorca e de “dezenas de Fernandos Pessoa” (Antunes, 2011, p. 107). Dessa forma, podemos ler a obra também como um romance insólito, partindo do embasamento teórico de que

tudo se passa como se realidades híbridas se cruzassem no mesmo plano espaciotemporal: nesse “reyno” fantasmático, povoado por espectros de muitos séculos, as realidades são menos “objetivas” do que nutridas pelas consciências que as experimentam. Essa diversidade de perspectivas subjetivas aponta a relacionamentos distintos dessas consciências com o tempo histórico – como se cada personagem efetivamente criasse e vivenciasse o real a seu modo (Seeger; Oliveira, 2018, p. 492).

Tal insólito ecoa um grande diálogo dos mortos – no sentido do longevo gênero artístico estudado por Mikhail Bakhtin. Assim como os diálogos menipeicos, As naus representam um invólucro discursivo caótico que se tece na “voz alvoroçada dos mortos” (Antunes, 2011, p. 16). Desse modo, Dom Manoel desponta na obra como o principal aristocrata em um *reyno* que já não o reconhece. O monarca português e seu companheiro Vasco da Gama seguiam pelas ruas “mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado, de punhal de folha à cinta, mocassins bicudos de veludo, gibões de riscas e longas madeixas cheirando a orégão de copa, em que proliferavam parasitas de outros séculos” (Antunes, 2011, p. 88). Nos festejos do carnaval medieval, nenhuma festa se realizava sem a intervenção cômica, a exemplo da “eleição de rainhas e reis para rir” (Bakhtin, 1987, p. 04). No plano literário pós-colonial, o rei, despido de sua coroa de lata, e o explorador, privado de sua espada, estão em livre contato familiar, pois não há hierarquia entre esses homens. Na mesma medida, eles não se diferenciam dos outros cidadãos lusitanos, gente comum que povoa as ruas de *Lixboa*, fazendo troça das vestes carnavalescas daqueles homens feitos bobos da corte na aterrissagem romaneca.

Riso que não cabe no poema pessoano *Ascensão de Vasco da Gama*, cujos últimos versos sentenciam: “Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta / Cai-lhe, e em êxtase vê, à luz de mil trovões, / O céu abrir o abismo à alma do Argonauta” (Pessoa, 2010, p. 65). Gama é canonizado na Mensagem pessoana, em que se reedita a glória imortalizada e profetizada na “Máquina do mundo”, presente apoteótico de Tétis ao marinheiro n’Os *Lusíadas*, como consagração do futuro português, nos cantos derradeiros do épico (IX e X).

Nos textos camonianos e pessoanos, “o universo épico se constrói na zona da imagem absoluta e distante, fora do campo de um possível contato com a realidade em formação, inacabada e, por isso, reinterpretante e reavaliadora” (Bakhtin, 2019, p. 84). Assim, a máquina do mundo de 1572 torna-se um objeto destituído de simbologia e glória no universo romanesco dos anos 1980. N’*As naus*, a máquina do mundo de Vasco da Gama foi reduzida a um brinquedo de souvenir, um ursinho, dado por uma ninfa secretária de administração, chamada Adelaide da Ressurreição Peixoto. Esse urso sem valor, satiricamente, foi o único objeto de valor que Gama conservou de seus longos anos de exploração. À maneira do mundo dos mortos apresentado na menipeia antiga, a prosa de Lobo Antunes destituiu das pessoas e dos objetos os valores (morais e monetários) que lhes eram tradicionalmente atribuídos.

Sem qualquer esplendor que lhes revigore o fado do cotidiano lisboeta, e despidos de toda aura de nobreza delegada pelos velhos tempos coloniais, Gama e D. Manoel são parados por uma Blitz de automóveis. Ao ser flagrado no teste de álcool e ter sua identidade questionada pelo guarda, o rei responde-lhe: “Já lhe disse há bocado que sou o patrão disto tudo” (Antunes, 2011, p. 139). Uma única frase que desnuda explicitamente a cosmovisão carnavalesca do romance, em que “homens e ideias separados por séculos se chocam na superfície do diálogo” (Bakhtin, 2019, p. 127). Para o Dom Manoel personagem, “disto tudo” era o reino em que se fazia “patrão” (frise-se o uso de um termo típico das relações capitalistas de trabalho – “patrão” – para se referir à condição social e política de um soberano num regime monárquico). Para o guarda, homem do século XX, habitante de um país cuja democracia fora recém-inaugurada, a afirmativa só pode soar como insólita, descabida, proclamada por um insensato.

A ação de coroação e destronamento é um ato primordial para entendermos o sentido ambivalente e regenerador da literatura carnalizada: “coroa-se o antípoda do verdadeiro rei- o escravo ou o bobo, como que se

inaugurando e se consagrando o mundo carnavalesco às avessas” (Bakhtin, 2018, p. 142). Sabemos que, na História oficial, Dom Manoel foi de fato o monarca de um império, mas, na narrativa romanesca, ele apenas encena um papel da realeza vencida, do faz de conta, e se está coroado é apenas para ser destronado em seguida. A passagem de coroação e destronamento no romance abarca o sentido biunívoco da bênção e maldição, elogio e insulta, tolice e sabedoria. A ridicularização do empírico Dom Manoel, tornado o bobo no espaço ficcional, provoca o riso ambivalente e profanador.

Posto em inquérito, o rei, em sua contínua ladainha sobre sangue nobre e direito divino, recebeu de volta suas vestes reais. Entretanto, estas lhe são entregues por uma mulher que pisca o olho aos chefes do tribunal, ação cômica que remete à farsa. Assim, tem-se o desfecho da coroação bufa seguida do fim da monarquia lusitana:

nos obrigaram a trocar as nossas roupas de nobres por pijamas asilares e sapatilhas de lona, fecharam num armário de metal a coroa, os arminhos, os gibões de chita do Parque Mayer, os meus instrumentos de capitão de petroleiros, nos raparam à navalha o cabelo, o bigode e a barba e nos abandonaram por fim num pátio interior, de muros altíssimos, em que os cinquenta Copérnicos das receitas vagueavam ao acaso, igualmente em pijama, consultando, de mão em pala na testa, o comprimento das sombras e a posição do sol (Antunes, 2011, p. 144).

Apresenta-se o único espaço possível a ser governado por essas figuras: o manicômio, lócus que, conforme Foucault (1991), substitui, a partir do classicismo, a “Nau dos loucos”, nome trivial para as embarcações que a Europa utilizava para expulsar insanos e excluídos do convívio urbano. O destino de homens como Dom Manoel e Vasco da Gama, na cosmovisão romanesca, encerra-se na loucura festiva. No grotesco popular, a loucura “é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da verdade oficial” (Bakhtin, 1987, p. 35). Nos meandros do mal-estar social, a loucura possibilita ao ser humano “proteger-se do sofrimento através de uma delirante modificação da realidade” (Freud, 2011, p. 26). Ambos os pressupostos nos permitem tomar a sandice como um artifício carnavalesco prodigioso para transformar a história em matéria literária preñe de renascimentos. Os velhos foram trancafiados em um sanatório, ao lado de mil copérnicos, resguardados de um *reyno* que não mais lhes suporta. A monarquia, as vestes reais e o heroísmo são fantasias caricatas para uma *Lixboa* que se recusa a seguir sendo a Lisboa outra vez revisitada pelos homens sérios (e cruéis) do Padrão dos Descobrimentos.

Mais uma figura crucial para a obra, que também teve seu destino selado pelas vestes brancas da loucura, foi “o homem de nome Luís”, conhecido por nós como Luís de Camões. Além de Gama, Luís foi um dos poucos personagens que retornaram a Portugal de navio, trazendo a tira colo uma ideia-fixa, a de enterrar o corpo do pai:

O homem de nome Luís permaneceu séculos observando o jogador que se afastava no passinho prudente dos subtis conhecedores do acaso até sumir-se, pardo no céu pardo, além do renque de arbustos paralelos a uma linha de comboio e se perder na desordem iluminada da cidade. Então sentou-se na urna com a água aos seus pés sem lograr distingui-la, salvo o ofegar do rio que se distanciava e avançava, e onde desembocavam os esgotos de Lixboa [...] (Antunes, 2011, p. 17).

Enquanto, para Vasco da Gama, a máquina do mundo reduziu-se a um souvenir, para Luís, o presente profético de Tétis se resume a uma “desordem iluminada da cidade”. Personagem e autor se confrontam nas páginas impossíveis de um romance que recusa o épico, o lírico e qualquer forma literária que não se vergue à carnavalização. O único fecho de glória restante ao chamado Luís é enterrar os restos do pai – que apodrece a cada página do romance, sintoma de uma pátria (palavra cuja raiz é a mesma de “pai”) defunta.

Embora Lobo Antunes não tenha se considerado um supra-Camões, ao modo de Pessoa, mostra-se inegável o destronamento do texto camoniano promovido pelo romancista. Inclusive, o livro de 1572, em meados da narrativa, apresenta-se em uma edição de bolso, “com bailarinas nuas na capa, publicada numa colecção de romances policiais” (Antunes, 2011, p. 95). Cientes da linhagem literária procedente da obra camoniana, quando lemos *Os Lusíadas*, hoje, sabemos que tal obra recebe:

uma luz espectral e fulgurante quando lido no contexto de uma grandeza que subterraneamente se sabe uma ficção ou, se se prefere, de uma ficção que se sabe desmedida mas precisa de ser chamada à face do mundo menos para que oiçam do que para acreditar em si mesma (Lorenço, 1988, p. 20).

Contudo, na arena parodística, o épico português é rebaixado à literatura de panfletagem; o cânone reduzido ao comercial; o nacionalismo

ao manicômio. Ainda com Eduardo Lourenço, pode-se inferir que *As naus* despontam em 1988 como uma proposta de “autognose pátria”, frente aos símbolos patrióticos concretizados no “passado mítico português” e nas pedras que regem os monumentos espalhados em Lisboa. Retomando a imagem da capa do livro, após o seu fecho, chega-se à conclusão de que “nossa imagem recebe ou anuncia uma perturbação qualitativa de tal natureza que é afinal e apenas no seu espelho que só nos damos conta do outro que somos, da pátria diferente que devimos” (Lourenço, 1988 p. 68).

Figura perene de um patriotismo cultural que avança de Portugal para o universo lusófono, Luís Vaz de Camões, no texto de António Lobo Antunes, finalmente encontra sossego quando é enviado a um sanatório sob as justificativas de ser o local um abrigo para desterrados. Lá continua escrevendo seu poema e é tratado como paciente, até que um louco lhe comunica que Dom Sebastião irá ao encontro deles. O sebastianismo, manifesto ainda na *Mensagem* dos anos 1930, sofre plena dessacralização na publicação do fim do século. A narrativa loboantuniana refere-se a Dom Sebastião como “pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, [que] tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba” (Antunes, 2011, p. 133). Alcácer-Quibir e o Quinto Império reduzem-se, respectivamente, a “um bairro de droga de Marrocos” e a qualquer coisa menos digna de nota que o possível encontro entre duas figuras queer da cultura europeia (Dom Sebastião e Oscar Wilde).

O “labirinto da saudade” que faz da *Mensagem* pessoana uma revisitação ao misticismo sebastianista é motivo de riso na paródia loboantuniana. A presença do profeta insepulto é absurda até para a própria narrativa insólita d’*As naus*, posto que ele “movia-se na cidade como num planeta criado pelo mecanismo da imaginação” (Antunes, 2011, p. 176). Ninguém, além dos loucos, o aguardava. Sendo assim, no desfecho do romance, temos Camões rodeado de insanos, à espera do regresso de Dom Sebastião, porque “Sem a loucura que é o homem / Mais que besta sadia, / Cadáver adiado que procria?” (Pessoa, 2010, p. 37).

Por fim, ao pensarmos no texto camoniano, inevitavelmente ressoam as palavras de Lourenço (1988, p. 20): “Já se viu um poema épico assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico simultaneamente sinfonia e *réquiem*? O livro singular é o lençol purpura dos nossos deuses (heróis) mortos”. O passado glorioso, as aventuras e a lógica épica, tão imponentemente esculpidos no Padrão dos Descobrimentos, ficaram

soterrados pelo diálogo dos mortos tecido no presente, na atualidade viva do romance assinado por António Lobo Antunes. De uma narrativa insólita e estranhamente realista, resta-nos suscitar uma alusão entre *As naus* (de 1988) e a tradicional *Nau dos Loucos*, a *Stultifera Navis*, tão frutífera ao imaginário do medievo – conforme alusões do próprio Bakhtin (1987), mas também de Michel Foucault (1991). Em companhia de loucos, findamos nossa travessia carnavalizada por um romance anti-épico, já em um novo tempo, marcadamente trágico: o deste assustador século XXI, ainda à espera de *monumentos da cultura* que extirpem de uma vez por todas o Padrão dos Descobrimentos e outros tantos *monumentos da barbárie* (Benjamin, 1987).

Referências

- ANTUNES, A. L. **As naus**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance III: o romance como um gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BERGAMO, E; MEDEIROS, A. C. M. Lixboa revisitada ou o império retornado: a mito-poética da Mensagem (e uma saudade lusíada) n'As naus de Lobo Antunes. **Revista Navegações**, v. 10, p. 121-130, 2017.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BENJAMIN, W. **Imagens do Pensamento. Rua de mão única**. V. 2. Trad. Rubens R. Torres
- Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987b, 143-277.
- CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. 3. ed. Trad. José Teixeira C. Netto. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011.
- GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (Org). **Polifonia, dialogismo e intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003. P. 63.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MEDEIROS, A. C. M. **Poética socrática, Tanatografia e a Invenção do Desassossego**. 209 f. Orientador: Augusto R. da Silva Junior. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília. Brasília (DF), 2017.

PESSOA, F. **Mensagem**. Edição clonada do original da Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: Babel, 2010.

PONTES, R. Mentiras e verdades na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto. **Revista de Letras**, n. 25, vol 1/2, p. 36-39, jan/dez. 2003.

ROANI, G. L. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução noPortugal Contemporâneo. **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, n. 64, set-dez, p. 15-32, 2004.

SEEGER, G; OLIVEIRA, R. T. A manifestação do insólito n'As naus. **Migulim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 7, n. 2, p. 487-500, maio-ago. 2018.

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.

Espera 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.
- BAKHTIN, 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.

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:

dado 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 aguarela 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

Artigo Original

NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA E O ROMANCE DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

DON'T ENTER THAT DARK NIGHT SO FAST AND THE NOVEL OF ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Pedro Fernandes de Oliveira Neto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil

Resumo: Este ensaio crítico-interpretativo se desenvolve em torno de *Não entres tão depressa nessa noite escura* e examina duas questões e alguns desdobramentos: como esse romance se situa na obra de António Lobo Antunes, pela leitura dos seus aspectos formais, estruturais e temáticos, tais como o procedimento da narrativização, os movimentos narrativos e a recorrência do dilema do sujeito no tempo dos paradoxos terminais; depois, examina a funcionalidade de alguns elementos textuais, primando as relações com intertextos e paratextos compreendendo-os em pelo menos dupla função, a de índices da narrativa e a de sentidos para os conteúdos acessados na/pela tessitura romanesca.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; Romance; Estudos narrativos

Abstract: This critical-interpretative essay is developed around Don't enter that dark night so fast and examines two questions and some developments: how this novel is situated in the work of António Lobo Antunes, through the reading of its formal, structural and thematic aspects, such as the narrativization procedure, the narrative movements and the recurrence of the subject's dilemma in the time of terminal paradoxes; then, it examines the functionality of some textual elements, emphasizing the relationships with intertexts and paratexts, understanding them in at least a double function, that of narrative indexes and meanings for the contents accessed in/by the weave novelistic0.

Keywords: António Lobo Antunes; Novel; Narrative Studies

Em “Formas de representação da realidade portuguesa do fim de século XX nos romances de José Saramago e António Lobo Antunes”¹, texto-embrião

¹ O texto referido tem uma versão não-ampliada publicada nos Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em outubro de 2012. Ver referências.

para um estudo que aproximasse duas das obras mais significativas do entre séculos na literatura portuguesa, apontamos para as distinções quanto aos modos de construção da linguagem de um e de outro escritor. Dissemos que Saramago cata na linguagem ordinária o viço da oralidade e que em Lobo Antunes reside a capacidade de acompanhamento do travelling mental: uma linguagem surda que a uma só vez aspira dizer tudo. Essas considerações tinham em vista o romance *Os cus de Judas*, um dos primeiros das mais de duas dezenas de escritos desde a publicação de *Memória de elefante* em 1979. Fundado na experiência da Guerra Colonial, esses romances mais *Conhecimento do inferno*, editado um ano depois, constituem o que a crítica tem chamado de textos de autoaprendizagem¹ ou textos cujo pendore autobiográfico é sua principal matéria constitutiva² – mesmo tendo em vista, nas várias entrevistas³ oferecidas pelo escritor, que tal pendore seja material mesmo para aqueles títulos apontados como narrativas de invenção. Ressalva que nos remete a Alfredo Bosi (2010): toda obra literária tem, em maior ou menor grau, dados e acontecimentos que fizeram parte da vida do escritor, filtrados por sua fantasia criadora. Perspectiva essa que se alinha com a de Maria Alzira Seixo (2002) de quem sublinhamos ser, em geral, o peso da autobiografia numa obra literária algo secundário, ou ainda a perspectiva desenvolvida por Antonio Candido (2006) de que o componente estético comporta o social, bem como traz disseminado em seu interior o trato singular do artista.

O que dizíamos acerca de uma linguagem que aspira dizer tudo não se confirma apenas nos três livros até agora citados; está para o conjunto da obra romanesca de António Lobo Antunes. Em cada romance se renova

¹ Esta é uma observação construída por leitores como Ana Paula Arnaut, em seu António Lobo Antunes, um dos textos que julgamos mais coerentes para a leitura sobre o projeto literário do escritor português; em *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*, outro texto de Arnaut, essa compreensão é novamente retomada. A noção de ciclos é fundamentada pela crítica e pelo próprio escritor e organiza a obra pela recorrência temática; assim, existiria o ciclo de Benfica (*Tratado das paixões da alma, A ordem natural das coisas e A morte de Carlos Gardel*), o ciclo sobre o poder e sobre o exercício do poder em Portugal (Manual dos inquisidores, O esplendor de Portugal, *Exortação dos crocodilos e Boa tarde às coisas aqui em baixo*), o ciclo do silêncio (*O arquipélago da insônia, Que farei quando tudo arde?, Eu hei-de amar uma pedra, Ontem não te vi em Babilónia, O meu nome é legião, Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?, Sóbolos rios que não, Comissão das lágrimas, Caminho como uma casa em chamas*) etc.

² É um tratamento orientado pelo próprio escritor em várias entrevistas, mas estudado com certa atenção por parte diversa da crítica, como faz Norberto do Vale Cardoso em *A mão-de-Judas: representações da guerra colonial em António Lobo Antunes* ou como cita Agripina Vieira no texto “Uma voz que diz... o mal”, para o *Jornal de Letras*; para os autores, esses três primeiros romances formam um todo coeso de pendore mais autobiográfico.

³ Sempre que nos referimos de maneira solta sobre entrevistas é porque levamos em consideração a compilação organizada por Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes* (1997-2007): confissões do trapeiro, editada pela Almedina. Ver referências.

o contato com os volteios do acontecido, seja pelo uso da técnica da plurivocidade, seja pela composição dos movimentos de uma consciência perturbada por agarrar o possível fio exato do acontecido. No caso dos primeiros romances desse escritor há uma narrativa que se constrói à base da justaposição, em que o conteúdo da realidade interior se intersecciona com o da realidade exterior como um estágio de extensa bricolagem de formas linguísticas. Conforme compreendemos no referido texto, os níveis para determinação desse processo reduzem-se à própria construção frasal e estão além do experimentado em José Saramago porque descamba para reestruturação, não apenas da sintaxe do texto, mas da própria palavra, compondo, desse modo, uma extensa rede de neologismos, de metáforas, de marcas e de símbolos cujo nascimento pode ser oferecido pela compreensão das suturas e dos enxertos, conduzidos pelo romancista, como se a sua tarefa estivesse além do limite de narrar, mais precisamente, no instante de poetizar o narrado e de destituí-lo de toda e qualquer força normativa, ou como se contestasse pela violência da organização coisificada a unidade harmoniosa das categorias na narrativa tradicional. É evidente que esse exercício de subversão é visível no romance saramaguiano, mas António Lobo Antunes alcança o que fizeram outros romancistas de sua geração, que é aspirar o alcance de uma nova respiração para o discurso romanesco. A predisposição de uma consciência que destila os acontecimentos num fluxo ininterrupto, por exemplo, pode ser lida, desde já, como estratégia narrativa que busca um “pacto de realidade” do vivido com o ficcionado. A flutuação da voz narrativa e/ou da constante invasão de vozes externas ao processo interno de narrar fazem uma literatura que, à compreensão sintética do mundo, prefere o multiperspectivismo, isto é, não o compósito das situações, mas os seus elementos.

É já na gênese de sua obra romanesca que se desenvolve, portanto, uma voz narrativa diversa que se estenderá pelo interior, encontrando aqui seu melhor lugar e fragmentando-se até o limite do monólogo, ampliando os modos de composição dessa técnica para além do que fizeram James Joyce e William Faulkner, para citar dois exemplos entre os quais pode-se acrescentar comodamente António Lobo Antunes. Embora se prolongue no ciclo de autoaprendizagem um organismo mais ou menos linear, no sentido de que é possível determinar um conjunto de situações que interligadas produzem uma ordem cronológica dos acontecimentos, o que essas narrativas protagonizam é a complexificação do magma verbal e nem sempre se permitem alcançar a compreensão acabada do dito (procedimento que é alargado em obras como *Não entres tão depressa nessa noite escura*).

Se é verdade que a narrativa dos textos iniciais como *Os cus de Judas* pode ser tomada como exemplo claro do curto frágil limite que separa a linguagem poética da linguagem em prosa, é mais significativo, ainda, observar, depois da larga experiência com o sistema criativo, o escritor iniciar o desenvolvimento do que foi lucidamente designado por Ana Paula Arnaut (2009) em vários textos como mais um dos ciclos do romance antuniano: o da *contra-epopeia* – conceito cunhado pela estudiosa a partir do que o escritor designou como epopeia (*Explicação dos pássaros, Fado alexandrino, Auto dos danados, As naus*). O termo assim apresentado parece se unir pelo sentido ao conceito de *epopeia negativa*, designação proposta por Adorno (2003), na compreensão sobre os trânsitos do herói no romance moderno; afinal, a constatação de Arnaut (2009) é produto da observação do escritor sobre negação das características distinguidas por Aristóteles na Poética e reafirmadas por Bakhtin (2010) e Lukács (2009), embora possamos compreender com este último autor a relação tramada por António Lobo Antunes ao dispor lado a lado romance e epopeia. A forma interna do romance, pensa Lukács, é a “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (2009, p. 82), o que é, por conseguinte, não uma negação do épico propriamente, mas um retorno do épico se estamos diante de uma obra que tem como objeto “pôr a vida em cada livro” e a vida objeto da épica pode ser uma “unidade simbólica do destino humano em geral” (2009, p. 69). Isto é, não se verifica, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, para citar o romance principal ou um dos inauguradores dessa experiência romanesca da *contra-epopeia*, coincidências que igualem o romance ao modelo narrativo grego: nem a tradicional figura do herói desafiado/desafiante pelos/dos deuses, nem a participação deus-homem na ação, nem mesmo a ação no sentido estruturalista do conceito, nem o passado glorioso, nem a tradição enquanto modelo fixado, nem o distanciamento assumido pela voz narrativa em relação ao narrado, entre outros aspectos; mas impera a presença do indivíduo egocêntrico como centralizador da narração. Tudo é subvertido, tragado pelos liames da subjetividade produtora de um fundir-se linguístico e estrutural da objetividade narrativa com a criação poética; agora, ao prevalecer o império da subjetividade, tais *contra-epopeias* não trazem na marca estrutural do texto uma intercalação entre o épico e o lírico. Aquele sobrevive como reminiscência, porque o que tais romances executam é uma problematização da herança épica no romance. Nesse sentido cabe pensar – pelo termo ora sublinhado e pela maneira como esse autor constrói o romance – que prevalece no romance, aqui tomado como *modelo*, o que Ralph Freedman (1972) chama de *narrativa lírica*. Ao

invés da narrativa tradicional, de corte centrado na ação, em que o mundo exterior se constitui em seu objeto e logo para além do escritor e do leitor, aqui, encontra-se o mundo não como um universo formado pela ações, mas como o mundo formado pelo poeta/romancista, um universo reduzido ao ponto de vista lírico porque é marcadamente individual, centrado num *eu* e suas derivações constitutivas, tal como se iniciou proceder na chamada ficção do *stream of consciousness*.

Agora, é necessário sublinhar que, desde a trilogia inicial, a literatura antuniana aperfeiçoa esse gesto de narração e desenvolve uma predileção pelos sujeitos em fase de suspensão – “A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (Antunes, 2007, p. 113) – e pela destituição da história oficial, elementos fundamentais, para além da orgânica estrutural, para que o romance adquira as feições que adquire – “os mal entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como nos ensinaram a abordar qualquer narrativa”, observa. “E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam” (Antunes, 2007, p. 115). Já nesses primeiros romances, cujo tema é a Guerra Colonial ou o único ganho histórico, o fim da guerra (cf. Abreu, 2003), o escritor português articula a experiência individual com a construção de uma visão de mundo em desencanto ou uma posição-sujeito acerca de um contínuo estágio de decomposição dos valores humanos e no descrédito sobre a revolução histórica e social, nunca, de fato, realizada, em sua totalidade ou como as ideologias almejaram alcançar.

No caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, por exemplo, os momentos se diversificam, e ao invés de sacolejar uma linearidade temporal ou destrinchá-la em instantes delimitáveis, a narrativa se multiplica, desenvolve-se pelos apostos e pela variação dos níveis de narração; não se trata de uma ficção em vertical, mas em horizontal, tanto para o lado anterior ao narrado, o centro concêntrico, como para o lado posterior, de pendor imaginativo; ao invés de dar conta de períodos diversos que se entrelaçam, tais períodos são pulverizados ao limite de nunca termos certeza absoluta se existiram ou se são projeções de uma consciência, uma vez que estão a todo instante assumindo uma posição ora diversa ora contraditória ou diversa porque contraditória. Nos romances do ciclo de autoaprendizagem, por exemplo, os acontecimentos são derivações de um único ponto e se irradiam como metástase – nas contra-epopeias, de certo modo também, mas já não são linhas e, sim, pontilhados, vultos em dispersão por uma densa tela escura, como se os lampejos de um sonho e não um fluxo contínuo da recordação.

E agora que o meu pai morreu

(não morreu nada, dentro de um mês ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavanderia novo em folha no saco de plástico, logo que se retira do saco envelhece um bocado, os sapatos que engraxei sozinha, peúgas sem riscas, uma camisa apresentável)

hei-de encontrar uma camisa apresentável e obrigar a criada a passá-la como se deve ser sem duplicar os vincos

ajudamo-lo a vestir-se porque a operação enfraquece, a comida do hospital já se sabe, os vizinhos de quarto a chamarem constantemente a enfermeira e de manhã cedíssimo as empregadas da limpeza arrastando no corredor gargalhadas e esfregonas, brincar com ele, dar-lhe ânimo a ocultarmos as preocupações numa espécie de jogo feito de ralhos e mimos, trazê-lo ao automóvel de cadeira de rodas

– Depois deste trabalhão todo não quero que caia agora e me parta a perna

com uma dúzia de gérberas para as quais nem olhou, o ramo ali sozinho a escorregar das pernas, a minha mãe

a mão mais atrás à procura de gorjetas na carteira, o dinheiro avarento contado nota a nota, o médico numa surpresa de estátua (Antunes, 2008, p. 209).

Se em *Os cus de Judas* remonta-se uma queda do sujeito, o posicionamento da perda e a sensação resultante, misto de decepção, tristeza, nostalgia, resignação, no romance citado, o que se assiste é uma ampliação desses sentidos quase desconjuntados de um contexto histórico e enraizados tão-somente numa subjetividade; a ideia de representação, aqui em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é novamente filtrada pela visão de um eu em crise que constantemente inventa o que vê ou imagina ver, compreendendo que representar não é apenas uma transposição de campos estáticos do visto, mas um determinado modo de ver. O romance oferece uma pintura de natureza subjetiva; quase-sempre estamos introduzidos num extenso labirinto intimista, tomado pela tortura da impotência do indivíduo soterrado pela avalanche das circunstâncias.

Nos romances iniciais estávamos em contato com figuras desterradas, presas na sensação de não-pertencimento à terra (de origem ou a de

vivência colonial), a sensação “de se terem perdido naquele lugar e de não terem ainda conquistado lugar nenhum” (*Os cus de Judas*); noutros romances é o próprio mundo comum à extensão *favorável à destituição* dos sujeitos. Podemos afirmar que o tema da ruptura e da desagregação do sujeito – por experiências de via diversa – está entre as linhas principais da multiplicidade temática e mesmo estrutural da obra antuniana; “a segregação do indivíduo, a partição da terra e dos seres, a sua destruição e desagregação, a solidão e o desconjuntamento dos fios afectivos, culturais e narrativos” (Seixo, 2002, p. 300), temas referidos como “diversidades da escrita” antuniana, mas que podem ser lidos como matéria constitutiva na compreensão do sujeito, sua figuração, na literatura do escritor.

O mundo comum se mostra um habitat estéril e estranho aos seus habitantes. O escritor português condensa a objetividade histórica pela elevação do plano subjetivo. Nele, “as violentas imprecações que homem e terra, destino e usura, indivíduo e grupo”, termos de Maria Alzira Seixo (1984) sobre uma caracterização do romance inicial de José Saramago em “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)”, também são elementos prefigurados; a diferença é que sua elaboração é intermediada pela consciência individual, daí a decisão pela predominância dos tons líricos e pelos embates costurados, ora nos cruzamentos da memória, ora nos embates da consciência, como elementos que conseguem definir a transição do histórico reduzido a ação do acontecido para, tal como no conteúdo subjetivo, as vias do limitar e intemporal. A constante invasão da subjetividade (dos romances, há apenas dois cuja narração é sustentada pela terceira pessoa, *Fado alexandrino* e *As naus*) é uma clara compreensão do individual sobre o coletivo e uma marca da narrativa antuniana que nos leva a designar como uma ficção sobre a *con-figuração do et.*

Em António Lobo Antunes, a disposição em captar “a fruição das formas íntimas da sensibilidade” (termos de Auerbach, 2007) e “o uso transfigurador do pormenor” (termos de Candido, 1993) deixa logo notável a relação mantida com o estilo de escritas desde Marcel Proust (memória), Virginia Woolf e James Joyce (o discurso da consciência); aliás, sua obra se constrói daquilo que constitui obras fundamentais para a literatura depois de 1920, ainda que a matéria resultante esteja como uma marca única na produção literária contemporânea (cf. Real, 2012); é perceptível, por exemplo, a partir dos extensos corredores verbais e pela invasão de certo

⁴ Essa é uma questão que exploro melhor na tese *Figurações do sujeito em António Lobo Antunes e José Saramago*. O texto agora em desenvolvimento é, em parte, um recorte das considerações propostas neste trabalho. Ver referências.

tônus do maravilhoso, a modulação narrativa e o cruzamento dos registros temporais e ainda a linguagem destituída de pudor ou o desencanto do sujeito entregue a um estágio de profunda solidão, patente na escrita dos primeiros romancistas que aqui designamos, tudo traduzido num estilo que prima pelo estreitamento e não raro a confluência entre as técnicas da narrativa e as da poesia, o que possibilita o enforme de uma voz que aproxima e, por vezes, dilui as distâncias autor-narrador-personagem.

O subjetivismo na literatura de António Lobo Antunes é uma possibilidade de antirrealismo se formos pensar do ponto de vista do modelo tradicional; se alargarmos tal conceito, logo entenderemos que é outra maneira da ficção em deslindar seu exterior (cf. Zérafra, 1971). Sua propensão ao memorialismo, como é notório desde os primeiros romances, elege o anacronismo temporal, uma vez que coloca diferentes tempos históricos em confronto, ou mesmo os dilui seja pela elisão seja pela extensão, como necessidade em traduzir a relação conturbada que o indivíduo tem assumido com seu território e a História; uma vez compreendido isso, é sua vez de passar a desterritorialização de suas figuras já *constantemente desenraizadas* e estas entregues a um labirinto sem paredes, num tempo sem História, servem não para compreender psicologias tampouco especificidades do lugar português mas de criar consciências ou materiais subjetivos universais. Se num primeiro instante a voz em primeira pessoa cumpre o intuito de fidelizar as descrições do horror da História e ser denúncia dos tempos difíceis da guerra, de um passado cruel e prepotente, se a memória individual sobre o passado solapa a linearidade da escrita, mais tarde é o próprio descentramento dos sujeitos seja pela vivência de outros traumas que não os de natureza maior como a guerra, mas os malogros existenciais, a vida, a morte, os sentimentos de não-pertença, o estiolamento da família e das relações pessoais, a insatisfação ante o vazio do mundo, seja pela crise em todos os níveis sociais experimentada pela ruína de uma civilização no tempo dos *paradoxos terminais* (nos termos de Kundera, 2009). Trata-se de um tempo cuja compreensão sobre o homem e a existência se desfaz no impasse: a verdade e o sujeito, por exemplo, são agora forças relativas cujas fronteiras são imprecisas; a crise é uma permanência para subsistência do modelo dominante; o mundo é já um extenso aparelho burocrático; e o fim da civilização humana é sempre uma iminência. Sempre transformação em curso, falamos de uma era da incerteza e da surpresa permanente.

Definiríamos que a aproximação com o indivíduo e o trabalho de ordenação do mundo ficcional através do lugar subjetivo corroboram na elaboração de um exercício sobre a condição do sujeito na

contemporaneidade, drama que não deve ser reduzido pela via comum da compreensão dada ao termo pelo fato de estarmos diante de uma literatura intimamente ligada, através das correntes de iluminação existencial, à ideia de finitude dos modelos histórico-sociais dominantes – seu tema maior e de reflexão principal. Por isso, às narrativas de António Lobo Antunes *interessam* sempre a situação-limite. E nada é mais *limite* para o homem contemporâneo que a consciência da finitude. É assim que o tema da morte, por exemplo, uma das marcas principais de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Embora não estejamos mais diante de uma figura que anseia a todo custo estar no fim de tudo pela incapacidade de se assumir frente a existência (como ocorre em *Explicação dos pássaros*), é a morte do pai da protagonista, acontecimento nuclear, em torno do qual se organizam os movimentos da narrativa. A finitude se constitui na experiência produtora da *circunstância de ver/rever a vida toda*. Agora, é até possível admitir que este seja um romance cuja luta primordial do sujeito esteja na direção contrária da de protagonistas como o de *Explicação dos pássaros*, isto é, a tarefa mais longa e árdua é a de adiar a possibilidade de não mais existir. Não tem com isso nenhuma atmosfera positivista sobre a existência, tampouco se apresenta como um tratado pedagógico sobre a ação do não-apagamento do eu, conforme se possa acreditar com o primeiro sentido à vista para a sentença que intitula a obra.

Não entres tão depressa nessa noite escura é um enunciado com enunciador indeterminado: seria um imperativo do escritor com o seu livro para o leitor, o apelo para *entrar devagar no conteúdo narrativo* (pela sua estrutura ruminante e repetição de um tempo de treva e espera)? Ou da personagem-narradora para com ela própria, uma vez que o romance a flagra no contínuo refazimento de um diário, entre o exercício de analista do seu passado e do passado familiar? *Não entres tão depressa nessa noite escura* testemunha um indivíduo entregue a um profundo estágio de luto, solidão e espera - não sabemos se no percurso entre o internamento nos cuidados intensivos e a morte do pai de Maria Clara por um problema cardíaco ou se anos depois; a suspeita é que fiquemos entre esses dois tempos com certeza de que a personagem se encontra, tomada por esse entrelugar do tempo, enquanto busca compreender sua base familiar e esclarecer para si algumas interrogações sustentadas desde a infância. Entram nesse jogo de reminiscências o próprio Luís Felipe, a mãe Amélia, a irmã Ana Maria, a avó Margarida, a empregada Adelaide e uma série de figuras aleatórias do passado de cada uma dessas personagens. Contudo, Maria Clara não dispõe para sua *investigação* de nada

mais que os resquícios de memória, alguns registros como velhas fotografias e objetos encontrados numa visita ao sótão, onde o pai se refugiava nalguns domingos, onde ninguém mais podia colocar os pés, e um diário retomado de quando a personagem se dedicava à escrita na adolescência. Notamos Maria Clara ora diante dessas reminiscências do seu passado, ora numa releitura, reescrita ou retorno à escrita do diário, ora ainda nos diálogos do consultório onde faz acompanhamento psicológico. Cada vez que mais se aproxima dos enigmas do passado, mais se complexificam as situações. Isto é, a *espessa noite* está em toda parte.

É, por esse modo, um romance sem a natureza concreta da ação porque tudo é interceptado pela imaginação criativa da personagem; imaginação cujo gesto é *pura criação* uma vez que seu princípio nesse romance tem lugar no jogo inventivo, algo que mostra quando a narrativa flagra a personagem-narradora no diálogo interminável com os goivos, dotando-os de faculdade subjetiva. Não restam, além desses detalhes que pinçamos, qualquer certeza sobre os acontecimentos evocados; através de uma narrativa assim em suspenso, António Lobo Antunes entrega toda a responsabilidade de julgamento sobre os acontecimentos, mesmo sobre sua organização, e sobre as personagens, primeiro ao olhar de Maria Clara e depois ao nosso olhar, que ao penetrar nesse universo tentará cumprir o tratamento de remontá-lo, inválido procedimento, afinal, é o fluxo o movimento essencial: a não-durabilidade do acontecimento, sua dedução e incerteza.

A sentença que nomeia a obra não é apenas uma simbolização do signo da noite – isto é, *designatio* do luto, do fechamento, da clausura, do emparedamento da vida entre multitemporalidades; o título e outros elementos utilizados ao longo do romance servem para cerzir o que poderia resultar numa panaceia de situações ou o desfazimento da unidade textual. Pinçado de um poema de Dylan Thomas, “Do not go gentle into that good night”, o nome do romance acaba por permitir ao leitor uma visita necessária ao texto original, exercício fundamental para destrinçar alguns dos sentidos úteis no funcionamento do texto antuniano. E não seria blasfêmia dizer numa relação entre os dois textos (para um romance que o próprio autor denomina, ironicamente, poema) que *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o romance, é uma *narrativização* do texto de Dylan Thomas⁵.

⁵ O termo *narrativização* obedece a duplo funcionamento: como procedimento criativo do escritor, isto é, tornar narrativo um texto não-narrativo; e como procedimento de leitura, quando reconhecemos o romance como um texto narrativo derivado de um não-narrativo. No caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, isso se nota, além da reiteração do indício

Tal como o texto de António Lobo Antunes, o eu que fala no poema do poeta inglês aponta para a degenerescência da vida; em ambos são trazidos os sentidos da solidão, finitude, perda e necessidade de compreensão sobre esses sentimentos. Sem quaisquer tons positivista ou pedagógico de orientação sobre o mergulho do sujeito em suas existências, esse romance pode figurar como um tratado acerca da necessidade de, também sem qualquer sentido religioso literal, saber deixar-se conduzir pela *noite escura* – “A velhice queima e estressa ao fim do dia: / Ira, ira de encontro ao fenecer da alvura. // Então sábios ao final sancionem a tarde madura / Porque suas palavras não lavraram luz, / [...] // Boa gente, ao último aceno, clama o quanto dura / A chama de seus feitos vãos valsando na angra verde”⁶. Maria Clara é que, possivelmente no auge da vida, vê-se inclinada a valsar contra o “fenecer da alvura” – esse passado que irrompe e quase a obriga a compreendê-lo (*Não entres tão depressa nessa noite escura* é um romance de compreensão). “E tu, meu pai, lá nas tristes alturas, / Maldiz-me, bendiz-me com teu duro pranto, peço. / Não entres tão depressa nessa noite escura”. Toda a tentativa da personagem, além de lançar luz (atentemos para a raiz do seu nome em oposição à escuridão que o título evoca e simultaneamente em contato com o imperativo do enunciado) é a de fazer com que essa memória sobre o passado – sobretudo da figura paterna – não caia em completa escuridão, isto é, no esquecimento.

É preciso destacar ainda que a denominação *poema* no subtítulo do romance não tem sua marca apenas pela relação com o texto do poeta inglês, tampouco com os outros textos que podemos chamá-los de fixadores: o poema de Eugénio de Andrade que epigrafa o romance e as citações do Gênesis à abertura de cada uma das sete partes que compõem a obra. A dimensão lírica desses textos também se infiltra como extensão na narrativa, num tratamento em que poético poliniza o conteúdo prosaico. A seguir, destacamos alguns breves excertos de ocasiões diversas da narrativa através dos quais podemos melhor observar isso:

havia imensos relógios na loja garantindo horas mais felizes, alianças baratas e prateleiras com objetos a que faltava tinta, doirados ou de cobre como as criadas gostam, através dos quais uma gata clandestina passeava com desdém a meticulosidade das patas (Antunes, 2008, p. 19);

textual, pelo desenvolvimento dos temas em comum e os sentidos do poema transformados e integrados como elementos da narração.

⁶ A tradução citada é de Ruy Vasconcelos, publicada na edição 17 da revista *Zunái*. Ver referências.

e o adeus a concordar connosco, não existe o tempo nem dor nem inquietação de qualquer espécie, somente o facto de o corpo haver deixado de lhe pertencer assistindo a si mesmo e à gente naquele adeus que se tornou perpétuo, o cabelo deixou de ser cabelo, madeixas pegadas à testa por um óleo de cansaço, os ossos que o pijama impede de se espalharem no lençol, um joelho que se contrai sozinho e na extremidade do joelho o pé inchado e agudo (p. 196);

à saúde da agonia e depois este cheiro que pela primeira vez não é um cheiro de pobre e não se tornou por enquanto o cheiro da morte, apenas o que principia a constituir o cheiro da ausência, o seu correio sem que ninguém o abra, o fato a chegar da limpeza a seco no invólucro com o nome e o endereço da loja e abandonado nas costas do sofá, pensando de um comum acordo (p. 197);

de braços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhazito de sangue em que ninguém repara e a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros, mirando-te da janela não uma hora, uns minutos, prometo-te que uns minutos de cacaracá até que a noite a dissolva (p. 341);

e os sapatos numa espécie de baile investigando perigos, a bengala a picar o sobrado, uma gota de aflição na testa, quantas vezes pensei que vivia cercado de ravinas, de abismos, do soalho que faltava a meio de um passo, de degraus que tinha de haver e não havia (p. 375);

dende acá te saudo con estas azas gastadas polo tempo que xa non sirven pra voar, soplando nesta gaita, unico que ficou, pois cos peregrins chegaban mesturados gallofos disfrazados, o miliciano a erguer-se de uma esquina dende o confin do mundo dende hai seculos (p. 384).

As incisões poéticas indicam também a desfiguração pontual sobre o transcurso do tempo cronológico. O primeiro excerto descreve parcialmente o lugar onde sempre Margarida costuma meter-se na tentativa de ganhar algum dinheiro em troca dos restos de jóias da família para tornar a gastar no cassino e, propositalmente, expõe a desvalia do tempo fora do relógio quando o dispõe entre um grupo de quinquilharias e ponto de passagem despreocupada da gata dos penhores enquanto reafirma como o único remanescente de um tempo feliz. A felicidade pode residir ainda na suspensão do tempo. E é o que se verifica nas citações seguintes: a poetização das formas trágicas – a cegueira, a doença, a morte – pela

sublimação momentânea do tempo ou revalorização das suas dimensões mínimas, um adendo contrário a elevação da cronologia como determinante da vida contemporânea. É a penetração do poético que suspende o peso da prosa, alivia o dramático e desmascara toda a trivialidade do cotidiano, ou como analisa Lukács sobre o peso e a leveza na epopeia e na tragédia, “a intenção trivial terá de chocar-se no contraste de pesos entre linguagem e conteúdo” e o efeito poético é precisamente o de “supressão da trivialidade e aproximação à própria essência” (2009, p.56), isto é, *mimesis* de um instante particular, a partir do qual a narradora experimenta o lado mais sutil de existência ou melhor se aproxima de sua forma como é caso no último excerto: a voz do bisavô Hernâni contempla a um só tempo pela forma lírica o retorno ao passado galego e suspende o terror do contrabando no Estoril pela universalização histórica das práticas. Se para a prosa da vida, o peso significa a ausência de sentido e a ampliação das formas trágicas, pelo poético, essa ausência e ampliação são frustradas. Sua presença propõe imagens diferentes das evocadas pela ruína.

No entanto, não são desenvolvidos no romance apenas os matizes temáticos do poema de Dylan Thomas. *Não entres tão depressa nessa noite escura* é um romance que se alarga sobre as situações de universos minimalistas, como é caso do interior dos pequenos núcleos familiares. Por isso, a voz lírica construída pelo poema de Thomas esclarece ainda o sentido da voz desse romance integrado ao ciclo das contra-epopeias, visto tratar-se de uma tentativa de narrar o comezinho familiar, um ponto de vista sobre as situações imaginadas que acontecidas ou somente imaginadas não se oferece por outra possibilidade para sua consolidação que não seja da expressão lírica. O termo poema afixado logo em seguida ao título da obra desempenha, assim, uma relação direta entre a composição e o romance lido; nele está reintroduzida essa voz captada do poema inglês. É a voz o elemento essencial à inserção e ao funcionamento de todos os mecanismos fundamentais na composição desse romance, tais como a repetição, a exposição da interioridade, a prevalência do individualismo e, com ele, o alheamento do sujeito, a dinâmica emotiva dos temas, a concentração e a intensificação do discurso, a associação de ideias pela similitude de sentidos etc.

Mas, antes de observar outros detalhes sobre a relação romance-poema, é importante esclarecer a narrativização de outros textos: são três crônicas também do escritor. E cada uma delas exerce um papel de significação essencial no/para o objeto ficcional. A primeira, “Qualquer luz é melhor que a noite escura”, integra o *Livro de crônicas* e nela encontramos o cronista atravessado pela mesmidade da casa; embora o lugar se refira a certa

estabilidade entre indivíduo e mundo, prevalece uma vontade impassível diante da noite escura – sentimento permeado aqui pela impossibilidade de se acreditar situado onde está e pela lembrança repentina e repetida de uma canção estadunidense com esse tema da inconstância. A segunda crônica recebe quase o mesmo título do romance: “Não entres por enquanto nessa noite escura”. É um texto incluído no *Segundo livro de crônicas* e remonta à leitura sobre os diversos sentidos da morte, o luto e os vazios do eu no mesmo instante em que se apresenta como um convite ao aproveitamento desses momentos como uma maneira de angariar novos sentidos sobre a vida. Condenados à finitude que estamos, e em algumas vezes, numa morte não esperada como é caso do contexto evocado pelo cronista, que olha para o tempo da guerra, e discorre sobre valores como a vida, o amor, a família, é importante reparar quais peças são fundamentais à necessidade de existir.

O terceiro texto, acrescentado no mesmo *Segundo livro de crônicas*, aparece reaproveitado integralmente no romance; “Em caso de acidente” assume-se como o último capítulo de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. O sentido evocado pelo cronista, recobra a posição de alheado ao mundo e o anseio de evasão. Associadas ou integradas ao texto maior, essas três crônicas formam o conteúdo da narrativa e estabelecem outros indícios sobre os conteúdos do romance. Também isso se manifesta pela refiguração da escrita ou sua compreensão como um processo contínuo sem ater a uma institucionalização do gênero textual de origem e de destino. Essa constatação é válida ainda para o contato entre o romance e o poema de Dylan Thomas e mesmo o poema de Eugénio de Andrade em epígrafe: “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”.

De maneira aproximativa, esboçamos ser esse um romance de aprendizagem, em que seu protagonista experimenta a tarefa de ser e estar no mundo ou a possibilidade de compreensão sobre a morte como inerente ao ato de existir. Os textos referidos, pela natureza evocativa, reflexiva e de ligação afetiva com o romancista é que revelam parte disso e demonstram certo traço da memória como método de composição do romanesco. Ainda mais se compreendermos qual a razão contextual (e pessoal?) do apego às forças líricas. *Não entres tão depressa nessa noite escura* foi escrito durante o período de convivência do escritor com a perda da primeira companheira. Se sempre António Lobo Antunes é referido como um romancista de pendor autobiográfico⁷, eis que alcançamos algumas possibilidades de

⁷ Essa é uma observação constatada, entre outros, por Ana Paula Arnaut em António Lobo Antunes e por Maria Alzira Seixo no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*.

aproximação do romance ora lido com esse modo narrativo; mesmo que não assuma o tratamento extensivo eu-escrita tratado pela narradora Maria Clara, se evidencia, o que em certa feita, afirmou o escritor, de que “enquanto escrevia tinha impressão de estar a mostrar as minhas tripas” (cf. lanco, 2002, p. 187). No livro, o elemento essencial para tanto é o texto de dedicatória – “Para a Zé / que há-de encontrar maneira de ler este livro”.

Não entres tão depressa nessa noite escura funciona, assim, como um território de *simulatio*. Contra a escrita, interpõe a escritura⁸. Ao tender para a poesia, desfaz pelo questionamento a natureza da representação literária. Isso fica notado no trabalho de Maria Clara com a componente narrativa: ao revisitar o diário, a personagem busca erguer qualquer coisa próxima ao memorial de família, feito inalcançado. Seus fragmentos de escrita, entretanto, resultam na feitura do protótipo de romance-poema oferecido por António Lobo Antunes, o autor dissimulado como persona de seu próprio texto. Esse jogo é de espelhamentos, o que significa que o autor não é a narradora, nem mesmo uma sua extensão; isto é, a obra desfaz não apenas o tecido tradicional da narração mas os sentidos de eventual correspondência entre os conteúdos pessoais e ficcionais; paradoxalmente, a possível proximidade autor e narradora é esfumada pela inviabilidade de acessar a verdade do acontecido. Por isso, todo esforço de Maria Clara resulta sempre não no acontecimento, mas na sua possibilidade, o que faz desse romance também uma evocação da *poiesis* ou o legítimo ato de *fazer* ou *criar*. É assim que funciona a sementeira pelo corpo do romance do mítico episódio enformador do mundo tal como concebido pela cultura ocidental vigente. A possibilidade de ruptura da morte é com a *vida*, do *vazio* com *palavra*, da *escuridão* com a *luz/ criação*.

Dividido em sete partes, tais como os possíveis sete dias do entretempo da internação e morte do pai de Maria Clara (leitura que só é possível graças a inserção dos mesmos sete segmentos do texto bíblico do Gênesis sobre a criação) e com cinco capítulos cada parte, tais como as cinco mulheres

8 O termo é utilizado aqui no sentido barthesiano. De maneira sintética, descrevemos a escritura como um exercício que considera a linguagem código transitivo, portanto, de múltipla significância; centra-se no trânsito pensamento-palavra; sua natureza é a do paradoxo; seu interesse é a ruptura com o instituído — como a escrita, fenômeno ordenado e circunscrito no interior de forças estabelecidas. Temporalmente, o sujeito da escritura se situa entre o presente-futuro e não nos oferece quaisquer consistências sobre sua existência. Em *O prazer do texto*, Barthes ressalta a escritura como pulso do inconsciente e a inscrição do texto do corpo do escritor — em António Lobo Antunes mesmo isso será questionado. Ainda entre os elementos esclarecedores do conceito, vale dizer que a escritura lida com o desfazimento da ideia de conclusão como ponto derradeiro pela compreensão de desvanecimento ou repouso das ideias.

que são diretamente afetadas por essa perda (mas sem deter-se cada qual numa personagem), o romance segue a forma do verso livre ou do versículo (reiterando, portanto, a natureza dos paratextos que o sustentam), renega em quase sua totalidade o ponto final e a letra maiúscula para o início das frases. Isto é, mais que se beneficiar da estrutura do texto poético, o escritor provoca uma ressignificação da sua forma; isto é, dialeticamente prosa e poesia se afetam. Desde o título, passando pelo poema de Eugénio de Andrade que epigrafa a obra (tomado dos mesmos sentidos evocados a partir do poema de Dylan Thomas) até essa fragmentação do texto bíblico, não estamos diante da utilização gratuita desses elementos; ao convocar essa variedade de paratextos e de outros textos que se modificam pelo processo de narrativização, o escritor sugere a expressão com que se realiza sua obra: um texto em devir, no sentido muito próprio de manifestação pela escrita dos movimentos dos tecidos textuais na ordem de significação da linguagem (e da realidade). Ao se ancorar num tempo em porvir e recorrer a sua significação ao fragmento e à sobreposição como se quisesse ora aproximar-se do tempo na poesia ora demonstrar a insuficiência do tempo comum para a representação ficcional, a narrativa antuniana viabiliza um modo outro de dizer a história das personagens; a noção de apartadas do mundo onde vivem é puramente uma das marcas da nossa condição de mergulhados na imprevisibilidade surda da existência.

Diferentemente dos outros romances do escritor em que há uma predominância de uma polifonia, nesse, o que prevalece é um extenso monólogo: as outras personagens não têm consciência, logo, existências próprias, ou ainda suas consciências são absorvidas em primeiro plano pela da narradora e as vozes que aí habitam chegam como vozes de uma só pessoa – isto é, não é possível utilizar esse romance como peça para ilustrar com propriedade a característica *eleita fundamental* pela crítica de que a literatura antuniana se constitui por uma natureza polifônica (cf. Arnaut, 2009). O que parece prevalecer não é um conjunto múltiplo de planos separados e interseccionados, mas, como observa José Gil, um sujeito que diz eu experimentando-se em vários tons, vozes e planos que ora se fundem ora se separam: “Mas quando se fundem não formam um ‘eu’, autor único e unitário, antes criam uma instância osmótica e impessoal que é a própria escrita correndo. É o devir-escrita dos diversos autores, numa escrita que escrevesse por si” (2011, p. 160). Aqui é possível recordar o que certa vez disse o próprio António Lobo Antunes sobre a polifonia como designativo de sua obra; para ele o que há sempre é a “mesma voz que modula, que muda, que se altera. É uma única voz que habita o livro e tem uma

intensidade humana muito grande” (Antunes, 2006, p. 16). Bem, se isso não pode ser tomada como uma verdade absoluta sobre toda obra, pode ser que tenha sido uma forma trabalhada pelo escritor até alcançá-la plenamente em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ainda que não seja possível apontar esse romance como uma síntese de sua obra; a afirmativa é produto de uma visão panorâmica sobre os romances desde o ciclo de autoaprendizagem ao ciclo das contra-epopeias, e, por isso, não pode ser tomada como definitiva porque não consegue abarcar todo trabalho romanesco do escritor.

Esse exercício também não se configura numa repetição vazia da forma, mas no aperfeiçoamento da escrita, como certa vez observou José Rodrigues de Paiva (2007) sobre a obra de Vergílio Ferreira e designou como “dialética da modificação na permanência”; dos termos pensados por Paiva, podemos dizer que António Lobo Antunes, tal como seu conterrâneo, trabalha como se constituísse uma única obra, um imenso romance protagonizado por um único e problemático herói, o homem de seu tempo. O romance antuniano é sobre aquilo que ameaça o homem: a liberdade precária que lhe concede um mundo desumano que o torna instável e condenado a uma prisão invisível, todavia, real. Isto é, a degradação do espírito social e a morte da consciência coletiva. O tempo dos paradoxos terminais é também o do fim das utopias: a vida, único bem concreto e autêntico, marcada pelo desencanto e pela ruína, assume-se pelos aspectos de distanciamento frio entre o eu e o outro, o eu e o mundo.

Num retorno à hibridização das formas poéticas (romance-poema) e à conformação de um grande monólogo, observemos que as vozes no romance estudado sequer alcançam a natureza de enunciado, seja porque não se concretizam num curso fatural da ficção, seja porque se perdem na extensa correnteza verbal do texto, constituindo o que podemos chamar de *monólogos sobrepostos*. *Não entres tão depressa nessa noite escura* se configura num *romance abstrato*; nele, o que se presencia são fiapos do que num cerzido poderiam servir a uma narrativa; como *romance da zona obscura do eu* ou da *zona mais alta*, o que temos é uma fresta pela qual observamos o sujeito respirar o último ar que lhe resta na densa atmosfera dos paradoxos terminais ou uma nesga de luz pela qual possamos avistá-lo na natureza cega de seu esplendor. O interesse em *contar* uma história submete-se a dizer um problema do homem, aqui designado como um mundo ou um eu em desamparo, da precariedade da condição subjetiva, do eu sem o outro e em sua busca, do eu abandonado no turbilhão de sua existência, que não tem *ninguém a quem recorrer em auxílio*, seja seus semelhantes, seja a sociedade a que pertence, seja a natureza. Mais que a forma estrutural, os tais paratextos,

conforme demonstramos ou provocamos superficialmente com a relação entre *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o poema e o romance, apontam para se pensar sobre alguns motivos temáticos suscetíveis ou simbólicos (criação e finitude, vida e morte, claro e escuro) que, uma vez extraídos da narrativa, tanto fornecem uma compreensão sobre o romance como são utilizados por António Lobo Antunes como potências de significação – a compreensão que parece mais justa para uma parte essencial do seu universo romanesco.

Referências

- ABREU, G. Deus pátria ou a anti-indivuaçãoção. In: CABRAL, E.; JORGE, C. J. F.; ZURBACH, C. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Actas do Colóquio Internacional na Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANTUNES, A. L. **Explicação dos pássaros**. Lisboa: Dom Quixote, 1981.
- ANTUNES, A. L. **Livro de crónicas**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- ANTUNES, A. L. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- ANTUNES, A. L. **Os cus de Judas**. Lisboa: Dom Quixote, 1979.
- ANTUNES, A. L. **Segundo livro de crónicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- ANTUNES, A. L. “**Tento pôr vida em cada livro**”. In: Revista Visão, fev. 2006.
- ARNAUT, A. P. **António Lobo Antunes**. Coimbra: Edições 70, 2009.
- ARNAUT, A. P. **As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in) variantes do feminino**. Lisboa: Texto, 2012.
- ARNAUT, A. P. **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)**. Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008.
- AUERBACH, E. **Ensaio de literatura ocidental**. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética - a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BLANCO, M. L. **Conversas com António Lobo Antunes**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. 5 ed. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2010.
- CANDIDO, A. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, A. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, N. V. **A mão-de-Judas: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes**. Lisboa: Texto, 2011.

FREEDMAN, R. **La novela lírica**: Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral editores, 1972.

GIL, José. **“Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes**. In: CAMMAERT, F. **António Lobo Antunes: A arte do romance**. Lisboa: Texto, 2011.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. João Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

OLIVEIRA NETO, P. F. Formas de representação da realidade portuguesa do fim do século XX nos romances de José Saramago e António Lobo Antunes. In: **Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Campina Grande: Editora Realize, 2012.

OLIVEIRA NETO, P. F. **Figurações do sujeito em António Lobo Antunes e José Saramago**. Doutorado em Estudos da Linguagem/ Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016, p. 448.

PAIVA, J. R. de. **Vergílio Ferreira: “Para sempre”, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

REAL, M. **O romance português contemporâneo: 1950-2010**. Lisboa: Caminho, 2012.

SEIXO, M. A. **Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção**. In: Revista Colóquio/Letras, n.78, Lisboa, março, 1984.

SEIXO, M. A. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2008 (2 volumes).

SEIXO, M. A. **Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

THOMAS, D. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Trad. Ruy Vasconcelos. In: “Onze elegias para um tempo sem eleitos”. Zunái - Revista de poesia & debates, ano 4, n. 17, março de 2009. Disponível em: http://www.revistazunai.com/traducoes/dylan_thomas.htm. Último acesso em: 20 de janeiro de 2015.

VIEIRA, A. **Uma voz que diz... o mal**. In: Jornal de Letras, n. 965, Lisboa, 26 de setembro a 9 de outubro de 2009.

ZÉRAFFA, M. **Romance e sociedade**. Trad. Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.

Artigo Original

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

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

Norberto do Vale Cardoso
Instituto Politécnico de Bragança, Portugal

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

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

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

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

Um anjo com «a lot of 'back'»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A matriz temporal que alimenta a obra

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

A memória é, de facto, a matriz da escrita antuniana, desde logo representada no seu primeiro romance, *Memória de Elefante*, mas que se prolonga pela restante produção romanesca (e mesmo cronística) do autor. Aliás, segundo Felipe Cammaert (2009, p. 14), a memória é vista como elemento estruturante do acto de ficção. E, independentemente de podermos indagar-nos sobre as referências ou influências que fazem da memória a matriz da construção fictiva da obra antuniana¹, o grande reservatório desta concepção da memória é a experiência temporal africana, com a viagem, a deslocação, a vivência do trauma, o conhecimento do outro, e, parte integrante dessa partida, o regresso e o re(en)contro com os fantasmas do passado, o que inaugura uma ruptura para com o mundo que, afinal, se perdeu irremediavelmente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Calendários *versus* relógios

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

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

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

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

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

Vejam-se ainda outras passagens do mesmo romance:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole,

nenhum de nós morreria.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

África, figura materna e força motriz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vejamos a página inicial do romance:

«21 de março de 2007

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

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

«- O que se passa com o miúdo?

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

«- Há mais ouriços aqui

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

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

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

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

«memórias truncadas» (2010, p. 38)

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

O anjo num mundo em chamas

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

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

Referências:

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

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

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

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

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

Artigo Original

REFLEXÕES SOBRE POÉTICA EM CRÔNICAS DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES

REFLECTIONS ON POETICS IN THE CHRONICLES OF ANTÔNIO LOBO ANTUNES

Cláudia Amorim

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Esse artigo examina nas crônicas de Antônio Lobo Antunes algumas observações que o escritor faz acerca de sua própria escrita e da recepção crítica de suas obras. Nesse sentido, essas crônicas funcionam como apontamentos paralelos ao seu processo de criação romanesca. Nelas, observa-se ainda o exercício experimental da escrita encontrado em seus romances, além do da construção imagética de que o escritor faz uso na sua construção literária. Com isso, as crônicas parecem funcionar como espaço de reflexão de uma poética própria, vigorosamente perseguida pelo escritor no seu processo criativo.

Palavras-chave: Crônicas; Metatexto; Poética; Antônio Lobo Antunes

Abstract: This article examines in the chronicles of Antônio Lobo Antunes some observations that the writer makes about his own writing and the critical reception of his works. In this sense, these chronicles work as parallel notes to his process of novelistic creation. In them, we can still observe the experimental exercise of writing found in his novels, in addition to the imagery construction that the writer makes use of in his literary construction. With this, the chronicles seem to function as a space for reflection of a poetics of their own, vigorously pursued by the writer in his creative process.

Keywords: Chronicles; Metatext; Poetics; Antônio Lobo Antunes

Introdução

Com uma vasta produção romanesca e significativa produção cronística, Antônio Lobo Antunes é um escritor cuja obra rendeu e continua a render inúmeros artigos, dissertações e teses não só em Portugal, mas em diversos países na Europa e fora dela. No Brasil, há muito sua obra é estudada por professores e pesquisadores de diversas instituições universitárias.

Como escritor prolífico, com produção de romances de grande fôlego, Antônio Lobo Antunes continua a provocar os seus leitores e

também os que o leem no domínio da crítica. São por demais conhecidas algumas observações contundentes de Antunes sobre a crítica literária, especialmente a portuguesa.

Destacamos aqui duas dessas observações, retiradas de diferentes entrevistas concedidas pelo escritor. Para Clara Ferreira Alves, em entrevista concedida em 1983: “Do público não tenho a mínima razão de queixa. Quanto aos críticos, em Portugal a crítica é inexistente” (Antunes apud Arnaut, 2011, p. XXIII). Em outra entrevista, concedida a Rodrigues Silva e a António Tavares Teles, em 1996, diz o escritor: “Eu, desde 79, que ando a ensinar os meus críticos a ler” (Antunes apud Arnaut, 2011, p. XXIII).

Conforme observa Ana Paula Arnaut (2011), a opinião de Antunes sobre os seus críticos é geralmente depreciativa, mas o autor “abre uma exceção para Óscar Lopes, Jacinto do Prado Coelho e Eduardo Lourenço” (Antunes apud Arnaut, 2011, p. XXIII).

De certo modo, o que o autor parece reivindicar é uma leitura de sua obra a partir não propriamente da temática que a crítica já identificou como uma constante em seus romances, como o país e as questões identitárias, a guerra na África, a crueldade do colonialismo, a incomunicabilidade nas relações familiares, a fragilidade do sujeito etc. Embora esses temas emanem dos seus labirínticos textos em prosa-lírica, é para o labor estilístico-criativo que o autor chama a nossa atenção.

Não que seus críticos não o tenham observado. Ao contrário, em Portugal, Maria Alzira Seixo e Ana Paula Arnaut, por exemplo, desde que o escritor publicou suas primeiras obras na década de 1980, sublinharam com acuidade a particularidade da construção textual antuniana, para além da temática mais encontradiça em seus romances. A sua construção literária peculiar é hoje sobejamente conhecida, embora esteja sempre a nos surpreender.

Como já observamos em outra ocasião, especialmente nos seus últimos romances, sua escrita apresenta-se fragmentada e é

[...] marcada sobretudo pela quebra da linearidade discursiva, pela decomposição da palavra, pela inusitada pontuação, entre outros recursos. A inovação formal e a disposição gráfica de sua escrita provocam o efeito de estranhamento e a esse aspecto se somam ainda algumas marcas da estética pós-moderna como a polifonia, o discurso metaficcional, entre outros. A torção discursiva do estilo do autor constrói uma série de imagens em que abundam algumas figuras de palavras, como a comparação, a metáfora; figuras de pensamento, como a hipérbole; figuras de sintaxe e semântica como a hipálage, além de estribilhos (repetições), resultando em um discurso delirante e imagético (Amorim, 2013, p. 155).

Para além desse experimentalismo narrativo, António Lobo Antunes parece desafiar os limites entre os gêneros, apresentando muitas passagens em que o lirismo é predominante, assim como em outras parece nos colocar, enquanto leitores, diante de uma cena dramática cujo vigor é dado pela fala dos personagens, quase sempre vivendo dramas estáticos em espaços desprovidos de ação, como a representarem um drama (ou monólogo) psicológico. Poderíamos selecionar alguns exemplos de suas narrativas em que essas características se evidenciam, mas certamente o leitor de sua obra já se familiarizou com essa faceta literária do escritor que mesmo no espaço da página dos seus romances inova, imprimindo com as palavras e sua disposição gráfica uma certa plasticidade.

Parece-nos que essa construção narrativa em seus romances demonstra-se formulada em suas reflexões sobre escrita num outro tipo de narrativa, que é a crônica. Funcionando como metatextos, essas crônicas são o lugar de apontamentos que, paralelamente à escrita romanesca, num viés reflexivo e experiencial, caracterizam um tipo de laboratório poético. Não será necessário sublinhar que o texto cronístico, cuja temática é ampla e muitas vezes se aproxima do cotidiano de quem escreve, presta-se perfeitamente para sustentar reflexões de toda ordem, inclusive sobre o processo da escrita.

Como molduras artístico-textuais da matéria dos seus romances, as crônicas dialogam com esses últimos, tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à forma. Sobre essa aproximação entre esses diferentes textos, Marcelo Duarte Mathias, ao analisar o *Livro de crônicas* (1995), observa:

[...] julgo no entanto que neles, por igual, se evidenciam alguns traços marcantes da conhecida expressividade do autor. A agudeza na observação, a vivência das coisas e dos seres, o realce no pormenor aliado a esta permanente recriação da linguagem, são-nos familiares. E ainda, aqui e ali, na fulgurância do olhar, notas que lembram planos e ângulos cinematográficos (Mathias apud Arnaut, 2011, p. 145).

Ao eleger as crônicas de Antunes, deter-me-ei naquelas em que o escritor – à parte de alguma ficção que toma forma nesse gênero textual – refere-se a si mesmo, à sua escrita e/ou à sua obra. Trata-se de estudo preliminar, uma vez que utilizarei um conjunto de crônicas retiradas de duas grandes antologias: uma brasileira (*As coisas da vida. 60 crônicas*), publicada pela editora Objetiva em 2011, e outra portuguesa, mais recente (*As crônicas*), publicada pela editora Dom Quixote, em 2021.

A crônica antuniana: o tempo da reflexão e do experimento

António Lobo Antunes publicou cinco livros de crônicas que entremeiam a publicação regular de seus romances: Livro de crônicas (1998), Segundo livro de crônicas (2002), Terceiro livro de crônicas (2005), Quarto livro de crônicas (2011), Quinto livro de crônicas (2013). Se a primeira antologia que aqui utilizaremos é publicada no mesmo ano em que o escritor lança o seu Quarto livro de crônicas, a antologia portuguesa, mais recente, a princípio tem como fonte toda a obra cronística de Antunes.

Neste artigo, utilizaremos as crônicas: Receita para me lerem, De Deus como apreciador de jazz, A compaixão do fogo, Retrato do artista quando jovem II, Em caso de acidente, António 56 ½, Os computadores e eu.

No E-Dicionário de Termos Literários, dirigido por Carlos Ceia, lê-se no verbete crônica:

No séc. XIX, o desenvolvimento da imprensa periódica, e, em especial, da de opinião, vai fazer emergir a crônica no sentido moderno. No início, ela era apenas uma pequena secção de abertura que dava conta das notícias e dos rumores do dia, mas tenderá a alargar-se e a especializar-se pelo interior do periódico (crônica artística, literária, musical, etc.). Depois, ela desloca-se para o “folhetim”, secção do rodapé da primeira página do periódico, lugar de que se libertará mas onde conquistará a colaboração de homens de letras e, com isso, um espaço entre Jornalismo e Literatura. A sua identidade apoiar-se-á cada vez mais na autoria: a realidade social, política, cultural, etc. tornar-se-á progressivamente o quadro onde o cronista procura e selecciona qualquer facto quase como pretexto para discursar, opinar e, até mesmo, efabular. Deste modo, a crônica esteticiza-se [...] (grifo nosso. Fonte: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/cronica>). Acesso em 15 de junho de 2022).

Como uma escrita que se pauta no cotidiano e em assunto social, político, cultural etc., a crônica também pode ser um espaço de reflexão pessoal, muitas vezes permitindo um viés autobiográfico daquele que escreve, na abordagem tanto de sua domesticidade, quanto de seu ofício. A autoria, ou seja, o autor como um narrador em primeira pessoa, é flagrante em muitas das crônicas. Nas crônicas antunianas, esse aspecto autobiográfico está presente, por exemplo, nas alusões à família (irmãos e pais), às filhas, ao distrito onde habitava (Benfica), bem como na inclusão do autor em seu mister. Interessam-nos essas últimas, que selecionamos numa primeira leitura das duas antologias anteriormente referidas.

Começemos por analisar a crônica em que, respondendo aos críticos que o leem, António Lobo Antunes cria ironicamente uma espécie de ‘manual’ de leitura de sua obra. Em “Receita para me lerem”, o escritor não só discorre sobre o modo como deseja que seus romances sejam lidos, como utiliza, na construção dessa crônica, a sua peculiar fragmentação discursiva.

Diz o autor:

Sempre que alguém afirma ter lido um livro meu fico decepcionado com o erro. É que os meus livros não são para ser lidos no sentido em que usualmente se chama ler: a única forma

parece-me

de abordar os romances que **escrevo é apanhá-los do mesmo modo que se apanha uma doença. [...] Aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser, apenas se entenderão se os tomarem por outra coisa** (Antunes, 2011, p. 51, grifos nossos).

Nessa introdução, Antunes fragmenta a linearidade discursiva de sua “receita”, destacando uma oração subordinada (*parece-me*), que induz à própria reflexão sobre o que escreve, ou seja, o escritor parece considerar a afirmativa que faz no mesmo instante em que a enuncia. Também pode soar como uma espécie de modéstia (ou falsa modéstia) do autor ao falar de si mesmo. De todo modo, a ambiguidade dessa construção vai ao encontro das muitas quebras discursivas que o escritor utiliza em suas narrativas romanescas, seja para dar ênfase à fala de um personagem, seja para enfatizar o discurso do narrador, numa desconstrução lógica.

Para além desse aspecto formal do fragmento em destaque, interessante notar a aproximação que o escritor faz entre o seu universo romanescos e a doença. O romance, portanto, toca algo doloroso, que é próprio da natureza humana. A seguir, o autor acrescenta que o que chamou romances, por comodidade, poderia ser também tomado por poemas ou por visões. Estamos, portanto, diante da diluição de fronteiras entre gêneros, uma vez que o escritor e os leitores parecem distinguir algo em sua escrita que habita o reino da palavra poética, dos poemas. Outro ponto a se considerar, nessa comparação, é a inclusão de uma designação fora do domínio textual (visões). Num outro nível de construção poética, associa-se a escrita à visão (ou visões), portanto, à imagem. Poesia é imagem igualmente. E o escritor parece aqui sublinhar que em seu processo narrativo está presente uma evocação imagética (ou poemática), sem a qual não se pode entender o que se escreve. Ou seja, em suas próprias palavras, é preciso tomar sua escrita “por outra coisa” (Antunes, 2011, p. 51).

Mais adiante na mesma crônica, dirigindo-se mais diretamente ao leitor a quem ensina a “ler”, observa: “A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (Antunes, 2011, p. 51). Interessante observar que, para o escritor, essa faceta da sua escrita suplanta mesmo àquela que denomina como a menos importante de seus livros, como “o país, a relação homem-mulher, o problema da identidade e da procura dela, África e a brutalidade da exploração colonial, etc.” (Antunes, 2011, p. 51).

Na base das relações humanas e do que se insere em um espaço/tempo, está, para ele, a raiz da natureza humana, o inconsciente. A densidade psicológica das personagens romanescas de Antunes é um traço constante e perceptível desde os seus primeiros romances. E o que configura essa densidade é o discurso que tais personagens apresentam. Seus discursos expressam a complexidade que se manifesta na “racionalidade truncada” (Antunes, 2011, p. 51), o que implica igualmente a sintaxe truncada com que as personagens interagem entre si e com o seu meio.

Nessa mesma crônica, o escritor, após destacar a importância da raiz da natureza humana e manifestar que todos se vejam nessas intrincadas personagens, afirma ainda que em seus romances não existem, grosso modo, narrativas:

E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos. [...] Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era (Antunes, 2011, p. 52-53).

Os “largos círculos concêntricos”, de que nos fala Antunes, são, antes de tudo, vozes enunciativas cujas falas se misturam a outras vozes do romance, num emaranhado linguístico que na estrutura romanesca assume mesmo uma plasticidade abstrata. Como já observamos em outra ocasião¹, a

¹ Essa aproximação entre a narrativa de Antunes e a pintura de Kandinsky foi por mim feita em resenha para a Colóquio Letras, por ocasião da publicação do romance Casas que adormecem (2014). Essa aproximação está originalmente presente na dissertação de mestrado, por mim orientada, de Maria Clara António Jerônimo que faz uma abordagem de romances do escritor em aproximação com algumas telas de Kandinsky. (Cf. Amorim, Cláudia. Recensão.

narrativa de Antunes parece assemelhar-se a telas de Wassily Kandinsky, em que as figuras-manchas se mostram entranhadas umas às outras. Em termos linguísticos, é como se as vozes das personagens não cessassem de falar e suas falas se erguessem num emaranhado plástico de figuras-manchas.

Do mesmo modo que podemos associar a sua peculiar construção literária às telas do pintor russo, num diálogo interartes (literatura e pintura), o seu texto também parece evocar a música, como uma sofisticada partitura musical. Essa observação fez o próprio escritor na crônica “De Deus como apreciador de jazz”, mostrando o quanto a sua criação é devedora de *performances* estilístico-musicais de alguns renomados músicos de jazz. Diz o escritor na referida crônica:

Sempre que me falam de palavras e influências rio-me um pouco por dentro: quem ajudou de facto a amadurecer o meu trabalho foram os músicos. A minha estrada de Damasco ocorreu há cerca de dez anos, diante de um aparelho de televisão onde um ornitólogo inglês explicava o canto dos pássaros. Tornava-o não sei quantas vezes mais lento, decompunha-o e provava, comparando com obras de Haendel e Mozart, a sua estrutura sinfónica. No fim do programa eu tinha compreendido o que devia fazer: utilizar as personagens como os diversos instrumentos de uma orquestra e transformar o romance numa partitura. Beethoven, Brahms e Mahler serviram-me de modelo para *A ordem natural das coisas*, *A morte de Carlos Gardel* e *O manual dos inquisidores*, até me achar capaz de compor por conta própria juntando o que aprendi com os saxofonistas de jazz, principalmente Charlie Parker, Lester Young e Ben Webster, o Ben Webster da fase final, de Atmosfera para amantes e ladrões, onde se entende mais sobre metáforas directas e retenção de informação do que em qualquer breviário de técnica literária. Lester Young, esse, ensinou-me a frasear (Antunes, 2011, p. 49).

Ao comparar a sua criação romanesca à partitura de uma composição jazzística, António Lobo Antunes mostra-nos um pouco do seu processo de escrita. Frasear na música é saber conjugar som e silêncio, é desafiar o próprio silêncio, em acordes demiúrgicos e inolvidáveis. Seja pelo fraseado do narrador, seja pela inserção instrumental das diversas falas dos personagens, em consonância/dissonância com outras falas ou em sentidas enunciações solo, ergue-se do enredo do romance essa complexidade vocal, que ora se harmoniza, ora se diferencia das demais num estranho acento. Trata-se de uma inusitada aproximação frasística que delinea o quanto a desarmonia

estruturante própria do jazz, como composição marcada pela notação dissonante, corresponde estilisticamente à singular poética antuniana.

Em outra crônica, denominada “A compaixão do fogo”, na qual o escritor fala inicialmente dos prêmios que lhe foram galardoados e de como isso pouco representou em sua relação com a escrita, Lobo Antunes também discorre sobre os seus romances dispostos na estante de casa e sobre o seu processo de criação como um movimento de construção/desconstrução.

[...] Olho para as estantes e o que vejo são pequeninos túmulos fechados com cadáveres lá dentro, aos quais me repugna oferecer os jacintos que se compram no portão a vendedoras ambulantes de lágrimas. **A minha tarefa consiste em desfazer livro a livro os tricots que construí, em desmontar os estados de alma que criei, em jogar para o lixo as estátuas que pretendi que admirassem, em ser suficientemente corajoso a fim de subverter as leis que tomei como dogmas, em tomar balanço a pés juntos, sobre os meus erros, para chegar mais longe,** o que me impede a satisfação da felicidade mas me reserva a esperança do prazer dos leitores. E não existe aqui altruísmo algum porque não sou um escritor generoso: apenas um homem de orgulho que julga que ser dotado é ir além do que pode. (Antunes, 2011, p. 44, grifos nossos)

Nessa passagem da crônica, fica claro o desejo do escritor de “desfazer os tricots”, que no exercício da escrita se compuseram. Parece haver uma permanente experimentação em seu processo de escrita, marcada pelo fazer e desfazer, que lhe permite então dar início novamente, como num continuum, a mais uma elaboração poética.

Mais adiante, nessa mesma crônica, observa o escritor que o pior que pode acontecer a uma obra de ficção é ela apresentar uma ideia muito forte, uma vez que isso condiciona e limita a criação. Em seguida, acrescenta:

É impossível escrever sem contradição, tortura, veemência, remorso e essa espécie de fúria indignada das sarças ardentes que lança as emoções umas de encontro às outras num exaltamento perpétuo. As ideias muito fortes desaguam nas certezas e onde estiverem certezas a arte é impossível (Antunes, 2011, p. 44).

Enfrentando as contradições e as incertezas, o escritor constrói o seu texto labiríntico de vozes, como uma torção na qual imprime a fúria indignada, mas acrescenta-se também, uma surpreendente ternura, de certo modo demonstrando que a matéria de sua arte literária é composta por disposições contrárias (ferocidade e ternura).

Essa contradição torna-se mais evidente na torção que sua escritura apresenta. Como se sabe, a linearidade narrativa, nos romances antonianos, dá lugar às intercalações de palavras, expressões, frases; a inversão comparece em suas construções imagéticas, a que se somam também outras figuras de linguagem, num complexo tecido narrativo em que um ou vários narradores se intercalam em enunciações, muitas vezes dissociadas de lógica, pautadas inclusive por silêncios carregados de opressão. Nesse sentido, não está ausente da narrativa antuniana um tom monocórdico, em que uma voz apenas dobra-se sobre si mesma, numa discursividade espiralada e solitária.

A escrita é sempre um processo doloroso para o escritor, ao que parece, mas resulta de um desejo que surge ainda na infância, como nos narram algumas crônicas. Em “Retrato do artista quando jovem II”, o escritor faz seu autorretrato, pintado com ironia, uma autoironia fina, que mostra o seu nível de exigência com a escrita.

[...] começava nebulosamente a entender que existia uma diferença entre escrever bem e escrever mal. Mais tarde, ao dar conta que existia uma diferença ainda maior entre escrever bem e obra de arte foi a angústia completa. Achei-me uma besta

era apenas um garoto pateta

voltei ao princípio e nunca mais mostrei o que fazia a ninguém. Durante vinte anos trabalhei diariamente os meus dejectos, perplexo e angustiado, com a insatisfação de ainda hoje e alguma rara alegria que, ao reler a frio, notava ser desadequada e cretina. Comecei a fazer a barba. Acabei um curso que nunca me interessou. Fui à guerra. Vim da guerra. Passei nove anos com um romance imprestável. E de subido, sem que me fosse óbvio o porquê ou o como, um feto qualquer deu uma cambalhota na minha barriga e iniciei a Memória de elefante, Os cus de Judas, o Conhecimento do Inferno e por aí fora, até àquele que comecei em julho desse ano [...]. (Antunes, 2011, p. 56)

A angústia da criação aparece ainda na crônica “Em caso de acidente”, em que se observa como o exercício da escrita não é uma ação ordenada e racional, mas uma experimentação que parte da inquietação pessoal. Nessa crônica, o escritor discorre sobre a angústia que o assola no processo mesmo de escrita, e da sensação de que não o termina.

Hoje estava capaz de me ir embora: as paredes da casa apertam-se, tudo me parece tão pequeno, tão inútil, tão estranho. Fazer romances. Publicá-los.

Esperar meses pelo novo romance. Fazê-lo. Publicá-lo. Receber telefonemas do agente acerca de contratos, de traduções, de prêmios. Receber as críticas da editora, longos cortejos de elogios sem nexo de quem não entendeu e louva sem haver compreendido. Ou então sou eu que não compreendo. De qualquer forma não leio o meu trabalho: limito-me a produzi-lo e, uma vez terminado, a minha cabeça gira na direção do que vem a seguir. Abandonar todas essas páginas também. Hoje estou mesmo capaz de me ir embora antes que fique louco como os cães, correndo em círculos na noite. (Antunes, 2011, p. 63-64).

Escrever é um processo doloroso, que nasce da inquietude, assume a forma de uma alucinação e tem a ver com a memória, como já teria dito Lobo Antunes. Toda arte parece surgir desse vigoroso e exaustivo enfrentamento.

Se articulamos aqui uma aproximação da escrita antuniana com a pintura e com a música, em particular com o jazz, sendo essa última anunciada pelo próprio escritor, estamos no domínio do diálogo interartes que a narrativa antuniana estabelece. Contudo, não podemos deixar de mencionar outro aspecto característico da construção textual do escritor português: o apagamento das fronteiras entre os gêneros que a sua escrita promove. Já observamos anteriormente como a sua escrita tem como matéria uma certa agressividade e também um certo lirismo. O aspecto lírico já observado por muitos dos seus críticos é aqui salientado por Carlos Reis, na análise que faz das crônicas:

Textos como este fixam-se, do meu ponto de vista, no lugar indeciso onde as fronteiras dos géneros se diluem e onde o discurso se torna ambivalente. Quero dizer, para mim, em textos como este mostra-se-nos um escritor que, sem anular a sua condição de grande narrador, deixa transparecer também essa irrefreável vocação (quer dizer: o apelo) que é a de um lirismo ainda por explodir (Reis apud Arnaut, 2011, p. 207).

Diversos estudiosos da obra de António Lobo Antunes, como Maria Alzira Seixo e Ana Paula Arnaut, por exemplo, já destacaram o traço lírico que emerge inúmeras vezes das narrativas do escritor. Nas crônicas, esse traço também se faz presente e muitas vezes, intercalando-se a uma agressividade constante, é um aspecto “ainda por explodir”.

Em “António 56 ½”, encontramos traços desse lirismo na percepção do escritor sobre o tempo que corre. Na maturidade, o escritor lança o olhar para o passado, resgatando o jovem aspirante a escritor que era.

[...] Aos vinte anos julgava que o tempo lhe resolvia os problemas: aos cinquenta dava-se conta de que o tempo se tornara o problema. Jogara tudo no acto de escrever, servindo-se de cada romance para corrigir o anterior em busca do livro que não corrigiria nunca, com tanta intensidade que não lograva recordar-se dos acontecimentos que haviam tido lugar enquanto os produzia. Essa intensidade e esse trabalho faziam que não sofresse outra influência que não fosse a sua nem erigisse como modelo nada fora de si, embora o tornassem mais sozinho do que um casaco esquecido num quarto de hotel vazio, enquanto o vento e a desilusão fazem estalar, à noite, a persiana que ninguém fechou. Não conhecendo a tristeza sabia o que era o desespero: o próprio rosto no espelho para a barba da manhã, ou antes não um rosto, pedaços de rosto reflectidos numa superfície inquieta, incapazes de construir o presente, devolvendo-lhe fragmentos soltos de passado que não se ajustavam

(tardes no jardim, bibes, triciclo)

e transmitindo mais um sentimento de estranheza que uma lembrança comovida, o qual ajuizava para ajudar a sonhar os que não tinham coragem de sonhar sem ajuda [...] (Antunes, 2011, p. 59).

Sem perder o lirismo ou com “lirismo por explodir”, o narrador das crônicas aparece em seu méter, pensando o seu ofício, a literatura, a sua recepção crítica. Se há angústia no processo, ele também é marcado por um viés lírico.

Na crônica “A Feira do Livro”, também se nota a inserção de um lirismo na narrativa, quando o escritor, na companhia de uma das filhas, participa de uma feira de livros e parece, até certo ponto, alhear-se do propósito de ele estar ali quando reflete sobre o quanto seu tempo com a filha parece ser roubado nesses momentos e o quanto a convivência com as filhas torna-se mais e mais relevante diante de um mundo organizado pelas convenções. Nessa crônica, a par do lirismo, há um autorretrato irônico de si mesmo, que o torna um homem deslocado, ainda que dotado de sucesso no campo literário.

A Feira do Livro é estar sentado debaixo de um guarda-sol às listras a dar autógrafos e a comer os gelados que a minha filha Isabel vai trazendo de uma barraquinha três editoras adiante, preocupada com as atribulações de um pai suado, de repente da idade dela, a escrever dedicatórias, de língua de fora, numa aplicação escolar. Isto não é uma queixa: gosto das pessoas, gosto que me leiam, gosto sobretudo de conhecer as pessoas que me lêem e me ajudam a sentir que não lanço ao acaso do mar garrafas com mensagens corsárias que não se sabe onde vão ter, e gosto dos romances que escrevi. Tenho orgulho neles e tenho orgulho em mim por ter sido capaz de os fazer (Antunes, 2011, p. 35).

De certo modo, nas crônicas em que o escritor renomado aparece tendo de responder publicamente por isso, seja numa Feira do Livro, seja na ocasião em que recebe prêmios, parece haver de sua parte um deslocamento, uma sensação de estar fora de lugar, como um dos personagens de seus romances.

Na crônica “Os computadores e eu”, também se observa esse mesmo deslocamento ou descentramento em relação ao social e aos compromissos que advêm do ofício do escritor.

Diz o escritor:

Julgo não ter medo da morte, não ter medo do dentista, não ter medo da lepra, não ter medo dos políticos, mas tenho medo dos computadores. Tenho medo da sua falsa inocência, da sua submissão aparente, da sua eficácia tenebrosa, do seu ódio silencioso e vesgo. Já me engoliram um romance inteiro, já me transformavam capítulos em poesia experimental, já retiraram ossos dos meus parágrafos reduzindo-os a um puré de adjectivos.

Por isso escrevo à mão. Escrevo à mão para que os erros sejam meus e as personagens iguais às da minha cabeça e não resultado da imaginação delirante e asséptica de uma disquete esquizofrênica, inventando situações desconfortáveis e aberrantes como as dos sonhos das gripes (Antunes, 2021, p. 87).

Observa-se que não só o processo de escrita tende a ser um doloroso mergulho na densidade de que somos feitos, como também as consequências de se ter tornado um escritor com vasta obra e muito reconhecimento, por vezes, parecem pesar-lhe ou roubar-lhe alguns momentos do doméstico sossego. Contudo, a escrita permanece como um exercício de pensamento que, nas crônicas, constitui-se como uma reflexão à parte e, por vezes, metatextual sobre o próprio texto.

Considerações finais

Como um sujeito à margem, tal como um dos seus personagens, o escritor revela em suas crônicas uma faceta do mundo da sua escrita, do seu processo criativo, do desejo de que seja lido por leitores que tomem os seus livros por outra coisa, da influência da música, do papel da crítica e da sua relação com o público e com o mundo da literatura. Nessa construção literária, vislumbrada reflexivamente nas crônicas, pode-se perceber ainda uma aproximação entre o estilo do escritor e as telas de Kandinsky no que

tange às personagens-manchas ou figuras-manchas inacabadas que, por meio de seus discursos emaranhados, não se distinguem umas das outras. Num outro diálogo interartes, o jazz, como uma arte musical, com fraseado singular e inusitado, é, segundo o escritor, o seu horizonte de estilo literário, ou a influência mais direta sobre sua criação.

Além disso, há de se falar no retrato ou autorretrato do escritor nas crônicas, oferecendo-nos um outro lado de sua escrita e de sua faceta do escritor. Como um apontamento singular, essas crônicas revelam e escondem o escritor em seu métier, num retrato a preto e branco que diz muito também sobre a sua pictórico-musical construção romanesca.

Referências

- AMORIM, C. Casas que ardem invisíveis. Recensão. In: **Colóquio** Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 152-157.
- AMORIM, C. Da fragmentação do discurso e da palavra: a escrita delirante de António Lobo Antunes. In: **MATRAGA**. Estudos Linguísticos e Literários. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ / De Letras, 2013, p. 155-172.
- ANTUNES, A. L. **Algumas crônicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- ANTUNES, A. L. **As coisas da vida**. 60 crônicas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- ANTUNES, A. L. **As crônicas**. Prefácio de Marcelo Rebelo de Sousa. Lisboa: Dom Quixote, 2021.
- ARNAUT, A. P. (Org.). **António Lobo Antunes**. A crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer. Lisboa: Almadina, 2011.
- CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <https://edtl.fesh.unl.pt/> Acesso em: 15 jun. 2022.
- JERÔNIMO, M. C. A. **Uma casa, um tempo de espera e silêncio**: uma leitura de Ontem não te vi em Babilónia e O arquipélago da insónia, de António Lobo Antunes. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, 2011.
- MATHIAS, M. D. **As crônicas de Lobo Antunes**. Ferocidade e ternura. In: ARNAUT, A. P. (Org.). António Lobo Antunes. A crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer. Lisboa: Almedina, 2011, p. 145-146.
- REIS, C. A arte da crônica. In: ARNAUT, A. P. (Org.). **António Lobo Antunes**. A crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer. Lisboa: Almadina, 2011, p. 203-207.

Artigo Original

SOBRE UMA FAMÍLIA NOJENTA DE CABRAS E BOIS MANSOS A SE DEVORAREM

ABOUT A DISGUSTING FAMILY OF TAME GOATS AND OXEN DEVOURING EACH OTHER

Daniel Conte

Universidade Feevale, Porto Alegre, RS, Brasil

Juracy Assmann Saraiva

Universidade Feevale, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: O artigo focaliza o processo de colonização, desencadeado por Portugal, que instalou, em sociedades autóctones, via opressão e práticas discursivas, o imaginário da aniquilação do Outro. No caso de Portugal, a anulação dos sujeitos conduziu à ditadura salazarista, às guerras coloniais e a uma sensação de (des)pertencimento e de degeneração da estrutura familiar e social. Com base nisso, o artigo analisa a representação das personagens em *Auto dos danados*, de Lobo Antunes, que narra a decomposição moral e a decadência econômica de uma família do Alentejo, e conclui que essa circunstância se estende, como alegoria, à terra portuguesa.

Palavras-chave: Colonização; Aniquilação do sujeito; Imaginário; *Auto dos danados*; Lobo Antunes

Abstract: The article focuses on the colonization process, triggered by Portugal, which installed, in autochthonous societies, via oppression and discursive practices, the imaginary of the annihilation of the Other. In the case of Portugal, the annulment of subjects led to the Salazar dictatorship, colonial wars and a sense of (dis)belonging and degeneration of the family and social structure. Based on this, the article analyzes the representation of the characters in *Auto dos danados*, by Lobo Antunes, which narrates the moral decomposition and economic decay of an Alentejo family, and concludes that this circumstance extends, as an allegory, to the portuguese land.

Keywords: Colonization; Subject annihilation; Imaginary; *Auto dos danados*; Lobo Antunes

Do contexto político que deu origem à dor

A empresa colonial ibérica maculou o destino da humanidade, desde o século XV, ao rasgar oceanos e violar territorialidades. Imagens que orientaram o pensamento europeu, principalmente, entre os anos de 1580



e 1640, quando a união das coroas de Portugal e Espanha transformou o Pacífico em oceano espanhol, ainda permanecem significando nos processos da cultura das ex-colônias e das ex-metrópoles das Américas e da África. Embora haja particularidades distintas de dominação, violência, silêncio e perversão foram marcas perpetuadas pelos atores das forças coloniais, os quais sedimentaram, nas sociedades autóctones, o imaginário da imbecilização e da animalização do Outro.

Dessa forma, a partir da potência dos campos simbólicos se naturalizou, nos registros oficiais dos Estados modernos, a violência contra aqueles que se situavam fora dos centros decisórios: negros, indígenas e mulheres. A condição de sujeitos situados à margem deu origem a um deslocamento subjetivo - uma diáspora íntima - que relegou à intersecção de culturas um enorme contingente de pessoas nos espaços das metrópoles e das colônias, as quais viveram longe das apologias nacionalistas, mas fizeram parte da história, situando-se em uma modernidade europeia que rearticulou e operou novos modos de dominação. Essa circunstância gerou um estar entre a euforia e a disforia, entre o reconhecimento do Outro e a negação de si, desvelando sensações de pertença e de (des)pertencimento do imaginário colonial.

Com efeito, o campo semântico-estrutural do extemporâneo colonialismo português é constituído por uma relação de intimidade entre a antiga metrópole lusitana e suas ex-colônias. Como a cena colonial foi longa, e a política expansionista portuguesa findou apenas na segunda metade do século XX, a representação social da dominação alterou-se em cada nação, não apenas pela posição ocupada nesse novelo de sentidos entre colonizador e colonizado, mas também pelo período em que a prática colonial foi ou é operada.

No caso de Portugal, que enfrentava uma grave crise econômica após passar pela ditadura salazarista, a metrópole não mediu esforços para preservar a integridade de seu território, repelindo desejos e questionamentos das sociedades colonizadas e refutando a opinião pública europeia, a partir de uma episteme econômico-beligerante baseada no tripé Deus, indiferença e repressão. Essa hostilidade política provocou a resistência organizada e, por consequência, as guerras coloniais que se estenderam do início da década de 1960 até 1975.

Com base nesse contexto, o artigo analisa, a partir de pesquisa bibliográfica, a representação das personagens em *Auto dos danados*, de António Lobo Antunes, obra que recebeu o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores de 1985. O texto narra a decomposição moral e a decadência econômica de uma família do Alentejo,

circunstância que encontra um paralelo na alienação psíquica e na deformação física de personagens e que se estende, como uma alegoria, à terra portuguesa, mergulhada em uma crise econômica e moral que ignora seu tempo histórico, relegando seus sujeitos à animalização e à degeneração

Da degeneração ou do contexto político do sujeito português republicano

Com o fortalecimento do movimento revolucionário republicano português a partir de 1870, com o tratado de Berlim e com o ultimatum inglês que desmoralizava a monarquia, mas, principalmente, com as ideologias vinculadas à pequena burguesia, o Partido Republicano tornou-se vitorioso das eleições de 1910 e, diante disso, a monarquia, enfraquecida e desmoralizada decidiu pela ditadura aberta. Entretanto, no mês de outubro, os trabalhadores organizaram uma mobilização: as armadas começaram a ruir; quartéis e guarnições fidelizadas ao antigo regime foram neutralizados; o rei evadiu para o exílio e o Partido Republicano assumiu o governo. Dessa forma, em 5 de outubro de 1910, por contingência política e econômica, proclamou-se a república em Portugal.

A formação da república portuguesa foi a primeira tentativa de estabelecer uma democracia parlamentar, por meio de um estado laico e anticlerical, que se pautou pela separação entre o Estado e a Igreja Católica. Entretanto, nas colônias portuguesas da África não ocorreram mudanças significativas, uma vez que as estruturas espoliativas “mantinham uma política que consistia em preservar por todos os meios a integridade do seu império” (Boahen; Suret-Canele, 2010, p. 219), instalando-se uma insatisfação generalizada. De um lado, as forças capitalistas, que centravam suas ações na exploração das reservas naturais e na exploração da mão de obra africana, frustraram-se à medida em que a desordem econômica se manteve; de outro, as forças políticas tentavam adaptar-se à nova ordem, mas o governo era incapaz de propor qualquer legislação para auxílio do proletariado.

A promessa de democracia e de melhorias levantada pela nova ordem não se concretizou, mas a relativa democratização da vida política abriu caminho para a mobilização e a organização do movimento popular. Paralelamente, em um contexto de greves operárias e ações repressivas, surge o Integralismo Lusitano, movimento doutrinário que se opõe ao regime democrático e parlamentar da Primeira República, abrindo espaço para organizações fascistas no país. Em seguida, com a união do patronato, do latifúndio e do alto clero, instala-se um golpe de estado: é instaurada a

ditadura militar; o parlamento, dissolvido; a censura à imprensa, imposta; partidos políticos, proibidos; legisladores e políticos eleitos, destituídos. Enfim, com o dismantelamento das instituições democráticas e uma atmosfera de instabilidade política, abre-se caminho para o fascismo, que se tratava “de mais uma partida ganha por Salazar na guerra surda contra os militares republicanos, mas desta feita de uma partida decisiva como ele próprio virá a reconhecer mais tarde” (Mesquita, 2007, p. 21).

O projeto de Salazar operou um equilíbrio econômico, contudo, todas as instâncias passaram a estar sob sua orientação ideológica, o fascismo foi consolidado, mesmo sem o apoio da massa popular, e o Estado Novo salazarista se ajustou ao ordenamento totalitário por meio de uma ditadura aberta, garantida pelo terrorismo estatal e pela força da repressão. Consequentemente, o governo português conseguiu sistematizar seu ideal fascista tanto junto à população da metrópole quanto das colônias, gerindo um sistema usurpador de bens naturais e de mão de obra humana, configurando um mercantilismo humano velado, contudo, legitimado pelo funcionamento legal do Estado português.

Na última década do regime fascista, o distanciamento com o povo português tornou-se ainda maior, enquanto a opinião pública internacional se posicionava contra o colonialismo extemporâneo de Portugal na África, a crise política e econômica não anulou a ambição de Portugal de preservar a integridade de seu Império e o repúdio aos questionamentos das sociedades colonizadas, os quais foram reprimidos com violência, conduziram às guerras de resistência anticolonial.

A ação do governo para resolver a crise econômica foi intensificada pela maior exploração de recursos naturais, pela redução de salários, pela realização de uma reforma tributária abusiva. A oscilação econômica, agregada à guerra colonial, foi determinante para intensificar a crise no regime fascista, levando a oposição democrática a impedir a reedificação do salazarismo. O espectro econômico foi fator determinante ao largo da administração de Salazar, influenciando o descompasso entre a nação e o sujeito português, sendo, segundo Antônio de Spínola (1974, p. 25), necessário atentar para um pacto social

em ordem a reequilibrar a balança dos fluxos entre cada Português e a Nação, restabelecendo uns laços, reforçando outros, procurando sobretudo que cada cidadão se sinta melhor vivendo entre os seus e à maneira dos seus, em cuja vida participe com pleno direito de expressão, sentindo nas próprias abdições actos determinados pela sua consciência, e investindo, assim, voluntariamente, o seu esforço em favor de um futuro melhor. Mas para tanto é necessário que esse futuro lhe seja claro, que o investimento se lhe revele rendível pelo menos a médio prazo e que a sua integridade como

peessoa livre não seja afectada por dogmas definidos à margem da sua opinião.

Ao tentar uma ressignificação, assombrado por um novo fracasso econômico, o fascismo, no âmbito da política externa, passa a contar com o apoio das principais potências imperialistas na guerra colonial. Salazar é substituído, por motivos de saúde, por Marcelo Caetano, que coloca em prática seu projeto autorreformista, proclamando a “autonomia política” colonial, a partir da qual as “províncias ultramarinas” passam a se chamar “Estados”. A despeito disso, a luta intensifica-se e as manifestações populares continuam sendo respondidas com repressão e terror, ficando evidente que reformar o governo nunca havia sido proposta de fato, mas um intento de acalmar os ânimos opositoristas.

O movimento democrático, em Portugal, reencontra suas forças em 1968 e 1969, quando, sobre o contexto político, para uma orientação de redemocratização do país e de ruptura do sistema colonial. Na madrugada de 25 de abril de 1974, a senha para o levantamento militar é passada pela emissora oficial do governo, movimentando unidades militares na metrópole e nas colônias em favor da sublevação. As floristas da Praça do Rossio, em Lisboa, receberam os soldados com cravos vermelhos, que se tornaram o símbolo do levante, e a Revolução dos Cravos, como o movimento ficou conhecido, marcou a queda de Marcelo Caetano e contribuiu para a consolidação da dignidade nacional do povo português, que tenta distanciar-se, paulatinamente, da sistemática apologia ultranacionalista do Estado, embora ainda se alimente da operacionalidade colonial. Nessa ambientação histórica, a literatura, que surge no pós-1975, expõe as entranhas da tradição da família e do Estado “divino” salazarista ainda presente nas estruturas do imaginário lusitano.

Das representações após o contexto político da dor

As narrativas de Lobo Antunes apresentam figurações sociais e políticas dos sujeitos históricos que sofreram os traumas do contexto beligerante, situado entre a década de 1930 e 1970, e experienciaram uma diáspora íntima e uma latente sensação de (des)pertencimento e degeneração da tradicional estrutura familiar, principalmente no pós-guerra colonial, em que o Mesmo passa a ser o Outro. As obras de Antunes possibilitam uma análise das mudanças enfrentadas por esses sujeitos e os impactos causados em suas representações sociais, considerando que entre a história e a literatura, no âmbito das narrativas em língua portuguesa contemporânea, torna-se difícil uma delimitação exata das fronteiras, já que

a ficção é expressa por uma dinâmica de sentidos que permeiam os discursos literário e histórico.

Entretanto, ainda que remetam ao contexto histórico da mimese, as personagens dos romances se constituem em sua correlação com os demais elementos do universo fictício a que pertencem. Ações e caracteres, espaços e coisas, as coordenadas da temporalidade, a pluridiscursividade compõem fatores determinantes dessa constelação de significações de que a personagem emerge e que desafiam o intérprete a proceder à sua articulação e a compor, nas palavras de Paul Ricoeur (1983, p. 121), “a fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor, e, portanto, a intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor”.

A estruturação da personagem a partir de uma rede de relações ganha especiais contornos em *Auto dos danados*, em que, a par da ausência de uma personagem que se saliente ou se sobreponha às demais, instalase um movimento de interação entre elas e entre os demais componentes diegéticos, sendo necessário visualizar as personagens como entidades determinadas por variadas associações.

A agonia do “velho” ou do patriarca da família, que ocorre paralelamente a uma festa popular de cunho religioso, justifica o encontro e a posterior dispersão das personagens, sendo o pano de fundo para que elas se exponham como seres bestializados ou, ainda, como vítimas de um destino inexorável:

E agora, de novo no Alentejo tantos anos após, o odor de gado morto trouxe-me de súbito à idéia a minha absurda condição de dama de copas, sem ossos, sem tendões, sem carne, a estender o ouvido, sobre as pedras velhas da cidade, numa expectativa de ondas (Antunes, 1986, p. 147).¹

A reflexão de Ana, uma das personagens do romance, feita sete anos após a morte do avô quando de mais um retorno ao Alentejo, assinala o processo de desumanização e (des)pertencimento que as personagens vivenciam a que se soma sua degeneração e a do país. A imagem da dama de copas, assim, figura inscrita em uma peça de baralho cujo valor simbólico resulta do acionamento de um jogo, remete à submissão das personagens, à sua rendição às circunstâncias e à incapacidade de gerir o próprio destino, escravizadas aos ruídos ou às lembranças do passado que dele emanam em um movimento irregular, mas permanente.

Essa circularidade temporal, acentuada pelos recursos da narração, em que a convergência de diversos pontos de vista estiliza os

¹ Para evitar o acúmulo de menções, no corpo do texto, à obra de Lobo Antunes, elas serão

acontecimentos projetando-os em rápidos “flashes” da memória, não impede, contudo, que se determine um vetor a partir do qual as personagens se relacionam: o patriarca da família, Diogo. Sem conseguir falar, sem conseguir mover-se, a observar os que estão a sua volta com um único olho e com os lábios marcados por um ricto de crueldade, o velho estendido na cama funciona como um elo a interligar as personagens ao passado e a projetar seu futuro, quando demandam por riquezas que já não existem. O encontro dos atores da família em torno do corpo moribundo, que dela é metáfora, serve, pois, para revelar uma teia de relações em que a carência afetiva, a desconfiança, a traição, a concupiscência, a violência e o ódio afloram com o vigor de torrentes reprimidas, assinalando a ruptura no coração de uma aliança que deveria ser preservada em nome de seus laços de sangue.

Diogo é o emblema dessa ruptura, visto que perpetua, no ambiente familiar, a violência de que fora vítima e que ressaltava ao aplicar o lema, repetido com variações: “e eu pensei que se não me achasse tão fraco o educava [o genro] à chibata como se educam os perdigueiros e os filhos” (p. 217). Ou, ainda, porque “é à chibata que se educam os filhos. Porque foi à chibata que meu pai me educou” (p. 221) e “Os filhos educam-se à chibata, principalmente se temos quase a certeza de que não são nossos. À chibata, como as mulas, desde que nascem até que nós morremos.” (p. 240). A violência manifesta da personagem Diogo atinge o ápice de sua representação nas relações conjugais, quando, após sofrer “meia dúzia de bofetadas pedagógicas durante anos e anos de educação conjugal” (p. 228), a mulher decide abandoná-lo (Antunes, 1986).

Ao deparar com Adelina a arrumar as malas para subtrair-se a um convívio marcado pela infidelidade, já que ela havia sido amante do próprio

indicadas apenas pela página, incluindo-se somente uma vez em cada parágrafo a referência. cunhado enquanto o marido se enredava com as criadas, e por um asco incontido expresso nas relações sexuais, Diogo incita o cão a investir contra a esposa, como se ela fosse “uma peça de caça abatida no restolho” (Antunes, 1986, p. 226), enquanto dispara a espingarda contra os espelhos do quarto nos quais vê multiplicado o ódio que a mulher experimenta por ele para, a seguir, quebrar suas molduras, móveis e outros objetos de decoração ou qualquer coisa que lhe despertasse a memória do amor falido.

Os espelhos estilhaçados e a destruição de outros objetos denotam o rompimento dos limites que separam o homem da besta, já que, ao se render aos mais primários instintos, Diogo figurativiza o animal que investe

contra coisas inanimadas e submete sua presa pela força até tentar alcançar a rendição dela por meio do coito, reconstituindo as relações desumanizantes operadas nas colônias.

Em seu leito de morte, enquanto o genro vasculha as escrivatinhas em busca do testamento, Diogo rememora essa cena de violência, consumindo-se em um ódio jamais aplacado. É, pois, pelo ângulo perceptivo do marido que o leitor visualiza a agressão física contra a mulher, empurrada, pisoteada, tendo os rins esmagados pelo peso das botas e sendo enxotada a pontapés até a cama. É também sob a perspectiva de Diogo que a tentativa de estupro é narrada:

[...] enquanto eu martelava as molduras a minha mulher fechava lenços e casacos nos baús, reunia as escovas, os cabides e as bisnagas de cosméticos, e eu, sempre com aquele pedaço de coxa na idéia, olhava-a como um rafeiro com cio olha o traseiro de uma cadela na praça, [...] então obriguei-a estender-se no tapete, de ventre para cima, e larguei o relógio dos anjinhos de bronze para lhe separar as pernas [...], e no momento que a penetrava, castigando-a com um tabefe pelos seus beliscões nas costas [...] ela apanhou o relógio de mostrador quebrado e eu vi [...] os ponteiros aproximarem-se na lenta rapidez das catástrofes, [...] (Antunes, 1986, p. 231).

O ódio e o direito que a si mesmo concede de ditar a inserção na vida ou a exclusão dela impelem Diogo a simular a morte, sem enterro, da esposa que conseguira fugir de sua sanha. Vestida de preto, a personagem recebe os pêsames da vizinhança postando-se junto à harpa da mulher como se fosse seu caixão, “assoando-se, apesar dos olhos secos, quase minerais, de caçador antigo”, encenação de que os “três órfãos, pendurados uns aos outros numa pinha de espanto” (p. 287), participam. Ao mesmo tempo em que vive um falso luto, Diogo continua “a pular sobre as empregadas, a erguer-lhes as saias, a morder-lhes as cristas, como um galo, alheio às sacudidelas, às cotoveladas e às lamúrias delas, e a desprezá-las logo após, num desinteresse completo” (Antunes, 1986, p. 288). Ele também se apropria dos bens daquela a quem declarara morta e, em defesa de sua herança, enfrenta com tiros de revólver a sogra que vem afrontá-lo, repetindo, com essa usurpação o comportamento que lhe permite, segundo o notário, apresentar

até adoecer uma aparência de abastança às custas de mil e uma cambalhotas legais e ilegais, prorrogando prazos, adiando letras, negociando compromissos com os credores, ao mesmo tempo que gastava em Lisboa

o que não tinha, vendendo duas vezes o mesmo monte ou três o mesmo prédio de habitar [...] (Antunes, 1986, p. 261).

As ações de Diogo, conforme as referências acima, demonstram a perda dos traços do humano, acentuando, em contrapartida, a selvageria, seja pelo desrespeito às leis, seja pela crueldade que impõe às demais personagens, tratando-as como objetos que devem atender à sua satisfação egoística. A animalidade dos gestos, marcados pelo comportamento instintivo e pela repetição, encontra paralelo no ato de abrir e fechar o relógio, “sem nunca olhar os ponteiros, como se o tempo tivesse perdido a sua razão de ser” [...] e que introduz a esperança de um tempo em que todos desapareçam, esperança que abrange os filhos, os cães, as criadas, o feitor, “não apenas as pessoas, mas a vivenda, o adro, a vila” (Antunes, 1986, p. 281).

Todavia, como o sentimento de rejeição é incapaz de anular a presença dos outros, em torno de Diogo ou do Senhor Engenheiro, insurge-se a sombra da mulher, já que as marcas das fotografias retiradas das paredes denunciam sua existência, e movem-se seus três filhos, a nora, o genro, dois netos e o exército de criados. A violência e a promiscuidade regem a composição desse universo familiar que é detalhado pelas múltiplas percepções das personagens e descrito por Nuno, como

[...] uma família nojenta de cabras e bois mansos a devorarem-se mutuamente no casarão do Guadiana, a sonegarem-se as heranças, a odiarem-se, a roubarem-se a esmagarem-se, a destruírem-se, e tudo isto debaixo da boquilha e da pálpebra cáustica do avô, derramado na cadeira de baloiço da sala, a assistir, numa alegria formidável à agonia da sua matriz, como se não suportasse que nada de seu sobrevivesse ao seu fim, que nada de seu continuasse insolentemente vivo após a sua morte, como se quisesse arrastar consigo as terras e as pessoas para os desconhecidos pântanos subterrâneos aonde ia, como se quisesse matá-los com ele a gozar a sua lenta dissolução nas desmemoriadas névoas do passado (Antunes, 1986, p. 99-100).

A degeneração da face humana de Diogo ganha novos contornos em sua descendência, e os traços com que os membros da família são apresentados servem para assinalar uma deterioração genealógica coletiva que se estende dos indivíduos para os espaços que habitam.

O filho de Diogo, Gonçalo, protege-se, pela insanidade, da opressão familiar. Afrito e tímido, seus olhos de vidro refletem nas pupilas o vazio da própria cabeça, assumindo o papel de agulheiro ou de chefe de estação de

uma rede ferroviária inexistente. As gares de brinquedo, a instalação de trilhos que invadem a casa e se estendem, por ocasião do reencontro familiar, ao quarto do pai moribundo, “o boné imponente, a ponta do cigarro na orelha, e apito e a corneta e as bandeiras das partidas dependuradas na mão,” (Antunes, 1986, p. 121) compõem os traços burlescos dessa personagem. Todavia, Gonçalo também se conduz como um ator pouco inocente, visto que transfere a violência, que marcara sua infância devido à rejeição da mãe e ao menosprezo do pai, à esposa, Lurdes, transformando-a em um objeto que satisfaz seus raros instintos sexuais, o que fica expresso na seguinte passagem:

O ferroviário disse Deita, de uma forma tão neutra que principiei a chorar e os sobreiros e a paisagem e o seu rosto se desfocaram pela lente das lágrimas, exactamente assim, Deita, após tantos anos de dormir ao meu lado sem me tocar sequer, nem num desses casuais e inexplicáveis movimentos do sono, arregaçou-me a roupa, Deita, quebrou-me o elástico das cuecas, Deita, acabou por crucificar-me os ombros contra os limos, Deita, à medida que remexia na braguiha das próprias calças, à procura, e três meses depois abortei, no hospital, um ano antes do Francisco nascer, uma dolorosa pasta escura num balde, e acho que o meu marido nem sonhou, ocupado como andava com carruagens e furgões, a soprar a corneta a meio do almoço ou a saudar com a bandeira vermelha nos ofertórios das missas (Antunes, 1986, p. 138-139).

A insensibilidade de Gonçalo em face da esposa é antecipada pelo modo como lhe impõe a condição de noiva: ao observá-la junto ao rio, ele a puxa pelo pulso, com ela atravessa salas e portas até chegar diante do pai a quem anuncia que vai casar. Diogo recebe a informação com indiferença, mas essa se transforma até chegar ao sarcasmo com que apresenta os noivos ao pai de Lurdes, identificando-os como um “parolo” e uma “miúda porca”, “uma raquítica que não vê água desde o baptizado” (Antunes, 1986, p. 135).

A origem de Lurdes, denunciada pelas rudes palavras do futuro sogro e reafirmada por Leonor que a ela se refere como “essa cabra pelada, essa cagadela de feitor de merda, que o meu pai obrigou a casar com o meu irmão para nos troçar a todos. (p. 270)”, é o estigma que a distingue em relação às demais personagens, sendo a razão para o sentimento de exclusão que ela vivencia por “haver introduzido na família o sangue de ganhão, o sangue de pobre [...], o pouco sabonete, a língua dura de quem comeu pedras a vida inteira em toalhas de oleado” (Antunes, 1986, p. 119). Entretanto, ainda que Lurdes passe a adotar os costumes dos habitantes da

casa, passados sete anos do reencontro familiar, “na dentadura descolada, nos rasgões da camisola, nas sandálias camponesas, no antigo, congênito, eterno, vencido receio do patrão” sua própria filha, Ana, nela reconhece a filha do feitor. Portanto, a personagem Lurdes, assim com seu pai e os demais criados, agrega à narrativa um componente social, pois nela se agudizam os efeitos maléficos da opressão que apassiva os humanos, tornando-os incapazes de anular as barreiras que impedem sua inserção na sociedade.

Por sua caracterização e pelas ações a que é submetida, a personagem Lurdes denuncia a intolerância e o desprezo pelos indivíduos considerados socialmente inferiores, embora também metaforize a ruptura de vínculos com a célula familiar por seu comportamento adúltero e a ruptura de laços da natureza, essa manifestada pela incapacidade dos pais de amarem os que geram, como o trecho referente ao nascimento da filha evidencia:

[...] meses depois os meus ossos quebraram-se no Hospital de Reguengos e trouxeram-me a Ana, vermelhíssima, e eu a olhá-la sem forças e a pensar Quem é, quem será, porque me trazem ao quarto essa larva horrorosa. Uma enfermeira [...] colocou contra mim a repugnante criatura enrugada e empurrou-lhe a cabeça contra o bico do meu peito, e senti que me mordiam a carne com um par de ferozes pinças cartilagíneas de lagosta (Antunes, 1986, p. 137).

Como em um jogo de espelhamentos, em que as figuras reproduzem semelhanças e deformações umas em relações às outras, as supostas filhas de Diogo, Leonor e a “mongolóide” permitem, a partir de seus traços, o estabelecimento de paralelos que as aproximam não só das personagens já mencionadas, mas também das demais.

Leonor presencia, tal qual Gonçalo, os atritos conjugais de seus genitores, os preparativos da mãe para aguardar o amante, as investidas do pai sobre as criadas e ouve a declaração de Diogo de que não é sua filha. Ao contrário de seus irmãos, que se mostram insensíveis aos afetos, a Leonor apetecia juntar seu corpo ao da mãe e, como se fosse a harpa que ela tocava, sentir as mãos passearem por seu dorso e render-se a uma ternura com a qual somente ela é distinguida. Entretanto, assim como Gonçalo, também Leonor, na infância, se refugia nos brinquedos, nas bonecas atônitas “cercadas de saias, de laços e de folhos” (Antunes, 1986, p. 278) que lhe falam de uma inocência que não perdura. Abandonadas as bonecas, convive com as traições cotidianas do marido, Rodrigo, sendo,

sob esse aspecto e por seus hábitos refinados, a imagem reversa de sua cunhada Lurdes.

A filha deficiente de Diogo, “aquele bebé enorme, de vestido às riscas e pele estriada por uma confusão de rugas, que a caruma do cabelo grisalho, todo nascido no cocoruto e tombado para o nariz em desistências de salgueiro, piedosamente ocultava” (Antunes, 1986, p. 190), reúne os aspectos negativos da infância e da velhice, a inaptidão física e a incapacidade mental e sobre ela recai o repúdio dos demais membros da família, com exceção de Francisco, filho da Ana, que assim expõe a situação de ambos no círculo familiar:

[...] ela e eu éramos igualmente incómodos para os adultos porque nos urinávamos nas cuecas, quebrávamos os brinquedos, espalhávamos migalhas, entornávamos chávenas e exigíamos aos uivos a atenção que não nos dava, fechados ambos, no odor de guisado da cozinha, de guardanapo ao pescoço, batendo com as colheres de pau no alumínio das panelas (Antunes, 1986, p. 190).

Incapaz do uso da fala, referida como “anormal”, “mongolóide”, “chimpanzé”, “macaco triste”, “canguru doente” e destituída de um nome, sendo-lhe, pois, negada uma identidade, a filha deficiente de Diogo, concentra as marcas de uma degradação que a inserem no âmbito da animalidade. Essas marcas, porém, recaem sobre os demais membros da família que são incapazes de externar piedade e revelam-se, sobretudo, em Rodrigo, “o boi de cobrição” que, segundo Nuno, o avô oferecera a todas as mulheres da família.

Rodrigo, marido de Leonor, e as mulheres da família rompem com as leis da natureza ao manter relações incestuosas, e essa vilania se estende até chegar às raiais do inconcebível, conforme registra o enunciado de Nuno que agride Ana ao lançar-lhe em rosto uma torpeza da qual ela mesma participa:

[...] o velho que dorme com a tua mãe, [...] a tua mãe que dorme com o marido da irmã do teu pai, o qual marido, por seu turno, dorme com as mulheres todas da família, mesmo a anormal, mesmo a doente a quem fez uma filha de quem há cinco ou seis anos teve um filho, porque a vila inteira conhece de fonte firme quem engravidou a tua prima, quem de madrugada a visitava, quem a passeava em Lisboa não como pai e filha mas como amante e amante (Antunes, 1986, p. 99-100).

Rodrigo, pelas ações que exerce na narrativa, contrapõe-se a Gonçalo, pois assume um papel ativo no ambiente doméstico, enquanto se aproxima de Diogo, o que é evidenciado pelo paralelismo de episódios. Nesse sentido, por um lado, é quase uma vítima das caçadas de Diogo, e, por outro, porta-se como um animal a caçar sua presa. A primeira afirmativa refere-se à passagem em que Diogo dispara sua espingarda em direção a um movimento na relva que supõe ser de codornizes, mas que nada mais é do que o ritmo da cópula do procurador com a sua própria cunhada deficiente. Graças à intervenção do feitor, que desvia o alvo “com uma coronhada aflita”, Diogo se depara com uma estranha “caça”:

[...] nu, com o meu genro ainda apegado ao ventre, o animal incompreensível da minha filha mongolóide, excrescência do meu corpo, certeza da minha miséria, vergonha do meu sangue, que se devia ter escapado, do quarto onde a fechavam, a fim de vaguear, suja de lama, entre as rãs e os sapos da margem, e que cobria o rosto com as mãos para se defender do primeiro, furioso, desesperado golpe de chibata (Antunes, 1986, p. 221).

Como se constata, a crueldade de ambas as personagens converge: Rodrigo por fornicar com uma criatura incapaz de escolhas e que dele deveria merecer proteção; Diogo por dirigir a ira à filha, quando o destinatário deveria ser o genro. Entretanto, ao transferir o castigo à “caça”, ao invés de orientá-lo para o “caçador”, Diogo salienta a convicção que o une ao genro e mediante a qual ambos percebem os outros seres humanos como animais.

Essa perspectiva desumanizadora expõe-se igualmente no episódio em que Rodrigo invade o ateliê e morada da filha, que é fruto de sua relação com a cunhada, e destrói a pontapés objetos de cerâmica e estantes, quebra teares, estraçalha mantas com uma tesoura, corta cobertores, quebra vidraças, espalha alimentos, transformando o “atelier em um baldio de destroços” (p. 252), na medida em que exige que a filha lhe entregue a mãe que ele supõe ali estar escondida. Movido pela ambição, já que imagina alcançar a herança do sogro com as impressões digitais da cunhada deficiente, Rodrigo reproduz, ainda que em outro espaço, o comportamento selvagem de Diogo, acrescentando à destruição material a chantagem com que ameaça a filha artesã, colocando diante de seus olhos o terror que o espectro do comunismo nela desperta: “Preferes os comunistas, minha santa, queres que nos fuzilem amanhã contra a parede da igreja? [...] Não vês que querem matar as pessoas como nós [...], não se

te mete nessa cabeça dura que quero salvar a tua mãe de ser violada dias a fio por uma bicha de ganhões?” (Antunes, 1986, p. 254-255).

Nesse universo ficcional em que a capacidade de interagir harmoniosamente com o outro desaparece sob a incessante repetição de gestos e de palavras agressivas, verifica-se a existência de um círculo vicioso que se mantém nas gerações seguintes: a práxis colonial violenta, eugênica e animalizante do Outro. Assim, Ana, Francisco e a artesã repetem, em larga medida, os caracteres de seus antepassados. A artesã, vivendo no Outeiro, isolada da família, vista como “uma desconhecida, uma estrangeira, uma ferida vergonhosa” (p. 158) para os membros do clã, constitui para eles a revivescência da deficiência mental. Mas, assim como essa fere a família com seus grunhidos, a artesã os desarvora e perturba, porque, sob sua aparente passividade, esconde uma mulher resistente capaz de enfrentar o avô, de insultar a ele e ao tio e de conseguir silenciar a ambos (p. 157), ao mesmo tempo em que lança sobre a família sua vingança pela imagem, degradada pela sujeira, com que circula nas ruas da vila de Monsaraz. Essa ambivalência da personagem é percebida por Francisco que a visualiza [...] “com metade da cara absolutamente quieta, parada como a dos loucos ou dos mortos, e a outra metade acesa de troça e de sarcasmo” (Antunes, 1986, p. 196).

Francisco, por sua vez, é a extensão do pai a quem se assemelha fisicamente, sendo apresentado sob o olhar de Nuno como um “insecto esquelético” (p. 85), como um “idiota cheio de tiques, sempre a torcer a cara para a esquerda e a levantar o ombro” (p. 84), comportamento que é reforçado pelo fato de esconder-se sob as cadeiras e de acocorar-se entre os tornozelos dos adultos, enquanto revira entre as mãos um boneco de plástico. Para essa representação doentia do adolescente convergem o pânico do escuro e o medo dos ruídos, entre esses “as vozes dos adultos na sala, que ele descreve como “grandes pássaros angulosos” que procuram “com o bico as cerejas dos olhos” (Antunes, 1986, p. 179).

Entretanto, Francisco, sete anos após a morte do avô, junta-se, em Lisboa, a uma atriz que poderia ser sua mãe, e realiza o sonho de infância de vir a ser pintor e músico, fato que também é relatado sob a perspectiva de Nuno:

[aquele] imbecil que não falava nunca, a quem nunca ouvi, em tanto tempo, uma só palavra que fosse, e que agora toca clarinete e vende borrões nas galerias de arte de Lisboa, e cujo nome descobri de quando em quando nos jornais, com elogios hiperbólicos, assinados por compinchas do Bairro Alto que o elevam aos píncaros do gênio [...] (Antunes, 1986, p. 85-6).

Os elogios hiperbólicos são desmentidos pelo próprio artista que relata ter feito apenas “dois traços violeta sobre um fundo amarelo” e que lhe cabe “tapar e destapar os furinhos de um instrumento que nunca ninguém ouviu” (Antunes, 1986, p. 183). Portanto, sem destoar dos demais membros da família, Francisco, apesar do presumido sucesso, continua a experimentar os estigmas da frustração e do abandono vivido na infância, os quais busca anular com o corpo de Lídia, a quem se aferra “como os mandris pequenos às barrigas das mães” e com os alucinógenos que consome, demonstrando, assim, sua impossibilidade de ajustar-se ao mundo real.

Ana concentra os traços do avô, assinalados pelo “tom irrecusável da voz” (p. 115) com que comanda; pela maneira como “seus passos afundam a pedra” (p. 115); pelo menosprezo com que trata as pessoas; pela concupiscência que a leva a envolver-se sexualmente com o tio e, finalmente, com um desconhecido na pensão de Évora enquanto o marido dorme; pela tomada de decisões em que seus interesses se sobrepõem aos dos outros e, sobretudo, pela crueldade com que trata a mãe no momento em que essa se recusa a expulsar Rodrigo de sua casa. O último ato de representação de selvageria a ela cabe quando repete a destruição de objetos anteriormente encetada pelo avô e pelo tio e a esse procura para enfrentá-lo com um bacamarte, para, enfim, deparar-se com um velho “curvado, engelhado de rugas, de botas gastas, quase em farrapos, inerte, resignado, passivo, à espera da primeira pancada na aceitação ossuda e triste dos bois” (Antunes, 1986, p. 165).

O marido de Ana, Nuno, também se integra a esse círculo de relações mediante as quais as personagens dramatizam a degeneração e a bestialidade. Sua caracterização confirma a deterioração – já que, como dentista, cabe-lhe tratar cáries e alveolites e substituir dentes por próteses – e a rendição a apelos irracionais e instintivos, expressos no comportamento de seus progenitores e em sua própria concupiscência, ao mesmo tempo em que denuncia a opressão ditada pelas circunstâncias pessoais e pelo contexto sociopolítico.

É sob o olhar de Nuno que é apresentada a ruína moral de seu pai e de sua mãe: o primeiro, um sodomita “que pintava o cabelo, envernizava as unhas, se perfumava de modo exagerado” (p.70) e tentava seduzir os amigos do filho, os criados, os marçanos; a segunda, uma prostituta que, inicialmente, aceita avalizar os negócios do marido com seu corpo, mas que, depois, passa a escolher os amantes que lhe apeteçam. O comportamento promiscuo dos pais alterna-se “com as idas de ambos a Fátima, as penitências da semana santa, os jejuns, as missas, a intimidade com o prior,

a virtude intransigente e a piedade cristã” (Antunes, 1986, p. 70), e essa contradição não escapa à percepção de Nuno cujo mal-estar físico diante da desfaçatez dos pais se transforma, pouco a pouco, em indiferença. Todavia, Nuno não foge à herança paterna, pois busca em relações sexuais vazias de afeto e nas fantasias em que vivencia o papel de atores hollywoodianos uma compensação para suas frustrações.

Dotado de suficiente lucidez para compreender a decadência moral de seus genitores e da família do patriarca alentejano, cuja pusilanimidade declara ao afirmar que ela é composta por “cabras e bois mansos a devorarem-se mutuamente no casarão da Guadiana” (Antunes, 1986, p. 99), é também Nuno quem denuncia o desordenamento social. É sob seu ponto de vista que se constrói a compreensão de que a instalação de nova conjuntura política, instalada a partir de abril de 1974, introduz a ruptura das normas da civilidade, a sobreposição caótica de escolhas e de posicionamentos, o desrespeito à propriedade, o abandono da infância:

Desde abril do ano anterior que a tropa e os comunistas se aproximavam da fachada dos prédios, erguiam o membro para urinar e abandonavam nas paredes um mijo de vivas e morras que se contradiziam e anulavam, logo coberto por cartazes de comícios e greves, fotografias de generais, propaganda de conjuntos rock, cruces suásticas, ordens de boicote ao governo, [...]. Apesar dos jipes da polícia patrulhando as ruas, ciganos carregados de tachos e cadeiras assaltavam apartamentos vagos no centro. Nasciam infantários nos prédios em ruína, com crianças sentadas no soalho a engordarem de sanduíches de calça (Antunes, 1986, p. 18).

Todavia, impotente e apático, Nuno demonstra ser incapaz de agir e, até mesmo, de indignar-se, o que se constata por sua indiferença em face da realidade em que se insere, tanto a do contexto familiar quanto social. Essa marca símica pode ser exemplificada pela convivência de Nuno, sob o mesmo teto, com a mulher, apesar de não lhe suportar os sarcasmos e apesar de estar divorciado há cinco anos. Ela se constitui, sobretudo, por Nuno render-se às evidências de que não é o pai daqueles a quem chama de filhos, dissimulando sua revolta interior com desculpas que possam justificar, aos conhecidos, a ausência nas crianças de traços físicos que pudessem garantir sua paternidade.

Portanto, assim como as demais personagens, Nuno vivencia a deterioração dos laços naturais de afeto, mas, ao contrário das outras, percebe a ruptura da ordem social acentuando a condição de exilados em que todos se encontram e que ele e Ana concretizam em sua fuga para a Espanha. Os efeitos dessa degeneração são nele visíveis, sete anos depois

quando retorna do exílio, aos olhos de Francisco, e suas marcas estão expressas na compleição física – gordo, calvo, envelhecido – e nos traços psicológicos mediante os quais manifesta “um clima de abandono interior, como se a terra e os detritos o forrassem por dentro, tornando-o, por assim dizer, um pedinte às avessas” (Antunes, 1986, p. 206). Consequentemente, ainda que não exponha andrajos, Nuno é um mendigo que sucumbe a sua própria pobreza interior, vendo o entorno com olhos sem expressão, como se a vida não mais o habitasse.

A configuração das personagens não se constitui unicamente pelas relações que elas estabelecem entre si, mas é referendada pelos elementos da espacialidade. Por essa razão, em *Auto dos danados*, a degeneração humana encontra paralelo na decomposição dos elementos que constituem a ambientação romanesca, sendo evidenciada pelos recursos da linguagem. “Cortinas comidas pela traça, sapatos de tacões quebrados” (p. 164) conjugam-se aos “cadeirões de veludo roto”, à “harpa, depenada de cordas”, às “fotografias de meninas de olhos brancos” (p. 165), às “fissuras da calça” (p. 267) para compor as ruínas do casarão avoengo, enquanto Monsaraz, essa “terra defunta, sem tempo, na qual nenhum ponteiro se move” (p. 179) exala a podridão dos charcos e o odor de gado morto (Antunes, 1986).

É a partir dessa terra que se interligam as personagens e é nela que se constitui o núcleo das ações das quais a festa popular é uma extensão metonímica. Assim, enquanto a procissão coxeia “nas varizes das ruas tortas da vila”, agredindo os ouvidos com “pandeirotas, clarinetes e trombones” (p. 197), as personagens desfilam maquinalmente, enquanto buscam algum aceno reconfortante que possa suprir a frustração das relações humanas condenadas ao fracasso, e expondo, aos ouvidos e ao olhar, as chagas de suas agressões recíprocas. Procissão e família evoluem em “uma pompa miserável e trágica” (Antunes, 1986, p. 197) e se entrelaçam pela similitude do rito apoteótico: de um lado, a morte do touro, entre as muralhas do castelo; de outro, a morte de Diogo entre as paredes decompostas de sua casa, a mesma decomposição política que o país atravessa.

O paralelismo e a simultaneidade desses acontecimentos, que a concepção desordenada do discurso tenta reproduzir, expõem-se por meio do monólogo interior do médico chamado para atender a Diogo. Ambas as mortes são interpretadas pelo médico como assassinatos, ainda que um se dê no plano do real da narrativa e outro possa situar-se no âmbito do desejo das personagens:

Um primo de minha mulher, de chapéu na cabeça, esmurrava-lhe [touro] a testa, a garupa, os flancos, o lombo, abria a navalha, espetava a lâmina no corpo escuro do bicho, retirava-a, espetava outra vez num movimentado ritmado de ferreiro. O genro agarrou uma faca e apunhalou o velho num dos ombros, [...] a filha tirou a seringa das mãos e cravou-a com toda força no pescoço do doente [...] o chefe da estação enterrou-lhe a chave de parafusos no umbigo, o touro, vomitando sangue por dezenas de bocas, tentava escapar das cordas, das facas, das navalhas, das foices, submergia-se sob metais rápidos que luziam, [...] ajoelhou, tombou de lado e o neto pequeno decepou-lhe uma das orelhas com a tesoura da mãe e mostrou-a à praça que lhe acenava os lenços, os bonés, os chapéus de palha. Está morto, disse eu à família a compor a gola do pijama do velho [...] (Antunes, 1986, p. 305-306).

Isso evidencia que as personagens, entrevistas umas em relação às outras e em relação aos elementos da espacialidade se integram e se complementam, explicitando, a partir de um aparente monólogo, uma polifonia de impressões e de lembranças que recuperam um processo de decadência, instaurado pelo rompimento de leis que regem a ordem do social, do natural e do humano. Decadência que é sublinhada pela condição político-econômica de deslocamento social. Instalada a ruptura, conjugam-se duas mortes: a do touro, que simboliza a extinção de uma estrutura social que já não pode embasar-se em crenças e tradições; a do avô, cuja morte tão ardentemente desejada, remete à transgressão da lei natural e a do mundo dos afetos, em relação às quais ele mesmo introduzira a desordem e o caos, que a dispersão de sua família representa.

Considerações finais

António Lobo Antunes faz parte de uma geração que viveu a ditadura salazarista até seu desmantelamento com o 25 de abril e foi a partir dos seus escombros que buscou dar início a um processo de entendimento do espaço português. Um processo que parte do espaço alienante deixado pelo regime fascista em direção a uma possível reorganização catártica do imaginário pós-guerra. Esse processo acaba com os mitos alimentados pelo Estado salazarista e busca o entendimento da pátria, tentando satisfazer e retratar um imaginário nacional interseccionado entre realidade e ficção.

Nesse sentido, ainda que instale um universo fictício, *Auto dos danados* não deixa de revelar impasses de Portugal, no momento posterior à revolução de 1974, em que ocorre o avanço comunista no Alentejo. Estão aí, simbolicamente representadas, as classes oligárquicas que, ao longo de sucessivas gerações, perderam seu poder financeiro e o domínio sobre as

outras classes, devido à deterioração das normas de conduta da ética e do convívio social, decorrentes de políticas equivocadas na economia do país, principalmente ligadas à manutenção das colônias africanas. Ao esperar por uma presumível herança, pela qual se digladiam mesmo que ela já não exista, pois é um patrimônio imaginado como imaginado foi o império português, essas classes se defrontam com dívidas sociais não saldadas e com um país destroçado, cujo passado se esboroara em ilusões, mas que tampouco conseguira instituir nova conjuntura social e traçar rumos que fizessem seu futuro promissor. Sob esse aspecto, é significativa a imagem do patriarca moribundo que metaforiza a própria família e a terra portuguesa: imóvel, mudo, com um único olho, Diogo é o elo entre o passado e o presente e a projeção de um futuro inglório, e sua degeneração e a de sua descendência se estendem dos indivíduos aos espaços que habitam. Igualmente é ilustrativa a afirmação de Ana, herdeira de Diogo: “Foi no Brasil, um ou dois anos depois da revolução, que percebi que Portugal, tal como os comboios do meu pai, não existia” (Antunes, 1986, p. 146).

Denunciando o ilusório de uma conjuntura social, o romance de Lobo Antunes cumpre, pois, o objetivo de mimetizar, tal qual um espelho, um tempo e um lugar, exercendo a função que a personagem Diogo enuncia: “Mas não há nada que os espelhos não destruam ao reenviarem-nos a nós mesmos, manchados de carimbos de estanho como encomendas postais sem endereço...” (Antunes, 1986, p. 230). Como um espelho, Auto dos danados destrói imagens estereotipadas e reflete, em forma de estilhaços, parcelas de um mundo real, tendo em vista que são móveis e fluidos os limites entre ficção e realidade.

Referências

ANTUNES, A. L. **Auto dos danados**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

BOAHEN, A. A.; SURET-CANELE, J. A África Ocidental. In: MAZRUI, A. A.; WONDJI, C. (Org.). **História Geral da África – VIII: África desde 1935**, Brasília: Editora UNESCO, 2010. 1272 p.

The work of representation. In: HALL, S. . **Representation: cultural representations and signifying practices**. Trad. Ricardo Uebel. London/TheLondon/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997.

MESQUITA, A. P. **Salazar na História Política de seu Tempo**. Lisboa: Caminho, 2007.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1983.

SHARPE, J. A história vista de baixo. In: BURKE, P. (Org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 40-98.

SPÍNOLA, A. de. **Portugal e o Futuro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.