

*Memória, viagem e angústia
em "Conhecimento do Inferno",
de Antonio Lobo Antunes*

Márcio Scheel

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil

Resumo: O principal objetivo do presente artigo é desenvolver uma leitura analítica do romance *Conhecimento do Inferno*, de António Lobo Antunes. A obra do escritor português põe em jogo três dimensões de viagem diferentes e inter-relacionadas: a viagem como deslocamento físico; como exercício histórico e memorialístico, em que episódios dolorosos e traumáticos da guerra de independência angolana são retomados pelo narrador ao longo de todo o romance e re-significados a partir da maneira como foram vividos e experienciados pela personagem; e a viagem como mergulho vertical do sujeito em busca de si mesmo, da representação de si.

Palavras-Chave: Viagem; Memória; Narrativa Poética; Antonio Lobo Antunes.

Abstract: The main purpose of this article is to develop an analytical reading about the novel *Conhecimento do Inferno* written by António Lobo Antunes. The Portuguese writer's work presents three different and interrelated dimensions of journey: first, as a physical dislocation; second, as a historical and memorialistic exercise in which the painful and traumatic episodes from the Angolan Independence War are recaptured by the narrator during the whole novel and are re-meant from the way they were lived and experienced by the character; third, the journey as a deep dive in search for himself, a self-representation.

Keywords: Journey; Memory; Lyrical Narrative; Antonio Lobo Antunes.

Deixai toda esperança, ó vós que entraís!
Dante Alighieri, *A Divina Comédia*

*Pálido, fujo, nulo, envolto em meu sudário,
Com medo de morrer pois durmo solitário.*
Mallarmé, *Angústia*

Márcio
Scheel

170

Nascido em Lisboa, em 1942, Antonio Lobo Antunes é considerado um dos grandes renovadores do romance português dos últimos trinta anos. Psiquiatra de formação, a literatura de Lobo Antunes concebe-se a partir do registro de dois tipos de horrores que acompanharam, de certa forma, sua vida e suas experiências mais íntimas: o contato com a angústia humana, manifestada sob as mais variadas formas, como a loucura, o desespero, a esquizofrenia e a depressão, durante o período que se estende de 1973 a 1985, no qual trabalhou como médico psiquiátrico no hospital Miguel Bombarda, em Lisboa; e as agruras da guerra de independência angolana, em que serviu como médico e soldado do exército português entre 1971 e 1973. Essas experiências serão resgatadas e reconfiguradas pelo autor no decorrer de sua carreira literária, que conta com mais de vinte livros publicados, entre romances e crônicas, contribuindo para a formação de uma obra que põe em jogo as complexas relações entre passado e presente, memória, lembrança e esquecimento como mecanismos de construção narrativa que se articulam no limite entre criação e realidade, ficção e biografia, identidade autoral e figurativização romanesca, rompendo, inclusive, a fronteira entre os gêneros literários ao permitir que a prosa romanesca se desarticule e fragmente num caleidoscópio de vozes, imagens e influxos memorialísticos que a precipitam numa incontável deriva poética.

Entre a estréia literária com *Memória de Elefante* (1979), seu primeiro romance, e a publicação de *Meu Nome é Legião* (2007), Antonio Lobo Antunes construiu um estilo narrativo bastante próprio e singular, desafiador e intransigente, que não se dá facilmente à análise ou ao comentário crítico. Das narrativas em terceira pessoa, permeadas pelo fluxo de consciência – que muda bruscamente o registro narrativo – presente nos primeiros romances, à fragmentação discursiva e à polifonia narrativa de romances como *O Esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos Crocodilos* (1999) e *Boa Tarde às Coisas Aqui Embaixo* (2003), o escritor português fez do experimentalismo formal com a estrutura discursiva e com a natureza mesma da linguagem romanesca – que rompe os limites estabelecidos dos gêneros literários para enveredar pelos caminhos da poesia, do ensaísmo histórico e do memorialismo – sua pedra de toque. Nesse sentido, a prosa de

Antonio Lobo Antunes preserva, desde o primeiro romance, uma espécie de núcleo indevassável a partir do qual as mais variadas lembranças do passado pessoal dos personagens, bem como da história coletiva de Portugal, irrompem e se disseminam em uma narrativa de matiz francamente poético, na qual a condição humana se auto-reflete por intermédio de uma linguagem que se desagrega na medida exata em que busca ordenar a massa caótica de sentimentos, ideias, afetos e pensamentos que nos marcam profundamente e nos condenam ao estupor de uma absoluta incapacidade de compreensão, de atribuir sentidos mais ou menos definidos a nós mesmos e ao mundo.

Dessa forma, a força das narrativas de Lobo Antunes advém do mergulho vertiginoso que seus relatos empreendem em direção aos abismos da incompreensão humana e às profundezas mais obscuras da nossa psique, desnudando a fragilidade de indivíduos que, marcados por acontecimentos dolorosos, angustiantes ou traumáticos, buscam resistir desesperadamente a completa e íntima dissolução de tudo aquilo que foram, são e acreditam. Sendo assim, acabamos por nos confrontar com uma narrativa concebida a partir da idéia de sedição, questionamento e desagregação das verdades individuais, históricas, políticas e ideológicas estabelecidas, uma narrativa que se parte e fragmenta de acordo com os movimentos da memória e com a própria experiência da incomunicabilidade, do abandono e da solidão que caracterizam o sujeito marcado pela barbárie que eventos-limites, como a guerra, a morte, a mutilação, a miséria e a violência mais amarga, podem gerar, deixando como herança uma espécie de angústia que leva os personagens ao isolamento do mundo e à sensação de desamparo diante das coisas, dos outros e de si mesmos. Nos romances de Lobo Antunes, os sujeitos vivem às voltas com seu passado, presos e condenados a um conjunto espectral de recordações que se constituem a partir de experiências traumáticas, dolorosas e inquietantes, que se recusam a se deixar reduzir a uma síntese precisa, a uma unidade significativa, a uma revelação consciente do indivíduo e das razões de seu sofrimento.

Propõe-se, aqui, como nosso principal objetivo, analisar, ainda que brevemente, de que modo as relações entre memória e história se dão no interior de uma das primeiras obras de Lobo Antunes, o romance *Conhecimento do Inferno*, e como a construção dessa narrativa já afirma alguns dos principais traços estilísticos do autor – a exploração sistemática do fluxo de consciência, por exemplo, que se desdobra a partir das imprecisões e vacilos da memória; discutir como a revisão da história política de Portugal dos anos de 1960 está amalgamada à consciência perturbada de personagens cujas vidas foram profundamente afetadas pela arbitrarie-

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

171

dade do regime salazarista e pela violência extremada da guerra de independência de Angola; e procurar entender a adesão romanesca do autor a uma discursividade desreferencializada, em que predomina a abertura da linguagem à investigação poética dos conflitos, dilemas, contradições, dúvidas e incertezas que constituem a identidade perturbada, vacilante e confusa de seus personagens.

Publicado originalmente em 1980, *Conhecimento do Inferno* encerra uma trilogia aberta em 1979 com *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*. Juntos, os três romances apresentam um largo panorama da vida de um médico psiquiatra, considerado um *alter ego* do próprio autor, cujos longos monólogos interiores revelam uma existência cindida e amargurada, feita de um passado determinado pelo horror sem sentido de uma guerra que lhe deixou como herança a desagregação familiar, representada pelo fim precoce do casamento, que definiu com a distância geográfica que o conflito impôs ao casal e com a total incapacidade de comunicação e afeto que a experiência da guerra acabou por calar no personagem. O romance é construído, do início ao fim, a partir de um enredo aparentemente simples, cujo fio condutor é uma viagem de carro que se desdobra desde o sul de Portugal, em Albufeira, até a capital Lisboa. Trata-se de uma viagem solitária e sem grandes atrativos ou distrações que não as paisagens que vão se revelando por meio de um registro descritivo altamente lírico, que se estende também sobre as reflexões mais íntimas do personagem, dando à narrativa um inegável e decisivo caráter poético, já que, contrariando a suposta simplicidade do enredo, o romance extrai da suspensão do tempo cronológico, da dissolução do espaço físico e da investigação profunda do caráter humano, características inegáveis da poesia, sua força narrativa. *Conhecimento do Inferno* é um exemplo bem acabado de narrativa poética ou, como prefere Ralph Freedman, *lyrical novel*, como ele o define em *The Lyrical Novel*:

O conceito de romance lírico é um paradoxo. Romances são comumente associados ao ato de contar histórias: o leitor procura personagens com os quais possa se identificar, por ações nas quais ele possa engajar-se, ou por escolhas morais e ideais que ele possa ver dramatizadas. A poesia lírica, por sua vez, sugere a expressão de temas ou sentimentos em formas musicais ou imagéticas. Combinando características de ambas, o romance lírico troca a atenção do leitor de homens e eventos para a estrutura formal. O cenário comum da ficção torna-se uma textura de imagens, e as personagens aparecem como pessoas em si mesmas. A ficção lírica, então, não é definida essencialmente por um estilo poético ou pela prosa floreada. Todo romance pode elevar a linguagem ao ápice ou conter passagens que condensem a palavra

em imagens. Ao invés disso, o romance lírico assume uma forma única que transcende o movimento casual e temporal da narrativa dentro da estrutura da ficção. É um gênero híbrido que usa o romance para se aproximar da função de um poema. (FREEDMAN, 1966, p. 1, tradução nossa).¹

O romance desloca o interesse acerca da história, dos fatos ou eventos, das ações ou acontecimentos, que constituem os enredos romanescos mais tradicionais, para uma reflexão interior acerca das relações do indivíduo com o passado, a memória, as lembranças e o esquecimento, fazendo com que a realidade exterior, bem como a descrição do mundo e das coisas, acabe profundamente marcada pela óptica subjetiva do personagem, concebendo uma percepção do mundo que rompe com os limites da representação realista e objetiva da realidade. Assim, a própria ideia de viagem, sobre a qual a narrativa de Lobo Antunes se articula, aparece num duplo movimento discursivo: de um lado, constitui o motivo mesmo do romance, já que nos apresenta um personagem em trânsito, deslocando-se de um lugar a outro, seguindo um roteiro físico e geográfico determinado; de outro lado, a viagem é o símbolo de um deslocamento profundo do indivíduo em direção ao passado, à memória, aos interstícios da lembrança, como quem busca iluminar uma paisagem interior sobre a qual o tempo, a amargura, o horror e o sofrimento projetaram uma zona de sombras que torna indistintos, vagos e nebulosos os eventos e os episódios que marcaram as experiências do personagem.

Esse duplo movimento discursivo, que assinala a noção de uma viagem que se desloca de um acontecimento físico, concreto, espacial para uma dimensão simbólica, subjetiva, interiorizada, acentua ainda mais o caráter poético da narrativa, já que o símbolo, elemento indispensável à poesia, atenta contra a natureza referencial da linguagem narrativa, condicionando as imagens do mundo às impressões desarticuladas e cambiantes do eu. É o que se deixa perceber logo nas primeiras linhas do romance, que caracterizam o mar de Albufeira, marco inicial dessa viagem cujos cami-

*Memória,
viagem e
angústia em
"Conhecimento
do Inferno",
de Antonio
Lobo Antunes*

173

1 The concept of the lyrical novel is a paradox. Novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action in which he may become engaged, or for ideas and moral choices he may see dramatized. Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader's attention from men and events to a formal design. The usual scenery of fiction becomes a texture of imagery, and characters appear as *personae* for the self. Lyrical fiction, then, is not defined essentially by a poetic style or purple prose. Every novel may rise to such heights of language or contain passages that contract the word into imagery. Rather, a lyrical novel assumes a unique form which transcends the casual and temporal movement of narrative within the framework of fiction. It is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem. (FREEDMAN, 1966, p. 1)

nhos passam, necessariamente, pela relação profunda do indivíduo com a linguagem, diretamente marcada pela singularidade das experiências pessoais que, absurdas, traumáticas ou instáveis, afetam a paisagem natural que envolve o personagem:

O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem: estendem conscienciosamente as toalhas na serradura da areia, protegem-se com óculos escuros do sol de papel, passeiam encantados no palco de Albufeira em que funcionários públicos, disfarçados de *hippies* de carnaval, lhes impigem, acorados no chão, colares marroquinos fabricados em segredo pela junta de turismo, e acabam por ancorar ao fim da tarde em esplanadas postizas, onde servem bebidas inventadas em copos que não existem, as quais deixam na boca o sabor sem gosto dos uísques fornecidos aos figurantes durante os dramas da televisão. Depois do Alentejo, evaporado na paisagem horizontal como manteiga numa fatia queimada, as chaminés que se diriam construídas de cola e paus de fósforo por asilados habilidosos, e as ondas que se diluem sem ruído na praia no crochê manso da espuma, faziam-no sempre sentir-se como os bonecos de açúcar nos bolos de noiva, habitante espantado de um mundo de trouxas de ovos e de croquetes espetados em palitos, a imitar casas e ruas. Estivera uma vez com Luísa em Armação de Pêra e quase não conseguira sair do hotel surpreendido por aquela insólita mistificação de bastidores que toda a gente parecia tomar a sério, lubrificando-se de cremes fingidos sob um holofote cor-de-laranja, manejado de um buraco de nuvens por um electricista invisível: confinado à varanda do quarto por um absurdo que o assustava, contentava-se em espiar, embrulhado num roupão de banho que o aparentava a um *boxeur* vencido, em que as marcas dos socos se substituíam pelos lanhos da *gillette*, o grupo da família lá embaixo, em torno de um monte de sandálias e chinelos, à laia de escuteiros disciplinados à roda do seu fogo ritual. (ANTUNES, 2006, p. 1-2)

A citação revela a natureza de uma narrativa em que, desde as primeiras linhas, nos situa no interior de uma reflexão que se dá a partir de um quadro imagético desarticulado, no qual os eventos e as lembranças afloram à consciência de forma sinuosa e vacilante, compondo uma representação da existência assinalada por uma percepção do mundo e da realidade tão instável quanto a memória que a engendra. A viagem de carro, que começa com o mar de Algarve; a paisagem de Albufeira; as lembranças da viagem de lua-de-mel, com Luísa (a ex-mulher), que o deixou quando ambos ainda eram muito jovens, pouco tempo depois de casados, aparecem em primeiro plano, de uma única vez, como num jorro verbal impossível de ser contido, de forma desconexa, permitindo entrever aquela que será a marca fundamental da narrativa que se anuncia: o fluxo de consciência, que conduz à exploração dos dramas interiores, da incompreensão que

cerca as experiências que constituem a vida do personagem, da condição solitária e angustiada que lhe imprime um olhar cínico e desiludido sobre sua própria história, feita de um profundo sentimento de desagregação interior que o arrasta aos limites de uma amargura que oscila entre o desespero, o rancor e a ironia contra si mesmo e contra tudo que o cerca, mas que revelam, também, a dimensão poética que a urgência de dar voz ao desespero imprime ao gesto narrativo.

Nesse sentido, o fluxo de consciência representa os influxos da memória que trazem à tona lembranças que o personagem gostaria de esquecer porque lhe impõem o sofrimento como sua única e mais perturbadora condição. As recordações dos anos de guerra, do fim do casamento, do desespero dos doentes mentais condenados à nuvem vaporosa de seus delírios e dos medicamentos, vagando pelos corredores do hospital psiquiátrico, formam as recordações desse personagem que se vê obrigado a lidar com o que Harald Weinrich chama de “memória involuntária”, ou seja, aquela memória “que se esquiva de ser dirigida pela razão e pela vontade, fugindo habilmente ao controle de ambas” (2001, p. 208) e tornando impossível qualquer esquecimento. E este esquecimento impossível soma-se à desordem das lembranças que o assaltam e o confundem, tornando a percepção de sua história pessoal ainda mais difícil, intrincada, labiríntica:

O Hospital Miguel Bombarda, ex-convento, ex-colégio militar, ex-Manicómio Rilhafoles do Marechal Saldanha, é um velho edifício decrepito perto do Campo de Santana, das árvores escuras e dos cisnes de plástico do Campo de Santana, perto do casarão húmido da Morgue, onde, em estudante, retalhava ventres em mesas de pedra num nojo imenso, retendo a respiração para que o odor gordo e repugnante das tripas lhe não assaltasse as narinas do perfume podre da carne sem vida. Fizera depois autópsias em África, ao ar livre, à luz dos jipes e dos unimogues contra os quais se debatiam milhares de insectos em pânico, autópsias de corpos devorados pelo enérgico e jovem apetite da terra verde de Angola, na qual as raízes se reflectem no céu numa teia transparente de rios. Chegou ao Hospital Miguel Bombarda com um papel no bolso, uma guia de marcha como na tropa, era em junho de 1973 e suava de calor sob o casaco, a camisa, a gravata, a farda laica, civil, que vestia. Estou na tropa, pensou, estou a chegar a Mafra de novo, vão dar-me uma espingarda, cortar-me o cabelo, ensinar-me, disciplinadamente, a morrer, enviar-me para o cais de Alcântara a embarcar num navio de condenados. E parou a olhar a fachada vulgar do convento, do colégio militar, do manicómio, do pátio onde homens de pijama arrastavam sapatilhas sob os plátanos, de estranhos rostos vazios como os das máscaras de carnaval desabitadas. (ANTUNES, 2006, p. 28)

As lembranças fundem-se e sobrepõem-se de modo que o personagem

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

175

já não é capaz de distinguir os diferentes momentos de sua vida e as diferentes experiências que a constituem. Os anos como estudante, a formação psiquiátrica, o alistamento militar, a guerra e, mais tarde, o trabalho clínico no antigo manicômio português formam uma espiral oblíqua de recordações que se disseminam a partir de uma narrativa na qual a voz do narrador cede aos fluxos de consciência da personagem a ponto de se confundirem de forma indissolúvel. De acordo com Freedman, um dos elementos caracterizadores do romance lírico – que o teórico francês Jean-Yves Tadié chama de narrativa poética – é justamente o fluxo de consciência, técnica por meio da qual “um esboço de imagens e motivos emerge de associações de idéias”. (FREEDMAN, 1966, p. 11, tradução nossa)². O romance de Antonio Lobo Antunes extrai da investigação caleidoscópica das profundezas do ser, da miserável e dolorosa condição do ser, um lirismo duro e cortante, que eleva a narrativa a uma dimensão poético-reflexiva que prescinde da lógica ou da ordem romanesca tradicional, calcada nos princípios do objetivismo descritivo realista, e elege o fluxo de consciência como recurso estilístico central, que faz com que o “narrador desvele a si mesmo enquanto ostensivamente reflete o mundo de sua percepção”. (FREEDMAN, 1966, p. 12, tradução nossa)³. Em *Conhecimento do Inferno*, então, o fluxo de consciência é o recurso natural para que a memória do personagem aflore e tome conta da narrativa, sendo que a memória, por sua vez, está associada, de forma indelével, às lembranças da guerra de independência de Angola: os mortos e feridos, as bombas, a Baixa do Cassanje, um lugar composto por mais de dez municípios no distrito de Malange, a paisagem desolada do país, o arame farpado, a estupidez imperialista do governo salazarista – que já em seus últimos estertores, recrudescera com as medidas colonialistas, amplificou a arbitrariedade das leis, do poder e do controle sobre a colônia africana, conduzindo ambos os países a um conflito bárbaro e sem sentido:

Angola, pensou ele no restaurante da serra diante de uma cerveja morna, a sentir a quase imperceptível presença do escuro no dia ainda intacto, o escuro que se mirava nas manchas de sombra do dia como um rosto ao espelho, tenho quase saudades da guerra porque na guerra, ao menos, as coisas são simples: trata-se de tentar não morrer, de tentar durar, e achamo-nos de tal modo ocupados por essa enorme, desesperante, trágica tarefa, que nos não sobra tempo para perversidades e pulhices. Eu entrava no armazém da companhia (os eucaliptos soluçavam brandamente lá fora, muito acima das

2 a design of images and motifs emerges from associations of the minds (FREEDMAN, 1966, p. 11).

3 narrator exposes himself while ostensibly reflecting the world of his perception (FREEDMAN, 1966, p. 12).

nossas cabeças, no nevoeiro fosco do cacimbo), observava os féretros nos seus caixotes de madeira e dizia em voz alta Não quero ir para ali não quero ir para ali não quero ir para ali, a tropeçar nos sacos de gêneros com as enormes botas de borracha da tropa esmagando batatas, cebolas, coisas moles, um cão, que se afastava a protestar mansinho. O cabo quarteleiro emergia em sobressalto da rede do beliche ao lado dos caixões, sentava-se esfregando as pálpebras escamosas de eczema, e contava na parada que um espectro parecido com o médico cirandava entre os legumes e as urnas, as garrafas de refrigerante e os pacotes de tabaco, a murmurar os discursos absurdos dos fantasmas. Angola, pensou ele no restaurante da serra, diante de uma cerveja morna que sabia a baba de caracol e a espuma de banho, talvez que a guerra continue, de uma outra forma, dentro de nós, talvez que eu prossiga unicamente ocupado com a enorme, desesperante, trágica tarefa de durar, de durar sem protestos, sem revolta, de durar a medo como os doentes da 5ª enfermaria do Hospital Miguel Bombarda, fitando os psiquiatras num estranho misto de esperança e de terror: quem se portar bem, minhas meninas, tem direito ao fim-de-semana em casa, quem não se portar bem recebe um pronto castigo de injeções, ó larila, e dorme sonos químicos rodeados de absolutas trevas, de um negro tão completo como os das noites dos cegos, cujas órbitas se assemelham à pássaros defuntos estendidos nas gaiolas das pestanas. (ANTUNES, 2006, p. 76-77)

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

177

As recordações de Angola e os dilemas do conflito acabam fundindo-se às memórias do hospital psiquiátrico, da loucura, dos doentes errando sem sentido como espectros saídos da neblina espantosa do desespero e da incompreensão. A narrativa, desse modo, procura prefixar não um conjunto definido de fatos ou acontecimentos sobre os quais o personagem funda suas experiências, mas sim um conjunto de impressões e sensações que emergem à consciência a partir dos influxos do inconsciente, fazendo com que a temporalidade se anule a ponto de o passado do personagem se dobrar sobre o presente não para iluminar sua condição nem para o conduzir à compreensão de seu sofrimento profundo, mas simplesmente para alertá-lo, como uma espécie de divisa, de que nem toda dor pode ser transformada em esquecimento:

No que diz respeito aos motivos do esquecimento, Freud tem uma suspeita específica. O motivo universal que segundo ele pensa está por trás de todos os casos isolados de esquecimento, e é tenazmente procurado como “a intenção secreta do esquecedor” no tratamento psicanalítico e tem de ser trazido à luz, é o motivo do desprazer (*Unlust*). O que me é desagradável, aborrecido, penoso, culposo, isso esqueço com gosto e com facilidade, e dessa maneira atinjo meu objetivo psíquico: “Evitar o desprazer”. É sabido que Freud designa exatamente esse motivo tão estimulante do desprazer como repressão. Por isso certa vez ele escreveu: “o inconsciente, isto é, o reprimido”. (WEINRICH, 2001, p. 188)

Ao longo de toda a viagem, o personagem vai se deparar com as traições da memória, confrontando-se com o absurdo da guerra angolana projetado no absurdo da loucura, fazendo com que tudo se reduza a um conjunto arruinado de emoções, sentimentos e sensações que se nega a qualquer ordenamento lógico, preciso, racional, e que, ao mesmo tempo, não pode ser ignorado ou esquecido. Aflora assim a percepção de que “esse reprimido/esquecido não desapareceu simplesmente nem foi resolvido, mas continua agindo como inconsciente, trabalhando, rumorejando e assustando a alma. Essa coisa mal esquecida é patogênica e produz diversas enfermidades da alma” (WEINRICH, 2001, p. 188–189). Assim, mesmo o exercício da psiquiatria é posto em questão para ser negado ou ridicularizado em sua suposta capacidade de compreender, medicar e tratar a loucura e o sofrimento que, muitas vezes, se nos impõem como a única experiência certa e decisiva de nossa condição:

Os psiquiatras são malucos sem graça, repetiu ele, palhaços ricos tiranizando os palhaços pobres dos pacientes com bofetadas de psicoterapias e pastilhas, palhaços ricos enfarinhados do orgulho tolo dos polícias, do orgulho sem generosidade nem nobreza dos polícias, dos donos das cabeças alheias, dos etiquetadores dos sentimentos dos outros: é um obcecado, um fóbico, um fático, um imaturo, um psicopata: classificam, rotulam, vasculham, remexem, não entendem, assustam-se por não entender e soltam das gengivas em decomposição, das línguas inchadas e sujas de coágulos e de crostas, dos lábios arroxeados de lívres de azoto, sentenças definitivas e ridículas. O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é esta estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança, esta pulseira japonesa de esconjurar o reumatismo da alma com uma cápsula à noite, uma ampola bebível ao pequeno almoço e a incompreensão de fora para dentro da amargura e do delírio, e se não vou para dentista na mecha fico um maluco tão sórdido e tão sem graça como eles. (ANTUNES, 2006, p. 52)

Desse modo, o romance de Antonio Lobo Antunes põe em cena três tipos ou dimensões diferentes de viagem que se manifestam ao longo de toda a narrativa: de um lado, temos a viagem real, concreta, física, que a personagem principal empreende, de automóvel, pelo sul de Portugal em direção à Lisboa, sendo que o destino final é a casa dos pais, na qual passara a infância e para a qual volta na esperança de reencontrar o sujeito que fora antes da psiquiatria, da guerra, do fim do casamento e da experiência do abandono e da solidão.

De outro lado, temos, então, a viagem memorialística, que se desenrola a partir dos longos monólogos interiores, dos intermináveis fluxos de

consciência desse mesmo personagem, que recorda a experiência traumática da guerra, o fim do casamento, o horror de uma história pessoal feita de frustrações, angústias e um incontornável arruinamento existencial, viagem feita de lembranças e esquecimentos, cisões e rupturas, fragmentação e descontinuidade, porque determinada pelos sobressaltos, impasses e imprecisões da memória.

Essas duas noções de viagem – como deslocamento físico, concreto, que se dá a partir de um referencial determinado, e como resgate de experiências, lembranças e memórias passadas – se entrelaçam a partir de uma terceira noção, que serve como desdobramento e síntese das outras duas: a viagem como busca simbólica de si mesmo, como tentativa de encontrar sua identidade mais funda, dissolvida num caos de imagens que emergem à consciência de forma fragmentária e dispersiva, revelando uma subjetividade perturbada pela negatividade da memória – que resgata experiências, histórias e acontecimentos que estão condenados a permanecer apenas e só o que são: a assinalação de uma ausência sempre dolorosa, porque marca o que há de mais irrecoverável nos eventos felizes e acentua o que há de mais angustiado nos eventos traumáticos. Sendo assim, a viagem memorialística empreendida pelo personagem acaba por disseminar uma sucessão de recordações que, como numa sessão psicanalítica, se manifestam a partir da linguagem e suas ambiguidades, limitações e interditos, pondo em xeque, de forma irônica e dolorosa, a própria psicanálise e sua pretensa força como saber clínico e farmacológico capaz de diagnosticar, compreender, curar ou minimizar a angústia humana.

Não deixa, pois, de ser irônico nos defrontarmos com um personagem cuja prática médica consiste em ouvir, diagnosticar e minimizar o sofrimento alheio ao passo que se revela incapaz de articular, de modo coerente, a linguagem de seu próprio sofrimento, já que não pode discernir de forma clara ou mais ou menos precisa as causas de sua indelével angústia: o convívio com a loucura, no hospital psiquiátrico ou no conflito em Angola, amalgamaram-se de tal maneira às suas impressões mais fundas, que todas as experiências individuais, próprias, singulares, parecem estranhamente irrealis, desreferencializadas, sem substância, compondo uma espécie de bloco abrupto de imagens que se estilhaçam contra a parede dissoluta da memória: a recordação da guerra, com seus mortos espectrais a recordarem o horror da violência; do hospital psiquiátrico, com seus mortos-vivos afundados em melancolia, desconcerto e incompreensão; da vida passada e presente, atormentada pelos fantasmas familiares (o avô, os pais, a ex-mulher). Um quebra-cabeça de imagens que se unem umas as outras de forma precária, instável e difusa, pois não podem se manifestar

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

179

dissociadas dos afetos, sentimentos e impressões subjetivas que as suscitam. Isso porque

Márcio
Scheel

180

Entre os conteúdos da consciência, sabemos pelos velhos mestres da *ars memoriae*, prendem-se na memória de modo especialmente firme e duradouro aquelas imagens que tocam nossos afetos e excitam emocionalmente a alma. São chamados, nos manuais da arte da memória, de *imagines agentes*, “imagens atuantes”. Lembremos que Dante foi um mestre genial dessa arte das imagens. No inferno, como já vimos, ele encontra o trovador Bertrand de Born, que, como castigo eterno, carrega na mão sua cabeça cortada, balouçando-a à sua frente como um lampião. Essa é uma autêntica *imago agens* de Dante. Existe uma correspondência exata na doutrina de Freud, as imagens atuantes do esquecimento. Imagens atuantes desse tipo, especialmente se forem relevantes na história de uma vida, não se deixam expulsar da psique nem pelo mais forte desprazer ou força repressora, e continuam “atuando”, de maneira patogênica, porque nem o Eu nem o Superego as admitem. (WEINRICH, 2001, p. 189)

Portanto, o livre jogo de imagens que se manifestam a partir do incessante fluxo de consciência do personagem tem, como principal objetivo, desvelar o interior de um indivíduo que, ao se buscar no espelho da memória, já não se reconhece nos infindáveis fragmentos de si mesmo que aparecem ali refletidos – a criança solitária que foi, o soldado aterrorizado, incerto, coagido pela PIDE, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado, criada em 1945 para promover a manutenção do regime salazarista em Portugal e que agiu como uma das mais violentas forças repressoras durante os anos de guerra em Angola, e pelos órgãos de repressão salazaristas, o marido distante e incomunicável, para quem a expressão de qualquer sentimento tornou-se uma violação pessoal, o psiquiatra infeliz e prostrado diante de seu próprio sofrimento, confundindo-se, ele mesmo, com os pacientes que trata:

Chega uma altura, chega sempre uma altura, em que começam sem aviso a olhar para nós de modo estranho, a tratar-nos com uma benevolência esquisita, a espiarem-nos com um súbito interesse, a segredarem minúsculas conjuras nas nossas costas, a convidarem-nos a ir ao médico porque estamos cansados (não estou cansado), porque talvez necessitássemos de dormir mais (durmo o que sempre dormi), porque talvez umas férias (não quero férias), porque talvez uma baixa (não quero baixa), sabes que sempre fui teu amigo mas acho-te nervoso, desconfiado, irritável, diferente. O chefe do emprego retira-nos trabalho Temos excesso de pessoal, podemos dar-nos ao luxo de redistribuir tarefas, você fica a tomar conta de um pelouro novo, os colegas conversam conosco com excessiva amabilidade, com excessivo

cuidado [...]. O enfermeiro agarra-me de um lado, o servente do outro, um segundo enfermeiro que arrumava ampolas num armário desaperda-me as calças. Fede a mijó que tresanda, verifica ele, a mijó podre que tresanda. Sinto o frio do algodão nas nádegas e depois o arame a arder que me perfura a carne, levam-me para o quarto, despem-me, estendem-me na cama e começo a desaparecer deva-

— Recita um poema da sua

garinho de mim mesmo, a diluir-me, a evaporar-me. Os meus chinelos gemo ainda, se eu quiser fazer chichi durante a noite constipo-me na certa, fico a espirrar uma semana inteira no emprego [...].

O enfermeiro vem buscar-me O médico quer falar contigo. Não quero ir ao médico, digo eu, não quero que me façam como àquele. Acho-me fraco de mais, o corpo não me obedece, os membros bambos oscilam, tropeço num corredor húmido e escuro onde há gente que espera sussurando baixinho encostado à parede. Devem ser testemunhas contra mim, penso eu. [...]

Não me apetece conversar com ninguém enquanto aqui estiver, digo eu. A médica coça o cabelo com a esferográfica: usa as unhas quase tão compridas como as da mulher que escondia dinheiro na gaveta. Ainda é muito difícil entrar em relação com este doente, diz ela para o enfermeiro. Não estou doente, digo eu. Estás sim pá, diz o enfermeiro, armaste desacatos lá em casa com a família. Armei o tanas, digo eu, sou um fulanos sossegado, pergunte aos vizinhos, aos colegas, a quem quiser. (ANTUNES, 2006, p. 182-194)

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

181

Trata-se, então, de dar voz a um terror essencial, a uma angústia profunda e pavorosa: confundir-se, ele mesmo, com os doentes vaporosos e alheios que o cercam. A viagem que o personagem empreende pelas cidades do sul de Portugal suscita recordações que o precipitam numa viagem interior feita de medos, amarguras, ansiedade e desespero. Nesse sentido, a viagem, em *Conhecimento do Inferno*, é, a um só tempo, acontecimento e símbolo, evento e metáfora a partir dos quais a narrativa se manifesta. Enquanto acontecimento concreto, a viagem funda-se no deslocamento físico, geográfico, que engendra um itinerário determinado, um roteiro estabelecido, previsível, que garante ao indivíduo a certeza mais ou menos definida de que, independentemente de qualquer contingência, há sempre um lugar ao qual se chega ou para o qual se pode voltar. Com uma vida pessoal em frangalhos, num processo de desagregação contínua que ele já não pode evitar, a viagem leva o personagem a um confronto declarado consigo mesmo, sempre a partir de um conjunto de lembranças que expõe, a um só tempo, as recordações de infância, com os pais e avós; a visão dos loucos que perambulavam por Benfica e que o levaram a escolher a psiquiatria como especialidade, a “fim de morar entre homens distorcidos como os que nos visitam nos sonhos e compreender as suas falas lunares e os comovidos ou rancorosos aquários dos seus cérebros, em que andam,

moribundos, os peixes do pavor” (ANTUNES, 2006, p. 14), o casamento ainda jovem, interrompido pela convocação militar, que o leva às experiências-limites sem sentidos ou justificativas, fundadas na violência, na tortura física e mental, na barbárie, na dor e no sofrimento mais agônico:

Estávamos no quartel de Mangando, sentados à mesa, o alferes, o furriel enfermeiro e eu, de garrafa de cerveja na mão, e os nossos rostos traduziam em cada ruga, em cada traço, em cada vinco das sobrancelhas ou da boca, meses e meses de perplexidade e sofrimento. [...] As viaturas lá fora adquiriam a configuração fantasmagórica dos sonhos, e a sombra das palmeiras, da casa do chefe do posto, da mata em volta, possuía a profundidade sem limites da tristeza.

Talvez que tivéssemos bebido de mais (havia várias garrafas vazias ao alcance do braço), talvez que a demorada agonia do soldado e o seu trágico acompanhamento de estertores e de vômitos ascendesse em nós a secreta, febril angústia que diariamente escondíamos, talvez que tantos meses de guerra nos transformassem em criaturas indecisas e inúteis, em pobres bêbados sem préstimo aguardando a palidez da manhã, para depois aguardarem a tarde e a noite na mesma renúncia desinteressada. (ANTUNES, 2006, p. 200)

A narrativa representa o indivíduo reduzido a um mero instrumento de forças políticas, ideológicas e históricas que ele não compreende, partilha ou acredita, mas aceita como quem cumpre com ordens cujo único intuito é aliená-lo ainda mais, ao mesmo tempo em que o marca com o peso incontornável de uma tarefa das mais amargas: reelaborar, pela palavra, pela voz, pelo escrutínio poético da linguagem que se dobra sobre a memória tentando fixar as lembranças mais incertas e difusas, os rastros de uma história feita de medo, angústia, ódio e rancor, uma história da qual a personagem se envergonha, já que, como médico ou como soldado, tomou parte em um conflito cujas motivações nunca acreditou, em nome de um regime político conservador e ditatorial, extremado (o Estado Novo salazarista), que projetou Portugal num período de trevas que principiaria em 1933 e se estenderia até 1975. A guerra de independência angolana foi um dos últimos episódios do governo salazarista, uma tentativa de manter a imagem de domínio, poder e controle sobre as províncias africanas enquanto, internamente, o regime vivia seu período de arruinamento, com a doença que afastou o presidente Salazar, e o clima geral de insatisfação que se estendia desde alguns segmentos do exército até os diferentes estratos da sociedade portuguesa.

Nesse sentido, a experiência da guerra vivenciada pela personagem imprime em suas recordações o peso de sua força desagregadora, já que essa viagem real, simbólica e memorialística empreendida pelo psiquiatra

parte sempre de um núcleo irradiador essencial: a idéia de que toda sua existência está condenada a uma inevitável desagregação. São as imagens da guerra que se fundem, em maior ou menor grau, ao fim do casamento, depois da baixa no exército e da volta para casa, ao trabalho sem sentido no hospital psiquiátrico, duplamente desalentador porque, de um lado, tem de se confrontar com a angústia, a depressão e a loucura de inúmeros pacientes, tendo de tratá-los, ouvi-los e medicá-los sem, no entanto, ser capaz de compreender a natureza desolada de suas próprias ideias e sentimentos e, de outro lado, conviver com a estupidez, a arrogância e a pretensão salvacionista que domina o discurso dos outros médicos com os quais se vê obrigado a conviver. Os conflitos e impasses vividos pelo personagem são apresentados como herança de uma guerra que o conduziu, unicamente, às fronteiras incontornáveis de uma angústia que se externaliza por meio do fluxo de consciência, num jogo discursivo que coloca o leitor na posição do analista, que deve ser capaz de rearranjar, de forma lógica e coerente, uma fala fragmentária e descontínua, feita de imagens que irrompem à memória de forma desarticulada, concebendo um relato de fundo histórico no qual os eventos se apresentam, dada a manifestação poética dessa voz, de modo desreferencializado, mas não por isso menos verossímil ou contundente. Ao contrário, se pensarmos na afirmação de Maria Alzira Seixo, uma das mais importantes comentadoras da obra de Antonio Lobo Antunes, segundo a qual, no romance *Conhecimento do Inferno*

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

183

sublinhar-se-á a brutalidade, a selvajeria, a criminoso destruição de vidas em requinte de crueldade e maldade incomparável. É um dos mais sinistros textos de António Lobo Antunes sobre o colonialismo, e a propósito de cujo passo o próprio narrador comenta: ‘aqueles meses de guerra haviam-nos transformado em pessoas que não éramos antes, que nunca tínhamos sido, em pobres animais acuados repletos de maldade e de terror’, reafirmando assim uma sensibilidade pós-colonial. (SEIXO, 2002, p. 85).

As memórias da guerra – com sua bestialidade injustificável, com sua violência opressora, com o sofrimento que impôs aos angolanos, mutilados, feridos, violados – despertam no personagem uma profunda crise identitária, que coloca em jogo as relações entre colonizador e colonizado, entre o dominador e o dominado, revelando a problemática colonialista portuguesa e, sobretudo, o atraso no qual o governo salazarista mergulhou o país, já que, como afirma Boaventura de Souza Santos, “em 25 de Abril de 1974 Portugal era o país menos desenvolvido da Europa e ao mesmo tempo o detentor único do maior e mais duradouro império colonial europeu” (1999, p. 58). Tal afirmação acentua ainda mais as contradições

que fazem com que o personagem se precipite numa espiral de incompreensão, amargura e ressentimento: a guerra impõe ao indivíduo uma realidade trágica que, quando desaparece, deixa apenas as marcas de uma experiência traumática, feita de culpa e de um sofrimento, e que não pode ser compensada, descrita ou reconstituída pela palavra:

Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. (ANTUNES, 2006, p. 22)

Márcio
Scheel

184

A passagem acima encerra o primeiro capítulo do romance e, de certa forma, pode ser entendida como uma chave de leitura, uma forma de compreender como a experiência dos horrores da guerra se prolongaria, depois, na vivência cotidiana da loucura, experimentada nos corredores do hospital Miguel Bombarda, e se confundiria com o próprio e inexpugnável sentimento de desagregação que caracteriza a consciência perturbada da personagem. O inferno propriamente dito não são as recordações dilacerantes da guerra, o desamor, o fim do casamento, o afeto minguado que já não pode ser dito ou comunicado porque o coração, de repente, parece estar seco, esterilizado pela descoberta da miséria humana em todas as suas nuances e matizes, mas sim o sentimento desolado de que, apesar de tudo, continuamos a existir para além de toda dor que possamos sofrer ou causar. O inferno é a psiquiatria fraudada, oficializada, dos manicômios, dos médicos e dos remédios que, longe de aliviarem a loucura, são responsáveis por cerceá-la, por prendê-la nos limites dos muros, dos corredores e dos quartos do hospital, fazendo com que os loucos, apartados do convívio social, sofram um lento e espectral desaparecimento. O inferno é a tentativa do personagem em promover uma autognose, vasculhando nos porões da memória em busca de uma visão de si anterior a essa angústia sem nome que o consome. Finalmente, o inferno é, de certa forma, a extrema incapacidade de dizer o sofrimento, de verbalizá-lo, de testemunhar, por meio da palavra – dessa verborragia poética que determina o fluxo de consciência e que anula o tempo, fundindo passado e presente – as experiências vividas. Como aponta Márcio Seligmann-Silva,

testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (*o real*) com o verbal. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40–41)

Assim, ao acompanharmos as imprecisões dessa voz, ao sermos lançados no interior da consciência do personagem, somos convidados a reelaborar, junto com ele, as experiências traumáticas da guerra, re-significando os eventos históricos a partir de suas próprias experiências. E estas mesmas experiências manifestam-se, no espaço da escritura, como o rastro de uma ausência assinalada. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin

Agora a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro do que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo ou, talvez melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência lingüística clara. Rastro que é furto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista – devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados, como são outros signos culturais ou lingüísticos –, mas sim deixados ou esquecidos. (GAGNEBIN, 2006, p. 113)

O que importa, então, não é recompor o passado a partir de uma perspectiva referencial, supostamente objetiva, precisa e ordenada, mas sim reconhecer que o resgate narrativo dos grandes acontecimentos históricos está sempre sujeito a uma inevitável ficcionalização discursiva e, em *Conhecimento do Inferno*, a ficcionalidade da história é, antes de tudo, o rastro de um acontecimento traumático, uma marca que se impõe à consciência como uma nódoa que não pode ser limpa e que precisa ser decifrada, como um enigma, um hieróglifo. Daí o romance partilhar do elemento caracterizador da poesia: essa tentativa desesperada de fixar o indizível, o diáfano, o signo enquanto marca, rastro, sinal em si mesmo. A narrativa poética engendra-se, sempre, a partir de um inevitável conflito que, como aponta Jean-Yves Tadié, se dá entre a “função referencial” da linguagem e seu caráter inegavelmente centrado na noção de representação assumido pelo signo, e “função poética, que atrai a atenção sobre a natureza mesma da mensagem” (1978, p. 8, tradução nossa)⁴. Dessa forma, nada mais justo

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

185

4 ... la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. (TADIÉ, 1978, p. 8,).

do que a metáfora da viagem aflorar como elemento simbólico fundamental da narrativa, já que, como signo do deslocamento, tudo o que ela deixa atrás de si são os rastros irrecuperáveis de uma história feita de horrores, mortes, explosões, torturas e violência, condenados a se repetir incessantemente no fundo sem fundo da memória:

— Por que é que as pessoas se matam? — perguntou o alferes. (ANTUNES, 2006, p. 200)

[...]

— Os animais presos — disse eu — preferem muitas vezes morrer e nós não passamos de animais presos: nunca nos deixarão sair daqui. Têm medo, em Luanda, que a gente saia daqui: com que cara os tipos bem fardados, bem alimentados, bem dormidos nos enfrentariam? Somos o remorso deles.

— Suponha — disse o furriel enfermeiro — que entrávamos no quartel-general com os caixões às costas: os majores e os coronéis piravam aos gritinhos, apavorados, a tilintarem os pingentes de lustre das medalhas.

— Não há perigo de entrarmos no quartel-general — suspirou o alferes a espiar de soslaio o pide que dormia no seu canto. — Ficamos à porta, de boina na mão, como os mendigos.

— A gente mata-se porque somos os mendigos desta guerra — declarei eu. — Até os que já estão mortos se matam.

[...]

— Já estou morto — disse ele. — Morri no Mussuma, no Leste, quando encostei à cabeça o indicador direito e disparei. Vocês não calculam o estampido de um dedo ao disparar. (Idem, 2006, p. 201)

[...]

— Os mortos gostam de morrer — disse eu —, gostam de tornar a sentir os sobressaltos desesperados da agonia.

— Nós, os mortos, somos muito estranhos, declarou o alferes pendurando o espelho no seu prego. Qualquer dia levo de novo o dedo à tampa e disparo.

[...]

— As pessoas matam-se porque estão fartas — disse o furriel enfermeiro a abrir a tampa de uma garrafa com os dentes. — Fartas de não perceberem porque é que morrem. (Idem, 2006, p. 202)

[...]

— Estamos fartos de estar mortos — proclamou o alferes produzindo com a língua o som de uma pistola que se carrega e erguendo-a lentamente à altura da nunca.

— Pum — disse ele com um sorriso.

[...]

— Nós já somos espectros — informou o alferes. — Somos os mais nojentos, os mais rascas, os mais miseráveis dos espectros. O barco que nos levar para Lisboa leva uma pilha de cadáveres de tal modo bem embalsamados que as famílias não vão notar a diferença. (ANTUNES, 2006, p. 216)

Delírio, medo, incompreensão e rancor marcam os diálogos acima, presentes no décimo capítulo do romance, o que mais diretamente aborda os eventos extremos da guerra. Nele, o autor elabora um exercício de repetição no qual a imagem da morte se impõe à consciência e nela dissemina sua fantasmagoria angustiada. Mas a força da passagem consiste, justamente, em evidenciar que apenas a vazão poética da voz pode dar conta do horror e da falta de sentido que caracteriza acontecimentos cuja natureza mais íntima se aproxima da experiência da catástrofe e da aniquilação. O médico sobrevive à guerra, mas não aos seus rastros, não a essa presença-ausente que o perturba como uma aparição. Assim, essa fantasia da repetição que é a memória do conflito, do sofrimento e da morte engendrados pela guerra, marca, ao longo do romance, sua dimensão poética profunda, pois, se reconhecermos “que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes, que são o equivalente, em grande escala, das assonâncias, aliterações, rimas” (TADIÉ, 1966, p. 8, tradução nossa)⁵, perceberemos que, em *Conhecimento do Inferno*, a repetição de temas e motivos, sempre ligados à metáfora da viagem, acena para o desvelamento do absurdo como condição existencial primeira do personagem, que estabelece um convívio angustiado com a própria memória, o rastro de um desespero incurável, de uma ferida desolada que nunca cicatriza.

Ao iniciar a viagem pelo litoral de Albufeira, com seus cenários de cartão-postal, o personagem deveria deixar-se marcar profundamente pela beleza das paisagens que vão se deslindando ao longo do percurso. Mas, ao contrário, tudo o que os seus longos fluxos de consciência fazem é revelar a artificialidade vazia do mundo que o cerca. Do Algarve a Lisboa, a beleza das paisagens exteriores vão se desfazendo contra o peso insustentável de um conjunto de lembranças que remetem sempre aos mesmos motivos: os horrores da guerra que se prolongam na náusea violenta que a medicina psiquiátrica, com seus doentes dissolvidos em remédios, com seus médicos e suas verdades incontestáveis, seus tratamentos, suas formas de contenção da loucura, acaba por provocar no personagem. É como se o poder exercido pelos agentes da PIDE se refletisse na prática psiquiátrica, tornando os médicos os mantenedores do regime da normalidade, da higiene mental, do controle da loucura:

Os médicos chegavam às onze horas, examinavam clinicamente a língua do

5 la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes (TADIÉ, 1978, p. 8.).

rio pelas varandas fechadas à chave, um rio aprisionado também nos caixilhos, azul e plano como as férias grandes, comungavam cafés rituais nos seus confessionários laicos separados por estreitas divisórias de tabiques, aumentavam ou diminuíam as doses dos remédios consoante o frenesim das pacientes, e entravam por fim, em grupos, na sala de jantar, distribuindo em volta sorrisos de tratadores. Cada sorriso gritava Eu sou saudável e tu és maluca mas se te portares bem talvez possa fazer alguma coisa por ti, conseguir que te tornes tão normal como nós, tão normal como nós, tão normal normal normal como nós, três pílulas ao pequeno almoço, três pílulas ao almoço, três pílulas ao jantar, as doentes aquietavam-se em silêncio, os internos disseminavam-se estrategicamente na platéia, Faz de conta por um bocadinho que somos todos iguais, o assistente instalava-se voltado para o público com a indulgência bondosa de um ministro num sarau de província, cruzava a perna e entre a meia e a calça reluzia um pedaço de carne peluda idêntica à gelatina dos polvos, à gelatina das gordas flores marinhas de Sesimbra, e sempre nesse momento, no exacto instante em que a sessão principiava, apetecia-me levantar-me latindo para morder aquele naco redondo de canela, a canela do Poder que oscilava como um pêndulo o sapato de verniz numa serenidade paciente. (ANTUNES, 2006, p. 75-76)

Nesse momento, entra em cena a noção de loucura e de normalidade, o conflito que se estabelece entre essência e aparência, colocando em jogo um discurso perverso que serve para promover a manutenção de uma suposta ordem ideal – burguesa, católica, duramente coerente com as orientações ditatoriais, de direita, do Estado português. Basta pensarmos que ao caracterizar o assistente como o “Poder”, a palavra ganha um estatuto simbólico francamente revelador, apontando para o carácter inquisidor da prática psiquiátrica, levando os médicos a fazerem as vezes dos carcereiros da loucura, garantindo o direito à normalidade ou a manutenção da doença de acordo com sua autoridade médica, assim como os agentes da PIDE, em Angola, garantiam, com a tortura, a violência ou mesmo com a simples e ostensiva presença entre os soldados portugueses e a população civil angolana, o controle político-ideológico sobre o conflito, aterrorizando os civis e projetando a sombra do regime salazarista sobre os soldados portugueses:

Recebeu o estetoscópio do enfermeiro, introduziu as olivas nos ouvidos, experimentou o diafragma raspando-o com a unha do indicador, e ao aplicá-lo no peito do doente veio-lhe de súbito a memória o dia 13 de Outubro de 1972, em Marimba, na Baixa do Cassanje, Angola, quando os oficiais empurraram os três negros para o posto de socorros e os obrigaram a estender-se no chão, lado a lado, no exíguo espaço entre a marquesa e a parede. Eram os três negros que roubavam a roupa, o dinheiro, os objectos pessoais dos alferes ao longo desse comprido segundo ano de guerra, durante o qual as chuvas

destruíram as picadas, cortaram as comunicações, abriram fundas valas nas estradas, tombando raivosamente, em espessas faixas de algodão, na terra saturada. Os relâmpagos estalavam de contínuo num fedor acre de enxofre. O novo administrador observava pela janela o lago de alumínio em que o campo de futebol se transformara, e para onde as mangueiras debruçavam os altos ombros musculosos das copas, em que espreitavam as pupilas míopes dos morcegos. Os três negros levavam porradas desde há horas por roubar a roupa, o dinheiro, os objectos pessoais dos alferes, murros, chibatadas, insultos da companhia inteira, exausta por muitos meses de guerra, dos soldados a quem se haviam tirado as armas para que se não assassinassem uns aos outros na caserna, depois das últimas cervejas, lá em baixo, num toldo de bambus, junto ao canhão protegido por uma gabardina de oleado. (ANTUNES, 2006, p. 168-169)

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

O trabalho médico, que deveria ser marcado pela nobreza moral de seus próprios gestos, como uma espécie de valor intrínseco e supremo da profissão, acaba, ao contrário, por trazer à memória um conjunto de lembranças desagradáveis, que desvela as arbitrariedades cruéis que a guerra é capaz de engendrar, conduzindo os indivíduos a um estado de profunda barbárie, no qual as autoridades oficiais e os soldados da companhia, espelhados nessas mesmas autoridades, rompem com os princípios éticos que deveriam regular as ações humanas, servindo como diretrizes de conduta em qualquer estado que seja, inclusive o de exceção, em nome de uma idéia de justiça que se deixa atravessar pela violência e pela perversidade da tortura: três negros esfaimados, deitados no chão, espancados pelos oficiais sob as provocações exaltadas da companhia. A própria caracterização da noite, com sua chuva insistente, com seus relâmpagos recendendo ao “fedor acre de enxofre”, com as copas das mangueiras cedendo sob a força das águas, com os olhos perturbadores dos morcegos a espreita, cria uma imagem infernal, dantesca, absolutamente desolada da vida e do conflito em Angola, mas, sobretudo, realça e amplifica a imagem da tortura, das chibatadas, do castigo, da humilhação e da dor impetrada contra a miséria, a fome, a ignorância e a falta de perspectivas de toda uma nação:

Faltava dinheiro, faltavam calças, faltavam camisas, apodrecíamos de parasitas, de paludismo, de água choca, de medo, e os três negros, com as feições irreconhecíveis pelos inchaços das pauladas, eram os culpados dos tiros, da angústia, da injustiça, da estupidez da guerra, e como tal desatámos a deixar tombar sobre os seus peitos, sobre os ventres, sobre as coxas, pontas acesas de cigarro, fósforos a arder, Morrões de cinza, que pregueavam a pele de bolhas translúcidas que se elevavam e estalavam. As nuvens acumulavam-se a norte, muito longe, como os muros de uma aldeia devastada, de uma aldeia de granito e de basalto cujas paredes se afastavam por vezes, inesperada-

mente, deixando ver os degraus, os vãos, as varandas azuis do céu sem fim. Fechei à força o posto de socorros (todos os homens queriam participar no massacre, vingar a sua angústia, a sua raiva, o seu medo nos três negros que uivavam de pânico e de dor a torcerem-se nas tábuas do soalho). (ANTUNES, 2006, p. 169)

Márcio
Scheel

190

Assim, o universo da guerra passa a ser visto, com o tempo, como o lugar no qual as práticas mais bárbaras parecem justificar-se em função de si mesmas, porque banalizadas, porque esvaziadas de qualquer sentido político, ideológico ou cultural – sendo que, ainda que os tivesse, não seriam menos bárbaras por isso –, servindo como uma forma de consolar à miséria moral de soldados afundados no desespero lodoso de se perceberem imersos numa situação absurda, extrema, incompreensível. Ao examinar o corpo de um dos mortos do hospital psiquiátrico, tendo de lhe atestar as causas da morte, agindo mecanicamente diante da tragédia individual, o personagem é diretamente remetido às lembranças perturbadoras de seu passado coletivo, político, militar, como parte de um grupo de homens a lutar em nome de uma causa alheia, que nunca foi capaz de compreender ou racionalizar, e cuja permanência, na memória, se projeta sobre sua existência presente, tornando a guerra e a psiquiatria, cada uma a seu modo, a extensão de um mesmo e desumano exercício do poder, da força e da violência, e, conseqüentemente, de uma mesma e incurável loucura:

— Quietos — gritávamos-lhes nós aos pontapés, e pousei o estetoscópio nas costelas do cadáver como apagar anos antes o cigarro num umbigo apavorado. [...]

Devolvi o aparelho ao enfermeiro enquanto o servente tapava o morto com o lençol como se tapasse com o próprio casaco um filho adormecido, no repentino, inesperado, frágil cristal de um gesto de ternura [...]

— Já viste o estado em que eles ficaram? O que se faz agora a estes gajos?

— Chama-se um fazendeiro do café para lhes dar um tiro — respondi eu a sacudir-me. [...]

— Pode sempre perguntar-se aos sujeitos da PIDE — alvitrou um oficial gordo que usava um camuflado de pára-quedista remendado a adesivo e repleto de crachás: aqueles meses de guerra haviam-nos transformados em pessoas que não éramos antes, que nunca tínhamos sido, em pobres animais acuados repletos de maldade e de terror. No fundo dos nossos olhos amarelos uivava um medo pânico de infância, um pânico calado, tímido, embaciado de hesitação e de vergonha. (ANTUNES, 2006, p. 169–171)

A dimensão poética da narrativa, que se constrói sobre os conflitos interiores do personagem, anula a temporalidade e faz com que o passado se dobre sobre o presente e perturbe irremediavelmente a consciência que o

médico tem de si mesmo, de suas ações, de suas experiências mais amargas, condenando-o a viver nas fronteiras de uma angústia que não pode nunca ser externada, que se confunde nos limites de uma fala fragmentada, dissoluta, vacilante, sempre e cada vez mais interiorizada, condenada a repetir as mesmas cenas, as mesmas idéias, os mesmos pensamentos que o perseguem como espectros desolados a lembrá-lo, constantemente, que aquilo no qual ele se tornou jamais deixará de ser parte dele. Além da anulação do tempo, que percebemos na passagem acima, temos a própria metáfora da fantasmagoria, que se repete ao longo da narrativa sempre que a memória traz de volta a violência espantosa dos episódios mais bárbaros e desumanos dos quais tomou parte. É assim que, de repente, depois de examinar o morto, deitado na cama, cansado do plantão no hospital, delirando que lhe arrancavam o pênis – sendo que o horror da castração aponta sempre, no homem, para a ideia da perda da virilidade e, não por acaso, da própria identidade –, levanta-se e segue até o banheiro, onde ouve um sopro de voz a lhe murmurar “boa noite” no momento exato em que divisa, “tombado sobre o lavatório [...] os três negros de Marimba”, sorrindo-lhe “mansamente na reverberação dos azulejos” (ANTUNES, 2006, p. 177). Portanto, tudo que lhe resta é o convívio secreto com as ruínas de si mesmo, é permanecer abandonado às próprias lembranças, certo de sua impotência frente ao mundo, aos fatos e ao seu próprio destino pessoal, refém de uma dor indizível, que não pode ser representada, porque não há linguagem que capaz de dizer o trauma, o medo e a loucura para além de sua superfície.

Por fim, essa viagem pelo sul de Portugal, esse roteiro definido, que não se estende por mais de uma tarde e uma noite, desdobra-se, no interior da narrativa, em uma viagem muito mais intensa – dolorosa, deve-se dizer – e arriscada: a viagem pelos caminhos da memória e do esquecimento, da história e das experiências pessoais, da razão e da loucura; a viagem como assinalação da busca por uma espécie de núcleo indepassável do sujeito – manifesto poeticamente, já que a poesia pode ser entendida como um mergulho do homem em direção ao Eu – no qual ele seria capaz não de se encontrar, mas de, ao menos, se reconhecer, independentemente das múltiplas representações que constituem sua história, privada ou pública, política ou pessoal. O caráter simbólico dessa viagem aparece investido na estrutura fragmentária da narrativa, que cede às pressões da memória, feita, ela própria, de cisões, rupturas e descontinuidades que revelam ao sujeito a idéia de que a busca pelo conhecimento mais fundo e incerto de si mesmo passa, necessariamente, pela experiência da angústia, do trauma, da vertigem de se projetar, e projetar a história coletiva de seu tempo, nos

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

domínios abissais da linguagem. Buscar a si mesmo, então, é perceber a profundidade indevassável do ser, descobrir que toda memória é dispersão, que a palavra está condenada a uma luta renhida contra os limites da voz e do silêncio, e que nem toda lembrança é uma forma de consolo.

Recebido em 18 de agosto de 2009 / Aprovado em 22 de dezembro de 2009

Márcio
Scheel

192

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, A. L. **Conhecimento do Inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf**. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

SANTOS, B. S. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

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

SELIGMANN-SILVA, M. *A literatura do trauma*. **CULT – Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, Lemos Editorial, n. 23, p. 41-47, jun. 1999. (Dossiê Literatura de Testemunho).

TADIÉ, J-Y. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

WEIRINCH, H. **Lete: Arte e Crítica do Esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

*Memória,
viagem e
angústia em
“Conhecimento
do Inferno”,
de Antonio
Lobo Antunes*

193