

# Os espectros fotográficos em *O Arquipélago da Insônia*

## The photographic spectres in *The Archipelago of Insomnia*

Tatiana Prevedello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

**Resumo:** A elaboração da ausência constitui um dos recursos que compõem a metáfora expressa no título do romance *O arquipélago da insônia*, de autoria de António Lobo Antunes (1998). As descrições de fotografias desempenham um importante papel na restauração de representações mnemônicas. Os propósitos desta análise estão alinhados às reflexões referentes à técnica de condensar a presença na ausência, possibilitada pelos recursos imagéticos. Lobo Antunes constrói no texto um acervo fotográfico que estimula, por meio da ficção, a percepção e a lembrança. Verificaremos, assim, como as técnicas narrativas são empregadas na ficcionalização de imagens fotográficas e qual é o seu potencial para ativar as faculdades e limitações da memória.

**Palavras-chave:** Ausência. Presença. Ficção. Narrativa. Fotografia.

**Abstract:** The elaboration of absence is the best way to explain the metaphor expressed in the title of the novel *The archipelago of insomnia*, by António Lobo Antunes (1998). Descriptions of photographs have in the text an important role in the restoration of mnemonic representations. The objectives of this analysis are directed to the reflections about the technique of condensing of the presence in the absence, through the image resources. Lobo Antunes presents the text a photographic collection that stimulates, by the fiction, the perception and the memory. It was verified as the narrative techniques are employed in the fictionalization of photographic images and what is their potential to enable the skills and memory limitations.

**Keywords:** Absence. Presence. Fiction. Narrative Photography.

[...]

A moldura deste retrato  
em vão prende suas personagens.  
Estão ali voluntariamente,  
saberiam — se preciso — voar.

[...]

Tatiana  
Prevedello

202

*O retrato não me responde.  
ele me fita e se contempla  
nos meus olhos empoeirados.  
E no cristal se multiplicam*

*os parentes mortos e vivos.  
Já não distingo os que se foram  
dos que restaram. Percebo apenas  
a estranha idéia de família*

*viajando através da carne.*

Carlos Drummond de Andrade

## **1 Apenas fotografias de criaturas tão irreais quanto nós": considerações iniciais**

Em “Retrato de família” o poeta Carlos Drummond de Andrade explora, por meio da expressão lírica, o potencial que uma fotografia apresenta de conjugar as dimensões espaço-temporais, uma vez que o presente se desloca em direção ao passado, o qual, por sua vez, subsiste pelas vias da memória, a ponto de não ser possível demarcar, de forma precisa, as fronteiras entre a “realidade” que a fotografia representa, e o devaneio que atinge o espectador que contempla o retrato. O exemplo que utilizamos como epígrafe para esta reflexão nos conduz a analisar como o processo de ficcionalização de imagens fotográficas, capazes de potencializar a representação da ausência, instaura no plano narrativo uma espécie de fantasmagoria, a qual constitui uma possível chave interpretativa que pode ser direcionada à análise do romance *O Arquipélago da insônia*<sup>1</sup>, de autoria de António Lobo Antunes.

1. A estrutura de *O arquipélago da insônia*, conforme apresentação de Maria Alzira Seixo em *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, está organizada da seguinte maneira: “[...] é constituído por quinze capítulos agrupados em três partes, cada uma contendo cinco. [...] Foca uma família rural cujas personagens principais são quatro homens: um autista, narrador central da maior parte dos capítulos; seu irmão, que ele encara com alguma rivalidade, e a certa altura é dado como segundo narrador; o pai deles, de carácter fraco e sem dons de chefia, que não goza da simpatia do progenitor; e o avô, dominador e déspota, que polariza a atenção dos restantes, sobretudo dos netos, estes de idade incerta, conforme a época em que se situa a narração, mas que no início da narrativa têm já uma certa idade. O romance é uma história de desagregação familiar, vista pela óptica doentia do narrador (a dado passo internado num hospital, onde a família o visita) e caracterizada por costumes desbragados dos terratenentes (envolvidos em assassinios e que abusam da criadagem), e o domínio de que são proprietários, e onde vivem, vai-se arruinando [...]” (SEIXO, 2008, p. 70).

A diversidade na apresentação de pontos de vista no texto, articulada às representações fragmentárias da memória – “(ela que apesar de velha e necessitada de mudar de lentes necessitava de mudar quase tudo, o coração, o pâncreas, a memória” (ANTUNES, 2010, p. 88); o questionamento sobre a normatização da temporalidade – “relógio sem números indiferente ao tempo, o que importa o tempo que não existe também” (ANTUNES, 2010, p. 21); e o estilhaçar de alteridades – “esqueceu-nos e ao esquecer-nos deixámos de existir, não somos, não éramos, não chegamos a ser, a minha mãe não foi, eu não sou, o meu irmão não é” (ANTUNES, 2010, p. 13), constituem alguns dos elementos que estão a compor a metáfora expressa no título do romance e que, de modo inexorável, guia todo o percurso narrativo desenvolvido no texto. Conforme a análise de Maria Alzira Seixo (2008, p. 19-20):

[...] o título indicia ainda a solidão das personagens, vistas como arquipélagos de ilhas desligadas cuja hipótese de elos vagos se perde nessa rememoração repetitiva e desgastada que lhes dá a sensação do tempo imutável, sem renovação: este silêncio que estagnou, horas que se repetem sem avançarem nunca.

Na crônica “Fantasma de uma sombra”, publicada no *Segundo livro de crônicas*, Lobo Antunes expressa o desejo de “inventar uma ilha de absoluto no caos dos dias” (ANTUNES, 2002, p. 181), com o propósito de reunir os instrumentos de criação literária que, diante das irregularidades e imprecisões da vida, pudessem conformar a palavra ficcional à disciplina criativa da escrita ou, como o autor se refere, “à sua capacidade de conseguir um lugar original para a convocação da palavra, que é, na sua frase, verdadeiramente a ‘ilha de absoluto’ na escrita comum, ou na comum existência precária, que equipara ao ‘caos dos dias’” (ANTUNES, 2002, p. 181):

Inquitavam-no as minhas respostas bruscas, o meu temperamento arredo, o meu silêncio, a certeza de eu viver, não segundo uma linha contínua, mas num tracejado impreciso de caprichos e de saltos de humor, na esperança de inventar uma ilha de absoluto no caos dos dias, desprovido das ferramentas que aos dezessete anos não podia possuir e que, aos cinquenta, não estou certo de haver ganho [...] (ANTUNES, 2002, p. 181).

Na “ilha de absoluto” da textualidade antuniana compreendida, como analisa Seixo (2008, 1999), “na perspectiva de quem a encara como centro do contar na narrativa ‘desarrumada’, porque submetida à ordem do sentir que a fragmenta na sua sucessão no tempo”, a opressão insular do “eu” estende-se à formação de arquipélagos aparentemente destituídos de uma percepção coletiva. Estes são, contudo, capazes de atingir a extensão continental ao explorar os caminhos tortuosos que se adentram pelos problemas advindos do pós-colonialismo, e na abordagem de fatos recentes da história de Portugal, sobretudo após o período revolucionário.

O enredo de *O arquipélago da insônia*, ambientado na herdade de uma vila rural, em território continental que aparenta ser a região portuguesa do Alentejo, embora não existam indicações geográficas precisas, emprega o intertexto bíblico, reelaborando-o pelo viés da ironia paródica, para expressar o discurso de três gerações de uma família cuja decadência econômica paira sobre o antigo esplendor proveniente do poder agrário:

à medida que o saco preso à enxada descalçava o seu nó revelando meia dúzia de tordos na armadilha que deixou no mato, os tordos mortos como nós todos mortos um dia dado que *uma geração vai e uma geração vem porém a Terra permanece até ao fim dos Tempos* exceto o bosque de castanheiros que Lhe aprouve destruir e em que tive a honra de ajudá-Lo lançando-lhe o fogo para que o cheiro da infância me não atormentasse mais, o outro homem de joelhos ou não de joelhos, de bruços, amável para mim, sem ressentimento que o senhor protegia-me (ANTUNES, 2010, p. 219).

Um conjunto de incomunicáveis “ilhas interiores”, segregadas pela angústia, na qual “(há momentos em que *me pergunto se não estamos todos mortos [...]*)” (ANTUNES, 2002, p. 17); pela solidão, uma vez que “*sobram os fantasmas que me exigem entre eles num resto de cortina que não cessa de pronunciar o meu nome*” (ANTUNES, 2002, p. 20); por traumas que evocam o momento em que “um hálito de pólvora subia das cruzeiras dos soldados quando as criaturas da vila, há tantos anos finadas, principiaram a cercar-nos, nos meses da revolução” (ANTUNES, 2002, p. 10); pela degradação física e existencial de alguém “a buscar-se entre ruínas, *encontrando uma cara que não lhe pertencia ou pertenceu em tempos e jogando-a fora*” (ANTUNES, 2002, p. 145) formam este arquipélago textual do qual emanam as vozes de sujeitos náufragos de si mesmos,

cuja construção ficcional, por meio da representação fotográfica que a narrativa desenvolve, mostra, como explica Barthes (1994, p. 118), “a confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo”. Barthes esclarece que a fotografia, no momento em que atesta que o objeto existiu, conduz a acreditar, de um modo sub-reptício, que ele está vivo; decorrente do engodo, nos leva a atribuir ao “Real” um elevado valor, capaz de aproximá-lo da eternidade. Contudo, ao deslocar essa figuração do “Real” para o passado, a fotografia comprova, como vemos em *O arquipélago da insônia*, que o mesmo está morto.

Na narrativa antuniana as fotografias, incluindo retratos emoldurados na parede, portarretratos e albúms de família são, de forma recorrente, representadas por meio da escrita e conformam a multiplicidade dos planos mnemônicos e espaço-temporais que emergem do texto. As imagens passadas, cristalizadas sob a forma de fotografias, infiltram-se no presente que, muitas vezes, como no caso do romance *Eu hei-de amar uma pedra*<sup>2</sup>, é rompido, possibilitando que o “eu” narrativo suspenda as suas vivências atuais para mergulhar nas águas das reminiscências que os retratos despertam. O estímulo que a memória recebe, por meio das imagens estáveis impressas nas fotografias, desencadeia a mais diversificada gama de recordações, uma vez que tempos narrativos se sobrepõem e se fundem e os traços do passado; aparentemente desprovidos de contornos definidos e significados importantes, são projetados para o presente e, de modo progressivo, ocorre uma reatualização da qual emanam novos significados.

No romance a presença das personagens mortas se faz tão expressiva quanto a das que ainda vivem, e a construção narrativa de fotografias, entre outros objetos que representam o acervo das reminiscências da herdade e da casa, configura-se como um método de interação entre os diferentes planos memorialísticos e espaço-temporais instaurados em *O arquipélago da insônia*, nos quais os espectros estão autorizados a moverem-se do passado e interferir no presente, cuja expectativa máxima de futuro apresentada pela morte é, igualmente, tornar-se um retrato.

---

2. No romance *Eu hei-de amar uma pedra*, constituído por quatro divisões maiores, a parte “Um”, intitulada *As fotografias*, está estruturada em dez capítulos, de modo que a cada capítulo um retrato, que integra a coleção fotográfica individual organizada em um álbum pertencente à personagem “pimpolho”, é examinado (ANTUNES, 2004).

## 2 Somos personagens de moldura: a fotografia e o jogo da representação presente de uma coisa ausente

A problemática proveniente da dificuldade em se distinguir memória e imaginação permeia a filosofia ocidental desde a sua origem. De acordo com a perspectiva platônica o que existe é a representação presente de uma coisa ausente e, conforme os pressupostos aristotélicos, que se voltam para o tema de algo que, anteriormente, já foi percebido ou apreendido, a imagem está inclusa na lembrança. Walter Benjamin, ao abordar a questão da fotografia em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936), também destaca a representação da memória pelas vias da ausência: “O refúgio derradeiro valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 1994, p. 174). Barthes, em “A câmera clara”, realiza uma complexa reflexão sobre imaginação e memória, a partir do momento em que se propõe a organizar as fotografias que recuperam as lembranças de sua mãe:

Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava “reencontrá-la”, não esperava nada dessas “fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos menos bem dele do que se nos contentamos em pensar nele” (Proust). Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atroz do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los, inteiros, a mim) [...].

[...]

A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas. Dizer diante de tal foto “é quase ela!” era-me mais dilacerante que dizer diante de tal outra: “não é de modo algum ela” (BARTHES, 1994, p. 95-99).

A perspectiva descrita por Barthes sobre o processo de organização memorialística estimulado pelo olhar que se projeta às fotografias contempladas evidencia que, se por um lado, é impossível recuperar todas as nuances sobre uma determinada situação vivida, por outro lado,

a imaginação é uma via de acesso que irá se combinar às lembranças e, assim, instaurar a ficcionalização de um novo ser e outra realidade. Essa operação se coaduna à proposta romanesca *O arquipélago da insônia*, texto em que as descrições e referências aos retratos de personagens ausentes realizam o papel mediador entre operações que representam o trabalho mnemônico e o imaginário, os quais, na escrita antuniana, são aspectos que adquirem convergência em sua expressão ficcional.

No romance a fotografia dirige as imagens fantasmagóricas que emergem da narrativa, as quais estabelecem um confronto entre o esplendor vivido no passado em uma herdade, supostamente alentejana, e a decadência que se instaura no presente do texto, tal como observa Ricoeur (2007, p. 61): “[...] a imaginação e a memória tinham como traço em comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda a posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior”. O parágrafo de abertura do livro, o qual apresenta a casa que corresponde ao cenário principal do romance, ilustra a perspectiva da ausência das personagens, que sucumbiram às imagens conservadas impressas nas fotografias:

De onde virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo *lhe falta*? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isso, *fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo [...]*, a vila cada vez mais distante onde *as luzes acentuam o escuro, um sítio de defuntos* em cujas ruas trotava abraçado ao meu pai, assustado com os postigos vazios e a certeza que nos espreitavam dos amieiros da praça *no tempo em que nada faltava na casa, a minha mãe no andar de cima a perfumar baús, a chávena da minha avó no pires e ela fixando-me com um olhar de retrato que atravessava gerações* (ANTUNES, 2002, p. 9).

Na relação balizada entre o presente, o qual equivale ao período em que “na casa [...] tudo *lhe falta*”, e o passado, “tempo em que nada faltava na casa”, as fotografias assumem um caráter relevante na condição de arquivo imagético com potencial para testemunhar uma época de opulência em oposição ao decadente quadro que, no contexto do romance, equivale ao plano atual. A descrição dos retratos, ao

substituir as personagens que se encontram ausentes, possibilita que os espectros dos sujeitos ficcionais permaneçam a interagir com o espaço onde viveram e prosseguir habitando o mesmo ambiente.

A galeria de personagens que constitui a genealogia da desintegração nas páginas de *O arquipélago da insônia* é composta por três figuras femininas importantes, entre as quais está a suposta mãe do narrador, Filomena, criada abusada sexualmente pelo filho do patrão; Eulália, possivelmente a avó do narrador, que “*não a encontramos nos retratos porque fugia sempre a não ser numa festa de primeira comunhão atrás da coluna de um vaso [...]*” (ANTUNES, 2002, p. 37); e a presença ambígua de Maria Adelaide, mulher idealizada pelo doente que, em princípio, anuncia como falecida na infância, cujas tranças “*depois do funeral a mãe guardou-as na gaveta*” (ANTUNES, 2002, p. 30), mas que, por fim, é apresentada como a mulher do irmão, que está viva e se lamenta ao marido de que o cunhado a persegue continuamente.

Integram-se, ainda, ao arquipélago “o feitor, que o avô encarrega de matar o padre da região, o que faz após pedir a bênção ao eclesiástico, o ajudante do feitor, namorado de Filomena (que parece ser o verdadeiro pai do autista) e Jaime, um antigo namorado da avó, de quem o avô se enciúma” (SEIXO, 2008, p. 72); o autista, que busca a representação de sua imagem nas águas estáticas, “*debruçado para o poço sem compreender quem era*” (ANTUNES, 2002, p. 21); e a prima Hortelinda, “*mais idosa que o meu avô e sem envelhecer nunca, tirava os óculos do avental para consultar o livro seguindo a lista com o bico da tesoura e movendo as gengivas à medida que lia, [...], soltava os retratos dos pregos conforme as pessoas faleciam*” (ANTUNES, 2002, p. 247). Hortelinda exerce a função da Moira Átropos<sup>3</sup>, pois decide, no âmbito da narrativa, quem deve ter o fio da vida rompido: “*– Tenho mesmo de falecer prima Hortelinda*” (ANTUNES, 2002, p. 205).

A dialética que se estabelece na interação entre a “*representação presente de uma coisa ausente*” (RICOEUR, 2007, p. 27), norteadora das páginas de *O arquipélago da insônia*, também foi analisada por Phillipe Dubois em *O ato fotográfico e outros ensaios*:

3. “*Moiras: Deusas gregas, cujo comportamento simbolizava o cumprimento do destino; segundo Hesíodo, eram filhas de Zeus: Cloto é a que tece os fios da via; Láquesis, a que repartia os destinos; e Átropos, a que cortava os fios da vida. Os romanos identificam-nas com as Parcas*” (LEXIKON, 1990. p. 140).

[...] de todas as artes da imagem, a fotografia é, com certeza, aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, mais próxima de seu objeto, [...], mas ela é igualmente e também ontologicamente aquela em que a representação mantém absolutamente a distância com o objeto, em que ela o coloca, obstinadamente, como um objeto *separado*. [...] é ela que induz esse movimento constante, esses perpétuos vaivéns do sujeito espectador, que não para, do ponto de vista da foto, de passar do *aqui-agora* da imagem ao *alhores-anterior* do objeto, que não para de olhar intensamente essa imagem bem presente, de nela imergir, para melhor sentir seu efeito de ausência, a parcela de *intocável referencial* que ela oferece à nossa sublimação. Ver, ver, ver, ver – algo que necessariamente este ali, que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que desapareceu no espaço em que se o vê – e jamais pode tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida. Só existe uma imagem, separada, tremendo em sua solidão, assombrada por essa intimidade que ela teve por um instante com o real. É essa obsessão, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, que nos faz gostar das fotografias (DUBOIS, 1993, p. 348).

Os espectros  
fotográficos em  
*O Arquipélago  
da Insônia*

---

209

A reflexão de Dubois se coaduna com o movimento memoria-lístico que as fotografias acionam no narrador de *O arquipélago da insônia* que, incansavelmente, movimenta-se entre diversos planos espaço-temporais, a ponto de os mesmos fundirem-se e os contornos entre presença e ausência não mais apresentarem uma forma definida. A coexistência entre vivos e mortos na narrativa é dimensionada pelos registros fotográficos que, na forma como estão representados no romance, alinham a existência em duas perspectivas paradigmática: o antes e o depois de “tornar-se retrato” (ANTUNES, 2010, p. 12) sem que a morte, todavia, seja capaz de romper as cadeias de ligações construídas entre os fantasmas e as personagens que, projetadas do presente em relação ao futuro, não alimentam outra perspectiva de vida além de vir a se transformar em uma fotografia, tal como ilustra o seguinte fragmento:

quem me garante que não nasceu na vila com o restante dos espectros e não passava de um *fantasma* como eles, uma *ausência* de olhos a espreitar os postigos ou uma ameaça a perseguir-nos da matéria sem carne de que as trevas são feitas de modo que não acredito que tenha nascido de si, o meu irmão talvez postado diante das *molduras* a tornar-se retrato (ANTUNES, 2010, p. 12).

Tatiana  
Prevedello

---

210

Observa-se, no fragmento transcrito, a recorrência de termos que remetem à decadência e ao vazio, pois *O arquipélago da insônia*, embora se desenvolva no presente, impõe o passado pelas vias das memórias, desencadeadas, sobretudo, pelos objetos que compõem o espaço onde as personagens habitam e se voltam para o “tempo em que nada faltava na casa” (ANTUNES, 2010, p. 9). O aspecto de ruína e morte de uma casa se estende ao processo de representação dos sujeitos, habitantes do arquipélago: os espectros dos antepassados emoldurados em retratos cuja força de sua presença subjuga o universo dos vivos; onde o “meu avô que continua nesta casa a quem tudo falta apesar de igual, lá estão o relógio, as fotografias e ele desgostoso da gente ocupando o sofá em que nenhum de nós se atreve a sentar” (ANTUNES, 2010, p. 16-17), porque as “*criaturas das fotografias iam surgindo do nada* [...] encerrados na herdade e na casa que mudara sem que nada faltasse, os defuntos não no cemitério, na vila, lápides que não cobriam ninguém” (ANTUNES, 2010, p. 20).

Em *O arquipélago da insônia* a presença das fotografias não provoca uma ruptura temporal, no sentido das representações mnemônicas da voz narrativa deslocarem-se para o passado, uma vez que são os indivíduos cristalizados nos retratos que impõem a sua sobrevivência entre os escombros do presente, pois conforme declara o narrador: “(há momentos em que *me pergunto se não estamos todos mortos* salvo o meu irmão a contemplar o relógio de que o esmalte dos números se descolou com o tempo)” (ANTUNES, 2010, p. 17). As incomunicáveis “ilhas” noturnas do romance deslocam para o seu interior a segregação do continente onde habitam. As evocações memorialísticas ao passado de esplendor se confrontam com a ruína de uma casa onde subsiste a lembrança do “perfume dos baús”, interseccionada à rememoração de eventos da história recente portuguesa, emoldurados pelas ações de bárbarie que se desencadearam na vila por “comunistas que ocupavam herdades e quintas vindos da planície” (ANTUNES, 2010, p. 11), que “[...] nos meses da revolução a tropa e os camponeses tentaram furtar-nos a casa [...] queimando o celeiro, dego-

lando a criação e quebrando as patas aos borregos e às vacas” (ANTUNES, 2010, p. 10). O passado que se faz presente pelas operações mnemônicas, sempre contestadas a respeito de sua veracidade, pois lembrar é, sobretudo, inventar, desenvolve na cena narrativa uma espécie de eternidade, na qual os mortos emoldurados em retratos estão em contínua interação com os vivos “a remexer na memória pensando que se uma pessoa não tem mortos não tem vivos também” (ANTUNES, 2010, p. 42).

### **3 Lembranças ou episódios que invento: a fotografia como dispositivo mediador entre a memória e a imaginação**

Nas narrativas antunianas as expectativas futuras adquirem um tomalidade cética e desprovida de qualquer possibilidade de libertação dos sofrimentos e angústias instaladas no presente. Em um texto cujo fechamento emprega a profissão de que “– Daqui a nada é amanhã/ e não será amanhã nunca” (ANTUNES, 2010, p. 255), o contundente questionamento elaborado pela voz narrativa, referente à possibilidade de todos estarem mortos, dimensiona a existências em duas perspectivas, cuja centralidade é regida pelo artefato fotográfico. Em um primeiro plano, inscreve-se a dimensão memorialística, uma vez que as personagens mortas, emolduradas nos retratos ou guardadas nos álbuns, conservam a sua presença fantasmagórica entre diversos objetos reminiscentes na casa, que remetem ao período próspero de uma herdade alentejana. Assim, “enquanto *as criaturas das fotografias iam surgindo do nada*” (ANTUNES, 2010, p. 25), é possível observar que atribuir ações às personagens que sucumbiram ao tempo e tornaram-se fotografias é uma forma de contrapor a impenhência do passado sobre as ruínas do presente. A respeito da relação que se estabelece entre lembrança e imagem, no nível da imaginação e da memória, faz-se pertinente a reflexão de Ricouer (2007, p. 64):

[...] a oposição entre lembrança e fantasia é completa: falta a esta o “como se” presente do passado reproduzido. Em contrapartida, o parentesco com o “representado” parece mais direto, como ao *reconhecemos um ente querido numa foto*. O “lembrado” apóia-se então no “representado”.

[...]

Ora, se a lembrança é uma imagem nesse sentido, ela comporta uma dimensão posicional que a aproxima, desse ponto de vista, da percepção. [...] Enquanto a imaginação pode jogar com entidades

fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação.

Tatiana  
Prevedello

212

Ao obedecer à sequência evidenciada por Ricoeur, a qual segue a ordem da “percepção, lembrança, ficção” (RICOEUR, 2007, p. 65), compreendemos que os sentidos do narrador captam elementos representados nas fotografias - “um homem num portal a olhar para mim vestido *como os parentes das fotografias*” (ANTUNES, 2010, p. 23) -, que, ao se associarem às recordações imagéticas - “nisto *recordei-me dela numa fotografia*” (ANTUNES, 2010, p. 24) -, acabam por atribuir aos personagens dos retratos ações que indicam uma espécie de interação entre vivos e mortos: “quando a minha avó se tornou *fotografia um retrato sozinha quase a sorrir*” (ANTUNES, 2010, p. 26); “tenho visto que *as pessoas ao morrerem se alteram nos retratos*, em vivas distraíam-se de nós e agora sérias, atentas [...]” (ANTUNES, 2010, p. 253); “se o nada nunca estivesse consigo, *apenas fotografias de criaturas tão irrealis quanto nós*” (ANTUNES, 2010, p. 21). Em meio a estes aspectos o narrador conclui: “*somos personagens de moldura*” (ANTUNES, 2010, p. 19).

O acervo fotográfico ficcionalizado em *O arquipélago da insônia* está, portanto, distante de constituir um arquivo memorialístico para o qual o olhar do presente se direciona com o propósito de reconstituir a gênese de uma história: “sempre filho, nunca o meu nome, filho, o meu pai num dos retratos com o vidro em cima” (ANTUNES, 2010, p. 142). O movimento que se instaura nas páginas do romance tende, de acordo com Ricoeur (2007, p. 70), “a revestir-se de formas quase alucinatórias” ao permitir que às personagens mortas dos retratos sejam atribuídas ações e uma força de atuação narrativa capaz de superar a inércia do vivos:

[...] meia dúzia de postigos que resistem e os *parentes dos retratos aguardando que a lâmpada do fotógrafo os desperte* para regarem as hortas, as empregadas da cozinha em torno do fogão, a minha avó com um pedaço de couve a atrair os coelhos pela porta de rede e a escolher o meu avô entre os bichos (ANTUNES, 2010, p. 53).

A lembrança, compreendida como uma imagem, se aproxima, conforme explica Ricoeur, da percepção e, nessa perspectiva, divide-se entre “o irreal e o real (seja ele presente, passado ou futuro)” (RICOEUR,

2007, p. 64). No momento em que o narrador de *O arquipélago da insônia*, a propósito das memórias que a casa desperta, questiona – “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento” (ANTUNES, 2010, p. 11) - verificamos que, de fato, a imaginação é a verdadeira comandante do texto e todos os outros recursos que se apresentam estão inteiramente a seu serviço.

As evocações imagéticas se movem do passado em direção ao presente e atigem, ao máximo, a mais cética perspectiva de futuro, em que a morte, metaforicamente simbolizada na expectativa de tornar-se um retrato, é o único ideal possível de ser atingido, uma vez que “olha todos os defuntos das molduras nos destroços da casa” (ANTUNES, 2010, p. 66). Os fantasmas que deambulam pelas páginas do romance, aos quais são atribuídas ações, além de estabelecer uma constante interação com os vivos que ainda habitam a casa onde “quase tudo lhe falta” são, naturalmente, produtos da imaginação de uma narrador que, na tentativa inútil de buscar um significado para a sua realidade presente, cria uma espécie de jogo com entidades fictícias que, como destaca Ricoeur (2007, p. 64), “não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado”.

Nesse jogo a opressão que o passado impõe ao presente por meio das memórias despertadas pela casa e pela herdade, as quais sugerem possibilidades de (re)construção ou (des)construção identitária de sujeitos ficcionais que, habitantes de um arquipélago insone, testemunham transições históricas e políticas, além de representar, em suas incursões memorialísticas, o deslocamento das percepções individuais para a coletividade, pois é no interior do indivíduo que o arquipélago se localiza: “[...] o médico a contornar com o dedo um arquipélago branco na radiografia aliás cheia de arquipélagos brancos, provavelmente um arquipélago normal entre dúzias de arquipélagos normais [...]” (ANTUNES, 2010, p. 162). O diagnóstico médico que indica, por meio de uma radiografia, a formação de “arquipélagos” apresenta-se como uma analogia explicativa para a metáfora que se apresenta no título de um livro cujo o enredo realiza um complexo processo de criação de imagens, de modo que a fotografia consiste, a nosso ver, como um importante elo de articulação entre os planos espaço-temporais, as figurações da memória e os recursos empregados pela ficção para representar o imaginário.

Sobre as personagens-fantasmas que, conforme afirma o narrador, foram substituídas pelas fotografias, também é possível elaborar incisivos questionamentos referentes à morte, não apenas em sua dimensão orgânica,

mas, sobretudo existencial. Estar vivo no texto representa pertencer a uma situação contraditória, pois conforme destaca o narrador “(há momentos em que me pergunto se não estamos todos mortos...)” (ANTUNES, 2010, p. 16) e a existência é, inevitavelmente, um preâmbulo que se abre para a morte em uma narrativa na qual “ninguém existia, somos personagens de moldura” (ANTUNES, 2010, p. 19). O respectivo procedimento esclarece que, no âmbito da ficção, vivos e mortos ocupam uma posição que, para os propósitos da narrativa, é equivalente. O existir presente subsiste em meio às ruínas e à degradação e, neste cenário, a presença dos fantasmas dos retratos é imperativa: “- São as fotografias da parede que estão ali meu Deus” (ANTUNES, 2010, p. 106).

As técnicas narrativas empregadas por Lobo Antunes com o propósito de representar a ausência contribuem, de forma incisiva, para retificar o quanto o passado sobrevive no presente: “ficaram as pálpebras de fora a seguirem-no iguais às fotografias com enfeites de metal, rosinhas, lírios, de meninas falecidas de mal do peito vibrando a harpa dos pulmões” (ANTUNES, 2010, p. 149). Todas as imagens que integram o acervo fotográfico ficcionalizado nas páginas de *O arquipélago da insônia* indicam que as personagens dos retratos, em meio aos seus movimentos fantasmagóricos produzidos pelas percepções e pela imaginação do narrador, seguem atuantes na cena ficcional, pois a ausência se impõe à presença, assim como a perspectiva de morte está acima da vida.

Não são apenas as lembranças acionadas pela contemplação de imagens fotográficas dos mortos que têm o poder de estimular as ações fantasmagóricas relativas ao passado que, do núcleo familiar de proprietários de uma herdade, estende-se aos episódios históricos de Portugal. As cenas que o narrador “inventa”, sobretudo, mostram que, assim como “as pessoas ao morrerem se alteram nos retratos” (ANTUNES, 2010, p. 253), o itinerário narrativo corresponde a uma sucessão de quadros que, tal como as fotografias ficcionalizadas, são coordenados pelos recursos da imaginação.

#### **4 Despovoando os retratos e nas molduras ninguém...: considerações finais**

O processo de presentificação dos eventos passados que são estimulados em *O arquipélago da insônia*, sobretudo, pelas fotografias, indicam como a técnica de compor narrativamente uma imagem é capaz de evidenciar, pelas vias da imaginação do narrador, a representação da irrealidade ou da ausência. As impressões que a voz narrativa projeta

sobre o texto, a partir das descrições mostradas desde as primeiras linhas, indicam o quanto o romance se sustém no vazio, ao ser apresentada a casa que, “apesar de igual, quase tudo lhe falta” (ANTUNES, 2010, p. 9); as personagens que, gradativamente, vão sendo substituídas pelas fotografias: “- Mãe/ referindo-se a um dos retratos que eu ignorava qual fosse” (ANTUNES, 2010, p. 17); as contínuas referências a objetos impregnados de lembranças: “o meu avô que continua nesta casa a quem tudo falta apesar de igual, lá estão o relógio, as fotografias e ele desgostoso da gente ocupando o sofá em que nenhum de nós se atreve a sentar” (ANTUNES, 2010, p. 16-17); os mortos e as inúmeras menções a cemitérios e sepulturas em um espaço textual onde “sobram os fantasmas que me exigem entre eles num resto de cortina que não cessa de pronunciar o meu nome” (ANTUNES, 2010, p. 20).

O acervo fotográfico construído textualmente em *O arquipélago da insônia* não exerce apenas a função de transportar para o presente às memórias dos eventos passados, tanto no âmbito do cotidiano da casa e da herdade, como nas diversas evocações que se apresentam, relativas a fatos históricos de Portugal. O narrador não realiza exatamente uma incursão memorialística por intermédio dos retratos, uma vez que o plano presente do tempo não é suspenso para que a voz narrativa mergulhe nas lembranças de outros tempos. A relação entre as imagens fotográficas, que são exaustivamente referidas no texto – “semelhantes aos parentes dos retratos no que teimo a chamar de casa por não lhe achar outro nome” (ANTUNES, 2010, p. 10); “um homem num portal a olhar para mim vestido como os parentes das fotografias e na cara dele” (ANTUNES, 2010, p. 23); “quando minha avó se tornou fotografia um retrato sozinha quase a sorrir garanto” (ANTUNES, 2010, p. 26); “e desculpei os parentes das fotografias que nos buscavam na direção errada” (ANTUNES, 2010, p. 55); “de tempos em tempos o que me parece um sino na vila a fabricar novembros e os retratos a alargarem-se e a encolherem-se com a respiração deles” (ANTUNES, 2010, p. 108) – e o trabalho de criação ficcional são muito próximas, uma vez que os retratos que se apresentam no romance são, igualmente, produtos de uma representação narrativa.

A composição narrativa das imagens apresentadas em *O arquipélago da insônia*, além de desenvolver a “representação presente de uma coisa ausente” (RICOEUR, 2007, p. 27), tem o papel de mediar a interação

entre os vivos, para os quais a morte é anunciada como único horizonte possível, e os fantasmas, que impõe a sua atuação sobre o enredo do romance, tal como explica Gil (2011, p. 160-161):

a escrita cria uma bruma de tempo (é esse o tempo único do passado), todos os tempos podem ser evocados e surgir na bruma. Cada cena é uma ilha e o conjunto um arquipélago sem fim. Saídos da bruma, mas totalmente envolvidos ainda nela, são como imagens nascidas de uma insônia, mal situadas no espaço e no tempo, fantasmáticas. [...] Agora, verticalmente, cava-se um tempo de profundidade sem fundo e sem fim – não já ilhas no mar da memória (horizontal, cronológica, mesmo se a cronologia falta), mas ilhas dentro de ilhas dentro de ilhas...

Os espectros fotográficos, capazes de promover a intersecção entre diferentes planos espaços-temporais, permitem não apenas que o presente se desloque para o passado, mas que os vestígios de outras épocas conservem-se atuais, em contínua interação com as cenas que vão sendo elaboradas à medida que o romance avança. As percepções que são ativadas por intermédio dos estímulos proveniente das fotografias, além de possibilitarem que as lembranças permaneçam sempre atuantes no enredo, são o principal subsídio para a criação ficcional. Ao dimensionar os diferentes planos temporais e permitir que personagens de épocas específicas coabitem o mesmo espaço e compartilhem angústias existenciais semelhantes ativam dois pólos essenciais em toda a escrita antuniana, que é a lembrança aliada à imaginação.

Conforme explica Ricoeur (2007, p. 66), “a lembrança pertence ao “mundo da experiência” frente aos “mundos da fantasia”, da irrealidade. O primeiro é um mundo comum [...], os segundos são totalmente “livres”, seu horizonte é perfeitamente “indeterminado”. Em *O arquipélago da insônia*, portanto, a ficção narrativa está intrinsecamente aliada à elaboração de imagens cuja importância essencial é exercitar, por intermédio da memória, a imaginação que, neste enredo, configura-se pelo potencial de, ao mesmo tempo em que anuncia a morte como único horizonte possível, permite aos fantasmas a plena interação no mundo dos vivos, de modo que não se instaure um limite preciso entre uma dimensão e outra. As ruínas e as degradações físicas e existenciais estão plenamente instaladas no panorama atual da narrativa. Nesta trajetória coordenada pela

prima Hortelinda, figurada como a Moira Atropós que corta o fio da vida, a morte adquire, por conseguinte, uma relação dicotômica, pois se tudo caminha em sua direção, por outro lado, as fotografias estão para provar que, pelas vias da imaginação, a vida espectral subsiste.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Retrato de família. In: **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANTUNES, António Lobo. **Segundo livro de crónicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ANTUNES, António Lobo. **Eu hei-de amar uma pedra**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ANTUNES, António Lobo. **O arquipélago da insônia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: notas sobre fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. **Obras escolhidas I**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Mariana Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

GIL, José. Fechamentos e linhas de fuga em Lobo Antunes. In: CAM-MAERT, Felipe (Org.). **António Lobo Antunes: a arte do romance**. Lisboa: Texto, 2011.

LEONARDO, Ana Cristina. “Cercados pelo vento” [*O arquipélago da insônia*]. *Expresso/Actual*, 11 de Outubro, 2008, p. 38-39. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011. p. 425-426.

*Os espectros  
fotográficos em  
O Arquipélago  
da Insônia*

---

217

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. v. 1.

Tatiana  
Prevedello

---

218

SEIXO, Maria Alzira. O arquipélago da palavra. A palavra: uma ilha de absoluto no caos dos dias. In: **Os romances de António Lobo Antunes: As flores do inferno e jardins suspensos**. Lisboa: Dom Quixote, 2010. v. 2.

SEIXO, Maria Alzira. “António Lobo Antunes: ’isto não é um livro, é um sonho” [O arquipélago da insônia]. *Jornal das Letras, Artes e Idéias*, 8 de Outubro, 2008, p. 18-19. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011. p. 413-418.

SANTOS, Mário. “Uma espécie de música” [O arquipélago da insônia]. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011. p. 423-424.

SILVA, João Céu e. “A insônia criativa de Lobo Antunes em livro novo” [O arquipélago da insônia]. *Diário de Notícias*, 9 de Outubro, 2008, p. 49. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011. p. 419-421.

*Recebido em 30 de julho de 2015*  
*Aceito em 14 de setembro de 2015*