

*Contribuições literárias para os estudos narrativos
a partir de um Corpus português: a narrativa
em António Lobo Antunes*

**Literary contributions for narrative studies of a portuguese Corpus:
the narrative in António Lobo Antunes**

Maristela Kirst de Lima Girola

Doutora pela PUC-RS, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar de que forma os romances, mesmo como obras literárias, podem discutir a própria construção narrativa e, dessa forma, contribuir para uma nova teorização do fenômeno narratológico. Para exemplificar, tomaremos como exemplo o romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes, publicado em 2000, pois acreditamos que o escritor português, por meio desse romance e também de outros, apresenta um texto de caráter inovativo e pouco convencional que traz importante contribuição para o estudo da narrativa sob uma nova perspectiva.

Palavras-chave: Narrativa. Literatura Portuguesa. Romance. António Lobo Antunes.

Abstract: This essay aims to show how the novels, like literary works, can discuss the narrative construction and contribute for a new theory about narratology. For example, we chose the novel *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) by António Lobo Antunes, because we believe that the Portuguese writer with this and other novels show an innovative text that contributes for narrative studies with a new perspective.

Keywords: Narrative. Portuguese Literature. Novel. António Lobo Antunes.

Introdução

Os estudos narrativos têm se revitalizado a partir de contribuições interdisciplinares, apresentando uma pluralidade de abordagens. A análise narrativa tem se ampliado por meio da contribuição de diferentes áreas de pesquisa, mas também a partir de discussões propostas por obras literárias e transliterárias.

Este artigo tem como objetivo demonstrar de que forma os romances podem colocar em discussão a própria construção narrativa e, dessa forma, contribuir para uma nova teorização do fenômeno narrativo. No âmbito da Literatura, podemos observar muitos escritores interessados em (re)discutir a própria construção narrativa por meio de seus romances. Sem perder o caráter literário e ficcional de seus textos, propõem, algumas vezes, um novo entendimento da narrativa, trazendo contribuições relevantes para (re)pensar o estudo narratológico.

Maristela
Kirst de Lima
Girola

128

Nesse sentido, acreditamos que o escritor português António Lobo Antunes é um autor que merece destaque, sem desmerecer outros tantos autores lusos que também têm trazido inovações narrativas, especialmente, a partir da segunda metade do século XX, como Maria Velloso da Costa, José Saramago, Lídia Jorge e Teolinda Gersão, entre outros.

Entre os romances de António Lobo Antunes, escolhemos *Não entres tão depressa nessa noite escura*, publicado em 2000, pelas suas características inovadoras que foram reconhecidas pela crítica. O escritor português, por meio desse romance e também de outros, apresenta um texto de caráter inovativo e pouco convencional que traz importante contribuição para o estudo da narrativa sob uma nova perspectiva, como procuraremos demonstrar.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), António Lobo Antunes realiza um trabalho peculiar de linguagem. O autor constrói esse romance, servindo-se de uma voz feminina que (des)configura o espaço ficcional de maneira não usual, problematizando-o em relação à (des)construção de um eu, por meio de um discurso memorialista e confessional. Essa obra assinala uma intensificação do processo de fragmentação do espaço e do sujeito no romance que irá se perpetuar como tendência estética no início do século XXI.

A voz narrativa é a da protagonista Maria Clara, uma jovem deprimida, que se evade do casamento e da maternidade por meio de uma viagem memorialística à sua casa de infância. Opõe-se vivamente à figura paterna, a qual interroga, para buscar decifrar a sua própria identidade.

O romance privilegia a personagem e sua problemática, o que se descortina para o leitor não é propriamente uma história, uma narrativa nos moldes tradicionais, mas um espaço ficcional que se confunde com a própria heroína em construção. O enredo permeado por digressões pode ser sintetizado em um único dia e em um único evento que desencadeiam todo o relato, “domingo quatro de abril de mil novecen-

tos e noventa e nove”, é nessa data que estava previsto o retorno de Luís Filipe, pai de Maria Clara, à casa do Estoril, após alguns dias de internação numa clínica, onde foi operado do coração. A família ansiava por este retorno ao lar, mesmo o médico pretendia dar-lhe alta, mas, para surpresa de todos, ele falece, jamais voltando para casa.

A decepção e a dor são profundas e deixam marcas, a morte não resolve as dúvidas e as mágoas que existiam entre os membros da família e muitas situações ficam por ser resolvidas. Surgem credores e Amélia, Ana Maria (mãe e irmã da protagonista) e Maria Clara veem-se obrigadas a deixar a casa do Estoril. A mãe se muda para uma quinta em Tomar, Ana Maria viaja para a Itália e Maria Clara se casa e passa a viver com o marido e com o filho num apartamento em Lisboa.

Dez anos depois da morte do pai, a ferida continua não cicatrizada, apesar de mulher feita, Maria Clara ainda se sente como uma menina, imatura, complexada, carente. Faz análise com um psicólogo, em busca da cura pela palavra e a escrita de um diário é não somente uma fuga da realidade, mas, principalmente, a tentativa de restaurar um universo já em pedaços, destruído pela morte, pela separação, pela decadência econômica e pelo tempo.

As várias versões que a narradora constrói acerca da doença e da morte do pai e das demais circunstâncias e fatos que rodeiam este tema central e compõem o romance são frutos do desejo de retroceder no tempo e impedir o falecimento de Luís Filipe, como se isso fosse capaz de recompor o seu mundo perdido para sempre e apagar tudo o que aconteceu depois. Segundo Maria Alzira Seixo (2008, v.I, p. 498), “a denegação da morte do pai não é episódica, é um motivo recorrente que organiza no livro séries de capítulos”.

O romance divide-se em trinta e cinco capítulos, distribuídos em sete partes, ordenadas de acordo com os dias da criação do mundo. Cada uma dessas partes inicia com uma epígrafe extraída do Livro do Gênesis. O que se descobre, pouco a pouco, é que outro universo está sendo criado, o universo de Maria Clara, a personagem-narradora, que através da escrita, reconstrói um mundo de lembranças. Sobre isso nos diz Cristina Robalo Cordeiro (2004, p. 130):

Escandida em sete tempos, em sete etapas fundadoras, como no Gênesis, a história deste mundo imaginário confunde-se com a história de céu e da terra. E o poder de quem, pela escrita, cria um mundo próprio e lhe insufla vigor e desejo assemelha-se

aqui ao da voz divina que ordena que a luz exista, que o firmamento aparte as águas, que a terra se cubra de frutos, que dois luzeiros separem o dia e a noite, que os seres vivos cresçam e se multipliquem, da voz de um Deus que faz o homem à sua imagem e descansa, por fim, ao concluir a sua obra.

Não há um enredo, no sentido tradicional. Não há uma intriga com início, meio e fim. A memória é o fio condutor da história, que não apresenta uma ordem cronológica e deve ser construída pelo leitor. Ou como explica Maria Alzira Seixo (2008, v. I, p. 147):

Certos nós da intriga (...) vacilam na narrativa e são confessados por Maria Clara ao psicanalista como puras mentiras, o que obviamente também não fica claro para o leitor – que deixa de poder controlar o que é comunicado em termos de simulação e de veridicção. A narrativa move-se deste modo em desequilíbrio por entre sombras e projeções ilusórias da visão, que pode ser perceptiva ou fantasmática (tudo vizinho da incerteza), numa espécie de óptica neobarroca em que tudo parece ser vão e vacilante, e encontra na dualidade claro-escuro (a noite do mistério, para Maria Clara, e a noite da morte, em que imagina o pai) a sua grande força expressiva. (SEIXO, 2008, v. I, p. 147)

A veracidade dos fatos lembrados por Maria Clara, a voz predominante, não importa, pois as lembranças são preenchidas pela imaginação, como se observa desde o início: “Devia sentar-se na cadeira de baloiço e olhar” (ANTUNES, 2000, p. 15). Nota-se que a personagem não só recorda o passado, mas o imagina, uma vez que procura intuir o que seu pai pensava. Maria Clara fragmenta-se em várias vozes que se cruzam, entrecortadas por diálogos, rememorados ou inventados, monólogos incompletos e frases inacabadas. Por exemplo, Maria Clara dá voz ao pai, aos seus pensamentos, dá vazão ao seu ponto de vista: “eu na clínica a consentir que me beijassem sem vos ver (...) a que se julga minha esposa, as que se julgam minhas filhas, a Ana Maria e a pateta da irmã” (ANTUNES, 2000, p. 129). As personagens femininas, no hospital, são mostradas a partir de seu olhar sobre a sua própria morte: “a Maria Clara ofendida comigo a rasgar as páginas e a guardá-las na cômoda, a minha mulher tapando a cara no braço enquanto a Ana sem maquiagem nem cabelo pintado se debruça para ela” (ANTU-

NES, 2000, p. 212). Outras personagens ganham voz. Antes do falecimento, Ana Maria acusa Maria Clara: “Queres que o pai morra para ser só teu não queres Maria Clara?” (ANTUNES, 2000, p. 234).

Com a morte do pai, a casa também falece aos olhos de Maria Clara, “esta casa a morrer” (ANTUNES, 2000, p. 338), assim, reconstruir a memória do pai é também reconstruir a casa da infância. Na obra de Lobo Antunes, as casas, sobretudo as da infância, como por vezes elementos do seu recheio ou do que lhes é adjacente, constituem assim microcosmos que adquirem, na poética antuniana, o poder de condensar, na sua evocação, a constelação dos motivos mais relevantes das vivências das personagens (SEIXO, 2008, v. II, p. 109).

A casa de Estoril é de certa forma também uma personagem a integrar o relato da protagonista. É o espaço central que se relaciona às personagens reconstruídas pela narradora em seu exercício de rememoração, de onde surgem as várias vozes das quais se serve para contar a sua história:

Apenas vozes dando a ilusão de me rodear dos mortos aos quais a moradia continuava a pertencer como o sótão pertence ao meu pai e o postigo a uma menina a brincar com a vara de fada no rebordo do lago, o sótão com o seu lixo de criada e a moradia com os seus tesoiros de patrão numa vizinhança que escandalizava os defuntos, despeitados com o filho da Adelaide a remexer as arcas vindas sabe Deus de onde. (ANTUNES, 2000, p. 91)

Maria Clara reconstrói um mundo desaparecido, para o qual se transporta e o marido parece perceber o seu alheamento, sem, contudo, conseguir penetrar nesse universo ao qual ele não pertence: “quando o meu marido me encontra na sala e não é nada de facto, apenas uma moradia que deixou de existir, pessoas de quem nunca lhe falei, uma velha de boina a pintar-se” (ANTUNES, 2000, p. 451). A escrita do diário por Maria Clara é “a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida” (NORA, 1993, p. 16). A protagonista encontra-se vagando numa noite escura, insone e perene:

o meu marido no corredor (...) cuja lâmpada se fundira há meses e nenhum de nós substituiu como não substituímos a do candeiro do meu lado nem a do quarto de banho e sempre noite aqui, não o meu marido o seu amuo somente
– Não tens sono Clara? (ANTUNES, 2000, p. 454)

Maria Clara é a restauradora frustrada de um mundo em decomposição, recuperável apenas no exercício da escrita. Paul Ricoeur (1991, p. 190) afirma que na vida real não há valor de começo narrativo, pois a memória se perde nas brumas da meninice, o nascimento pertence à história de outros (pais, avós, etc.) e a morte será o fim narrativo dos que sobreviverão ao sujeito. Em razão do caráter evasivo da vida real, temos a necessidade do auxílio da ficção para organizar uma retrospectiva. Para o narrador, a narrativa literária é retrospectiva, mas para a personagem é retrospectiva e prospecção, já que caminha para um futuro mortal.

Como narradora da história, é Maria Clara quem se autoconfigura mesmo quando coloca suas características, a maneira como se vê, na fala de outras personagens. Iuri Lotman (1978) considera que, em alguns textos, o “eu” não é um elemento do mundo, mas o mundo, o espaço para os acontecimentos interiores. Isso se aplica perfeitamente ao romance em questão, uma vez que tudo se passa no interior da personagem que se autoconstrói. Assim, o mundo de Maria Clara é Maria Clara.

Ela, como narradora, mesclará intensamente memória e imaginação para dar voz às outras personagens e reconstruir a casa perdida. Segundo Seixo (2008, v. II, p. 231), Lobo Antunes aproxima-se da estética pós-moderna, já que “cruza e descruza memória e palavra, alternando o pleno e o vazio, numa estratégia narrativa e numa indecidibilidade do dizer”. Lateralidade é o conceito utilizado por Seixo (2008, v. II, p. 338) para definir uma das características presentes na escrita de Lobo Antunes: “É frequente que um determinado fio narrativo, a dada altura do relato que o conduz, sofra um desvio, e passe a ser orientado num sentido mais ou menos diferente do que anteriormente o movia”.

No romance antuniano, o discurso memorialista aparece como “atividade psicológica que determina a atuação discursiva, e por vezes narrativa” (SEIXO, 2008, v. II, p. 382) de uma personagem-narradora cujo lembrar tem um caráter obsessivo e loquaz, como se verifica pelas constantes repetições, elipses e interditos que marcam a sua linguagem. O exercício de rememoração/narração/escrita torna-se a ação principal e o espaço torna-se o espaço do texto, como explica Seixo (2008, v. II, p. 231):

A história parece não interessar, e o romance surge como domínio verbal do tempo e do espaço, ou de um espaço que é o do texto, a evocar espaços, os quais por sua vez é que concretizam o tempo. Mas isso é um efeito da escrita, porque, vendo bem, a

história que se conta num romance de António Lobo Antunes, e que, aparentemente é escassa e inoperante, é afinal quase sempre turbulenta, pormenorizada e cheia de peripécias. Porque os acontecimentos da narrativa são interditos, impensáveis, traumáticos (...) e por isso só entreditos, de um modo que é quase preciso adivinhar (...) a história fica engolida, mas cuja deglutição faz avultar o corpo espacial dos seus movimentos, dados no trabalho verbal.

Lobo Antunes leva ao extremo a falta de linearidade do discurso memorialista, trazendo à tona o ritmo do fluxo mental de sua narradora, Maria Clara. Aqui a memória tem um cunho imaginativo bem mais acentuado, formando um discurso memorialístico de “um tempo físico já escoado e irreversível”, recuperável apenas por uma “operação imaginária de sentido capaz de reconfigurar o tempo” (PESAVENTO, 2006, p. 2), isto é, o esforço da imaginação recompõe, na esfera do mental, imagens e discursos que, associados, presentificam um fenômeno ausente, fazendo-o existir em uma instância temporal que não é nem passado nem presente (PESAVENTO, 2006, p. 2).

A escrita de um tempo e de um espaço perdidos em *Não entres tão depressa nessa noite escura* dá-se pelo imbricamento de gêneros literários. Depois de cento e setenta e três páginas, o leitor depara-se com a primeira referência ao diário que Maria Clara escreve desde os tempos da casa do Estoril, onde viveu a infância e a adolescência:

a remexer o cesto das estrelas-do-mar ou a inspecionarem o meu diário que previne em maiúsculas na capa

Não Ler

(...)

dar com o cesto das estrelas-do-mar aberto e páginas do meu diário arrancadas. (ANTUNES, 2000, p. 174-75)

É nesse diário que várias vozes se cruzam reunidas no texto de Maria Clara, ganhando espaço como coenunciadoras ou como interlocutoras da protagonista. De acordo com Seixo (2008, v.II, p. 382),

O poder da memória dá o tom a toda a obra do escritor, permanecendo como uma das características mais constantes. Liga-se a teorias e concepções romanescas do tempo que marcaram grande parte da cultura novecentista, e na obra de António Lobo Antunes adquire

originalidade por inaugurar formas próprias da criação romanesca, que têm vindo a consolidar-se (...) Essa originalidade consiste num modo específico de estabelecer relações entre a memória e os lugares que lhe dão substância (e não apenas, ou não sobretudo, personagens e acontecimentos, como na maioria dos romancistas que o precedem nesta via) e, por outro lado, na capacidade de articular as componentes estática e dinâmica da atividade da recordação.

Também Ana Paula Arnaut (2009, p. 32) entende a memória como elemento de importância na obra de Lobo Antunes: “O papel que à memória vai cabendo na ficção antuniana, em íntima conexão com a crescente vertente polifônica que se vai instaurando, tem particular e inevitável incidência no modo como formal e estruturalmente se desenha a arquitetura romanesca.” Segundo Arnaut (2009, p. 47), a escrita dos malogros e angústias que Maria Clara “regista no seu diário, em cujas páginas a realidade – que realidade? – se mistura com a invenção assumida, numa prosa onde as constantes transfigurações do real, revelam uma extraordinária capacidade poética”.

Segundo Catherine Dumas (1994, p. 128), o gênero diarístico é um recurso que quando empregado na ficção (o que ela chama de “diário fictício da ficção”), “confere o peso da realidade humana à literatura, que assim deixa de ser uma arte para agradar e se transforma no espaço da palavra de um homem” (DUMAS, 1994, p. 126). Cabe frisar que, no romance de Lobo Antunes, não se encontra a estrutura convencional do diário, caracterizada pela marcação temporal, por meio da indicação de datas. O que ocorre é a menção e o imbricamento do diário na narrativa:

O que o livro nos dá é o turbilhão do seu pensar, que ecoa no vazio relacional que a desarticulação sintática bem exprime, e uma ausência de ligação entre os seres comunicada, no plano da estilística pelo predomínio da parataxe. O que se torna em modalidade sóbria e seca de transmitir a solidão, tanto como a ânsia de a preencher: vontade de ficar sozinha e em paz e avaliar o meu nada, escreve Maria Clara, realizando assim na escrita do diário (que é a criação no livro) o objetivo de inventar a verdade. (SEIXO, 2008, v. I, p. 149)

Além do diário, outro gênero presente no romance é o epistolar, também misturado à narrativa. A narradora escreve cartas para si mesma, como a que segue:

cartas que escrevo a mim mesma quando ninguém me escreve Querida Clarinha às vezes tenho quase a certeza de ser ela lá embaixo no banco do jardim a olhar-me, vejo melhor e uma capa que a governanta esqueceu, quase a certeza de ser ela a entrar no portão, parecida comigo quer dizer morena e de cabelo escuro mas mais forte, mais segura de si. (ANTUNES, 2000, p. 507)

Após duzentas e setenta páginas, o leitor depara-se com a exploração de um novo elemento de interlocução, trata-se de um psicólogo para quem Maria Clara fala durante as sessões de análise. Lobo Antunes, assim, introduz um elemento de oralidade ao romance. Como explica Sandra Pesavento (2006, p. 6), “no caso da memória e da oralidade, esta fonte é constituída pelo próprio depoente, com sua voz e seu papel de testemunho. Mas, não esqueçamos: quem inventa, descobre, constrói, seleciona e recorta as fontes é o próprio autor da narrativa histórica ou memorialística”, neste caso, a narradora, Maria Clara:

Ao pensar nisso, já não tenho a certeza (...) de maneira que talvez tenha inventado, não sei se reparou mas invento tanta coisa quando falo consigo, preferia que julgasse que invento por meter-me impressão este divã com um lenço de papel no travesseiro, este aperto de mão ao pagar-lhe, estes apontamentos no bloco. (ANTUNES, 2000, p. 271)

Percebe-se, assim, uma das faces desta narrativa híbrida como um relato do passado por Maria Clara a um psicólogo. Um relato que, segundo a própria narradora, não é confiável, não só porque consiste em uma reconstrução de fatos do passado, por meio da memória que é falha, deixando lacunas que são preenchidas pela imaginação, mas também porque apresenta passagens deliberadamente criadas pela fantasia de Maria Clara. Tudo é configurado por ela, os acontecimentos e as demais personagens, o psicólogo e ela mesma. Narra e nega o narrado, não há distinção entre verdade e mentira, realidade e fantasia, memória e imaginação. A sinceridade de Maria Clara não está no que é relatado, mas contida no sentimento e na dor que subjazem ao seu lembrar. Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a memória é traumática ou “memória impedida”, como denomina Ricoeur (2007), que é posta na oralidade e na via da narrativa:

Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. Ora, o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros. Ora, essa elevação da lembrança à palavra não se dá sem dificuldades. Cabe, aqui, lembrar as experiências traumáticas evocadas acima sob a denominação de memória impedida. A retirada dos obstáculos à rememoração, que fazem da memória um trabalho, pode ser ajudada pela intervenção de um terceiro, o psicanalista, entre outros. Pode-se dizer deste que ele ‘autoriza’ o paciente a se lembrar (...) Essa autorização (...) articula-se sobre o trabalho de memória do paciente- melhor dizendo, o analisando- que se esforça por levar à linguagem sintomas, fantasias, sonhos, etc., para reconstruir uma cadeia mnemônica compreensível e aceitável aos próprios olhos. Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente. (RICOEUR, 2007, p. 138-39)

Maria Clara é a narradora, a protagonista e a organizadora do espaço ficcional e a responsável pela enunciação a que se somam várias vozes que surgem de sua própria voz. Dessa forma, é ainda ela quem configura as demais personagens, o que ela mesma acaba admitindo ao psicólogo: “a minha mãe não é assim, a minha irmã não é assim ou são e não são ao mesmo tempo” (ANTUNES, 2000, p. 275). A mãe e a irmã, como as demais personagens, são mostradas a partir do ponto de vista de Maria Clara e os fatos narrados são, naquele momento, uma reconhecimento e uma interpretação de Maria Clara. O próprio psicólogo é também configurado pela narradora, mesmo quando a ele dá voz. A voz de Maria Clara encontra-se por trás de tudo. As outras vozes presentes, do pai, da mãe, da irmã, dos avós e de tantos outros, são também a voz de Maria Clara. Como explica Cordeiro,

Maria Clara, protagonista de *Não entres tão depressa* nessa noite escura, que, movida pela intuição, procura nas gavetas e arcas de um quarto interdito vestígios de uma identidade que nem só a si diz respeito, e que, à medida que junta bocados soltos e desordenados de um retrato de família (a que falta um pedaço), se vai deixando invadir por rostos e corpos estranhos, vai deixan-

do falar em si outras vozes, já extintas ou imaginárias, num jogo em que é difícil distinguir o que efetivamente é do que nunca foi ou algum dia será. (CORDEIRO, 2004, p. 127)

Silvie Spánková (2004, p. 246) destaca Maria Clara como a heroína com a qual Lobo Antunes dá voz própria à mulher, ressaltando-a como categoria de importância na estrutura romanesca, por meio da “dupla função de personagem-narrador exprimindo-se por um discurso fortemente subjetivizado em que os eventos são apresentados de forma desconexa”. Seixo também se pronuncia sobre a voz feminina no romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ela (2002, p. 417-18) explica:

Podemos considerar como centro desta espécie de oscilação desentoadada a figura feminina na obra de Lobo Antunes, que em alguns dos seus livros é praticamente inexistente – enquanto personagem de acessibilidade central à instituição subjetiva e à posse da voz – e que emerge prismaticamente em *Exortação aos Crocodilos*, com o caráter básico e total que observamos, mas deslizante ainda e evanescente. E há ainda que ver que as várias vozes da escrita, igualmente deslizantes e evanescentes quando se trata de figuras de homens (na configuração diegética, mas não na sua inserção no passado evocado, onde há vultos de tipo marcante e decisivo), e magistralmente doseadas a partir, nomeadamente, de *As Naus*, emergem desta feita, e pela primeira vez, numa emissão única e individual da voz (e da voz feminina), que em si condensa as outras, toantes e destoantes, ou as concerta, e em si as trabalha, ou as ficciona, mas não deixa por isso de ser diegeticamente una.

A narradora não só reconstrói as personagens de sua infância, mas também cria novas personagens. É o caso de Leopoldina, que é criada por Maria Clara, a partir de uma fotografia que encontra no sótão da casa. Maria Clara divaga sobre quem poderia ser a moça da foto, possivelmente, uma parenta de seu pai, cuja família é desconhecida e supostamente de origem pobre. Leopoldina passa a ser uma amiga imaginária. Em algumas passagens, tem-se o ponto de vista de Leopoldina sobre as ações de Maria Clara. A mesma história é contada por outro

viés. Quando é Leopoldina quem assume a narração, é Maria Clara que se torna a narratária: “Se uma carta de Leiria não me alegro, não a leio, não a abro sequer menina, deixo-a na gaveta entre tubos de cola” (ANTUNES, 2000, p. 136). Ela passa a controlar o espaço ficcional e o relato memorialístico: “A menina e o seu pai e eu deixamos de existir, talvez a sua mãe, a sua irmã e a sua casa continuem (...) o sótão e o cavalo de pau e as arcas e os armários já não” (ANTUNES, 2000, p. 137).

A narrativa torna-se uma espécie de *mise-en-abîme*. Esse efeito é obtido pela alternância de narrador entre Maria Clara e Leopoldina. As duas encontram-se no mesmo patamar, uma vez que atuam como narradoras, criadoras de um espaço ficcional e de personagens, e organizam a narrativa e as demais vozes que se manifestam no relato. Leopoldina não é apenas mais uma voz entre as várias que se fazem perceber no texto, ela tem o mesmo poder que Maria Clara (apesar de se saber que é Maria Clara quem lhe dá esse poder e é ela a voz preponderante e dominadora do universo criado).

A morte de Luís Filipe é fato decisivo para que Maria Clara decida-se por “assassinar” a personagem Leopoldina, “tenho sempre razão, mando em ti, sou tua dona, inventei-te (...) desculpa matar-te assim (...) e eu com pena de ti mas se te encontram no sótão” (ANTUNES, 2000, p. 340). Leopoldina estranha o olhar de Maria Clara e ainda tenta conversar com ela “não se exalte menina, não se impaciente comigo que não me mexo daqui” (ANTUNES, 2000, p. 342), mas “Criaturas inventadas apagam-se num instante” (ANTUNES, 2000, p. 343) e o destino de Leopoldina está selado.

A estrutura do texto exige a atenção do leitor, que se depara com sobreposições do que está “realmente” a acontecer a uma personagem e do que está a acontecer numa realidade imaginária, que vem interromper uma descrição ou um pensamento. Isso se dá pela simultaneidade de tempos: passado, presente e futuro se misturam numa mesma passagem. Em toda a obra, é possível perceber o jogo que o autor estabelece com os tempos. Para exemplificar, segue um trecho em que Maria Clara recorda um dos momentos de seu pai, no hospital, após ter sofrido um ataque cardíaco:

a seringa da enfermeira, os olhos do meu pai que apesar de continuarem a fitar-me deixaram de me ver e tornaram a ver-me, regressados de longe, à medida que os dentes, um instante enor-

mes, desapareciam de novo, a mão prendeu a minha mão
ainda hoje detesto que me prendam a mão, recordava-se como fi-
cava quieta com o seu polegar no meu pescoço na esperança que
ficando quieta o sentisse menos em mim? (ANTUNES, 2000, p. 450)

O que se observa é a mescla da uma sensação do passado, com a sensação desse passado no presente e a possível repetição da mesma sensação num futuro. Vê-se a tentativa de recuperação da sensação que o gesto do pai de segurar-lhe a mão causou a Maria Clara, a sensação que essa recordação do pai lhe provoca no momento da escrita e, ainda, a sensação que esse gesto repetido por qualquer outra pessoa em qualquer outro momento poderia lhe causar. Seixo (2002, p. 492) explica isso, entendendo que a memória vem no lugar do tempo:

Poderia dizer-se que os romances de Lobo Antunes são textos sobre o tempo, se não fosse o fato de que esse tempo, qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por algumas das suas personagens, é sempre, afinal, a duração atualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia; por outro lado, a enunciação, que é forçosamente o agora da proferição da palavra do presente, mesmo que em evanescente fluir, não aponta como deveria fazê-lo numa relação de comunicação normalizada, para o lugar da continuidade existencial do sujeito no momento em que fala, visto que ela presentifica outros tempos e, ao fazê-lo, convoca irremediavelmente outros lugares.

Quem é Maria Clara? Esse parece ser o enigma que move a narrativa e que a própria personagem procura decifrar por meio da escrita: “fui desde o início uma pergunta para ti não fui” (ANTUNES, 2000, p. 512). As várias idas ao sótão, por exemplo, são tentativas de esclarecer quem é seu pai, figura chave, para o entendimento de sua própria personalidade: “Ninguém mais vem ao sótão senão eu, se ao menos me ajudasse a conhecer quem sou” (ANTUNES, 2000, p. 48). Outras figuras como o avô, que também ganha voz, na narrativa, são apelos em busca de uma identidade: “Maria Clara a perguntar-me a mim ou a perguntar-se a si mesma – Quem sou eu avô? Para que lhe dissessem quem era” (ANTUNES, 2000, p. 391).

A mirada no espelho é outra forma de construção de um eu que não se reconhece: “Encontro-me no vidro a interrogar-me admirada, estas feições, este cabelo, esta boca que hesita ao falar –Afinal sou assim?” (ANTUNES, 2000, p. 501). A reconstrução da casa da infância por si só é uma grande metáfora de construção de si mesma: “Quando penso no Estoril os ciprestes do cemitério crescem negros ao sol sinto-os sobre o telhado a roçarem-me os braços, a mexerem-me no corpo, a levarem-me consigo para os meus pais, para casa” (ANTUNES, 2000, p. 455).

Em um momento de fusão de vozes, entende-se que Maria Clara é todas as personagens em que se fragmenta, uma identidade múltipla, um ser multifacetado: “Conhecendo-nos, tu és esta, tu és aquela, tu és aquela outra, não julguem que não sei quem são, tu por exemplo és a Maria Clara sou a Maria Clara” (p. 521). As personagens existem em Maria Clara: “ninguém chama o teu nome Leopoldina (...), não existes, matei-te para pensares que existes mas não julgues que existes fora do consultório do psicólogo, do meu diário, de mim” (ANTUNES, 2000, p. 454). De acordo com Seixo (2011, p. 243), “Maria Clara não conta uma história; ela defronta-se com um enigma, que (...) poderemos considerar como sendo o de si própria perante os outros.”

O foco central do romance, como constatamos, é a vida da personagem Maria Clara, um “eu” que se fragmenta em outros “eus”. Essa fragmentação do sujeito que escreve se inscreve num processo de despersonalização que, conforme Dumas (1994), encontra-se no centro da escrita intimista em geral. No romance antuniano, portanto, o que prepondera é a desagregação do espaço e do sujeito, decorrente da fragmentação.

Diante disso, é necessário acrescentarmos que em relação ao romance de Lobo Antunes, o sujeito que lê desempenha papel fundamental na construção do discurso memorialista do autor, como bem explica Felipe Cammaert Hurtado (2004, p. 297): “Na medida em que a obra questiona a memória e desvela o vasto espaço da subjetividade das personagens, ele [o leitor] intui desde o princípio que a sua participação é essencial para aperfeiçoamento do romance.” O crítico considera a memória “o princípio organizativo” (HURTADO, 2004, p. 299) dos textos de Lobo Antunes, “o eixo central” de sua narrativa e “um dos pilares do universo antuniano” (HURTADO, 2004, p. 298). Mais do que uma temática, a memória apresenta-se como um estilo: “Todas as histórias são fundadas nas lembranças das personagens; a narração irrompe sob a forma de uma catarse, por vezes caótica mas sempre abundante em imagens poéticas” (HURTADO, 2004, p. 298-99).

Desacomodando os leitores, Lobo Antunes procura fazer do leitor “não mais um consumidor, mas o produtor do texto” e o romance torna-se, muitas vezes, uma batalha “contra as expectativas romanescas convencionais dos leitores e em sua ruptura com os processos habituais de produção de sentido” (CULLER, 1997, p. 47). Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o leitor sente-se interpelado já pelo próprio título e encontra uma “escrita de imprecação (manifestação de rebeldia ou mesmo revolta do narrador) que provoca o leitor” (SEIXO, 2008, v. I, p. 146). Para Cordeiro (2004, p. 124-25), Lobo Antunes desenvolve com seus livros uma “estética do desprazer”:

A figura da antilogia decorre da definição de três etapas distintas: o acolhimento de uma obra literária, a sua leitura e o prazer que dela se retira, e que, em Lobo Antunes, parece apontar para a violação de um horizonte de expectativa e para a consequente instauração de uma estética do desprazer. (...) E assim é, de fato! Os leitores compram os livros, leem-nos e confirmam o que já sabem, ou seja, de novo reencontram um universo (insuportavelmente) desfigurado, recorrentemente ‘estruturado’ pelas mesmas forças: polifonia, fratura, delírio, caos, dissecação de figuras e de ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida aos infernos de um quotidiano sempre transfigurado. (...) Como explicar então o sucesso de uma obra tão pouco convencional como a de Lobo Antunes? Há aqui de fato um paradoxo de enunciação relativamente simples: os romances de Lobo Antunes fascinam porque incomodam (e inversamente). Nesta poética da ambivalência, a regra do jogo é agora outra, a do prazer, não abolido, mas contrariado, ou, por outras palavras, a do desprazer.

Arnaut (2011, p. XXXI-XXXII) considera que, gradualmente, o que antes era visto por alguns como defeitos da escrita do autor passa a ser encarado como

uma das suas maiores seduções, tanto para os leitores quanto para a crítica. Pelo menos para alguns daqueles que, na leitura do livro, procuram mais do que encontrar uma linear história, seguir uma linha narrativa que conduz as personagens do princípio ao fim. Referimo-nos, por conseguinte, aos leitores que empreendem a

leitura não apenas 'na expectativa de que o autor lhe conte algo de interessante da zona da sua experiência', mas, acima de tudo, pretendem participar ativamente na construção dos sentidos da obra, não se limitando ao papel de meros e passivos receptores. (...) Decorrente da proliferação de vozes que engordam o tempo ao invés de o esticar, isto é, de o fazer avançar, a sensação de interligação imperfeita, de caos, de nonsense, que uma primeira leitura eventualmente provoca, exige (...) um maior empenho e uma maior paciência dos leitores. Por outras palavras, os desvios da história relativamente a um canônico (re)conto, pela imposição de múltiplas e variadas microlinhas narrativas no lugar da tradicional narratividade, exigem (...) um reajustamento, um redimensionamento das expectativas em relação ao gênero romance.

Ao abordar a questão da leitura dos romances de Lobo Antunes, Seixo (2008, v. II, p. 229-30) vai além e afirma que:

Por mais que um leitor re(leia) os romances de António Lobo Antunes, não conseguirá traçar um perfil humano único, geral, universal e neutro, mas poderá perceber as variações do que é um ser 'dentro' da sua própria existência, aquela personagem concreta e não outra que assume uma singularidade destituída de razões facilmente compreensíveis e é apresentada num registro de intensidade 'vívida'. Então, o 'estar no mundo' (...) é reconhecível neste discurso romanesco, assim como uma das suas consequências mais notórias, a parte de sombra, de não verdade, surgida de forma imprecisa mas persistente, como inevitavelmente paralela a toda a experiência de vida. Esta imediatividade e esta concretude das intersubjetividades, por vezes caídas no desrazoável, no impensável, criam um laço afetivo muito forte com o leitor que, através dos romances do autor, acede a outras consciências, a outras vidas, sendo esta uma das (possíveis) razões do sucesso desta ficção junto de um público muito diversificado.

Em Lobo Antunes, a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Seixo (2008, v. II, p. 245) observa a saliência de procedimentos de estilo que trabalham a construção da frase:

Interrompem-se muitas vezes as proposições e deixam-se certas expressões inacabadas, o que se compensa com a frequência das reiterações, isto é, da repetição de palavras, expressões ou segmentos frásicos no texto, e ainda das recorrências, isto é, reproduções de fragmentos frásicos que não são meros ecos repetitivos, por contarem, de cada vez, uma componente enunciativa, quer dizer, uma adequação à situação (recorrente) assim manifestada no discurso, que deixa de funcionar como mera repetição para se tornar em verdadeiro ingrediente fabular.

Maria Clara, narradora e autora do diário, é o sujeito que percepção, organiza e rejeita o mundo, “com papel decisivo nas matérias que seleciona ou cala, e nas alterações – simulações, mentiras – que na sua narração inclui” (SEIXO, 2008, v. II, p. 415). Lobo Antunes mostra, na escrita, o mundo percebido e rejeitado pelo sujeito (feminino). Como esclarece Seixo (2008, v. II, p. 416):

Embora a poética de António Lobo Antunes seja de fato fundada na consciência vigilante do articulado verbal, esse articulado produz sempre uma maneira de perceber o mundo, mesmo que através da sua rejeição. (...) sendo por um lado um escritor do concreto, é também irrecusável reconhecer-se que privilegia a percepção do sujeito sobre a existência do objeto percebido.

António Lobo Antunes, em nossa opinião, por tudo o que foi dito até aqui, constitui-se em um dos expoentes de uma mudança literária profunda, especialmente na narrativa, na literatura portuguesa da segunda metade do século XX, constatada por historiadores como António José Saraiva e Óscar Lopes (s/d, p. 1097):

As liberdades de expressão e as mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de abril de 1974 apenas cerca de 1980 se fizeram sentir numa nova promoção de escritores, depois da edição de obras anteriormente censuradas e de uma genérica evolução dos já consagrados (...) os efeitos mais importantes no terreno literário manifestam-se, de início, sob a forma de novas inflexões (...) a propósito de duas tendências que vêm acentuar-se desde os anos 50 e 60, uma

social e outra mais especificamente literária (...) estreitamente ligadas: a tendência de emancipação feminina, que ainda em geral se implanta na experiência das camadas médias; e a tendência para transformações mais ou menos radicais da própria ficção narrativa, em correspondência com uma profunda crise de concepção de vida que questiona as tradicionais categorias da novelística (enredo, caracteres, efeito do real, coerência de concepção de vida ou de estrutura).

Seixo (1984, p. 31) entende o ano de 1974 como um divisor na história da literatura portuguesa, pois

após um ano escasso de produção romanesca (o próprio ano de 1974), os ímpetos de escrita começaram justamente a multiplicar-se, materializando-se na edição genericamente a partir de três vetores: o da produção regular de autores já consagrados, o do surgimento de personalidades literárias que durante este período se manifestam e afirmam, o da revelação de novos ficcionistas que cultivam por enquanto as suas primeiras experiências.

Ainda de acordo com Seixo (1984, p. 32), o romance na segunda parte dos anos 70,

vai sobretudo proceder a uma miscigenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos desiguais. Adquire um peso teórico-prático impressionante a noção de 'escrita', e como 'textos' (encarados enquanto urdiduras de escrita) se consideram a maior parte das obras que então vêm a lume.

Essas características acentuam-se na década de 80, quando um novo discurso passa a consolidar-se:

se os anos cinquenta e sessenta foram já sensíveis a uma pluralidade de nivelamentos narrativos e ao relativismo temporal e subjetivo que lhe é condicionante, só estes últimos anos vêm constituir-se com evidência um novo discurso onde é justamente no plano da linguagem ou na articulação dos níveis efabulativos que a referida pluralidade se tenta. (SEIXO, 1984, p. 37)

Seixo (1979, p. 91) refere-se a um movimento dialético entre a construção cerrada e a abertura de sentido, pelo qual o texto estende-se, “dividido entre a representação e a produção, ao mesmo tempo sùmula do que pode ainda hoje dar a forma romanésca tradicional e abertura para as vias de uma atual forma do seu entendimento”. No ensaio de 1984, Seixo (1984, p. 42) já aponta as características que iriam continuar a acentuar-se na produção romanésca das décadas seguintes e preconiza a preferência dos escritores “por formas fictivas que justamente atacam a sua organização tradicional de nexos perfeitos e que são o fantástico (e tipos afins) e as marginalidades narrativas (gêneros da primeira pessoa, diários, crônicas, etc)”.

Ainda segundo Seixo (1984), que soube de forma excelente identificar e expressar as inovações romanescas apresentadas por António Lobo Antunes, o escritor configura-se numa revelação do final da década de 70, demonstrando uma desenvoltura narrativa de largas potencialidades criativas no plano da linguagem (irradiação metafórica do discurso, sintaxe incisiva de implicação disfórica e meditativa), com especial atração pela problemática amorosa e por experiências específicas de tipo autobiográfico (SEIXO, 1984, p. 41).

Carlos Reis (2004, p. 23), por sua vez, considera que

a ficção de Lobo Antunes não desmente, antes confirma, grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, desde que, logo a seguir a 1974, os escritores portugueses puderam superar a perplexidade em que se viram e que era a de poderem escrever num mundo de liberdade e com palavras de liberdade. Lobo Antunes é, neste aspecto, um caso significativo: a sua produção ficcional começa apenas em 1979, quando o escritor conta já com 37 anos, como se antes disso (que é como quem diz: antes de 1974) não lhe fosse possível representar literariamente experiências e memórias de um passado próximo, que teve de esperar o tempo e a linguagem adequados para, por fim, aparecer na cena literária portuguesa.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, identificamos um tom pessimista e desiludido, pós-1974, um olhar feminino que se volta para um passado desfacelado e para a reconstrução impossível de uma casa em ruínas. A ruína e a destruição exercem papel simbólico importante

na ficção de Lobo Antunes por meio da alternância entre o movimento e a fixidez, como explica Seixo (2008, V.II, p. 354), consistindo numa problemática que se coloca em seus romances:

Por um lado, há a valorização do que é fixo, porque fica conotando a imutabilidade e, conseqüentemente, uma resistência em relação ao aniquilamento e à morte; e tudo o que implica movimento pode ser indiretamente a destruição; por outro lado, este ideal de ‘preservação’ das coisas e da vida acarreta inexoravelmente, de uma perspectiva física e natural, a destruição da própria vida, pela anquilose do corpo e pela manutenção de uma rotina obsessiva e solipsista em relação às coisas da alma.

Na escrita de Lobo Antunes, identificamos uma linguagem labiríntica e temas obsessivos, há a presença da questão do enigma, tanto pessoal quanto social. Em sua escrita notamos características como as que Afonso Romano de Sant’Anna (2008, p. 181) aponta em outros autores de ficção como Kafka, Dostoievsky, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa, ou seja, ele escreve “como quem busca o ar, a luz ou o entendimento de sua própria perplexidade”. Na escrita labiríntica de Lobo Antunes, num aparente caos textual, “o centro não é abolido, mas rasureado/ocultado”, seus textos “não são simples descentramentos”, são “novos centramentos”, dessa forma, o “insólito da narrativa repousa sobre estruturas muito bem delineadas” (SANT’ANNA, 2008, p. 291). Assim, sua arte “rearticula os vários centros num pacto que é ‘artístico’ e não ‘autista’” (SANT’ANNA, 2008, p. 292).

Dito de outra forma, a construção verbal de Lobo Antunes “proporciona um misto de objetividade e de subjetividade” (SEIXO, 2008, v. II, p. 242). Dessa maneira, não só comunica “um mundo que reconhecemos, com rigor e impressividade”, mas também comunica igualmente um mundo outro, o do sonho, o da hipótese, o do delírio, o da mentira, o da distorção das coisas, o da transfiguração projetiva que a sua frase produz, em delineamento de gestos e numa sugestão de ecos, que de certo modo arrasta a sua leitura numa atividade de sentido ilimitada (SEIXO, 2008, v. II, p. 242).

Não entres tão depressa nessa noite escura é um exemplo de transformação do romance em correspondência com uma profunda crise de concepção da vida e do mundo, por meio do questionamento das pró-

prias categorias narrativas. Em Lobo Antunes, a partir da publicação de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Seixo identifica o traço da pós-modernidade

pela criação de efeitos de indecibilidade no plano da intriga, da caracterização dúplice ou mesmo falsa de personagens, e de uma organização frásica que se desmembra, anexando a incidência lírica que liberta o texto da conformação ao gênero, cuja desconstrução o pós-moderno sistematicamente pratica. No fundamental, os romances de Lobo Antunes reencontram-se sempre com uma história contada, e até movimentada e cheia de peripécias (no que dialoga com o modelo novecentista do gênero, e essa é uma vertente, de neoclassicismo paródico, do pós-moderno), sendo a sua narração que de certo modo a apaga, submetendo-a à passividade da escrita subjetiva (da voz personalizada) que encobre o tumulto do mundo para o tornar texto. (SEIXO, 2008, v. II, p. 237).

A novidade narrativa do romance reside em especial na forma de construção do espaço ficcional como marca de inovação que se inaugura na escrita de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, mantendo-se em romances posteriores:

Na prática da composição do texto, numa dinâmica quase caleidoscópica da montagem de lugares diversos, que por vezes se sucedem vertiginosamente (vários num mesmo capítulo, nos romances mais recentes, vários por vezes na mesma frase – e o romance que pratica esta forma esplendorosa de montagem espacial alucinante, ou alucinada, é *Não entres tão depressa nessa noite escura*. (SEIXO, 2008, v. II, p. 354)

Esse modo de construção do espaço consiste numa

espacialização sugerida (como extensão territorial e como lugar de significação interior), fortemente temporalizada (...) que, sobretudo a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura* (...) tornam a sua obra também numa espécie de ‘novo romance’. (SEIXO, 2008, v. II, p. 230)

Seixo (2002, p. 387) reconhece a complexidade espacial como resultante da complexidade do sujeito (Maria Clara), percebendo-as como fenômenos de “duplicidade”:

É, pois, textualmente reconhecida a duplicidade do sujeito. Mas o seu lugar será também detectado como duplo: não só Maria Clara, a narradora, desenvolve a sua atuação como personagem no ‘mundo possível’ criado pela ficção, como a certa altura se percebe que esse mundo ficcional se desdobra em duas possibilidades, dado que Maria Clara, para além de ‘existir’ como personagem, está, no interior da ficção, a escrever o seu diário, cujos textos se intercalam, fundidos na ficção geral. O espaço torna-se, portanto, duplo (seja o lugar do texto, seja o lugar demarcado pelo texto), e a relação entre sujeito e espaço provoca uma multiplicidade de outros desdobramentos.

Spánková (2002, p. 250) relaciona a complexificação do espaço ficcional à complexificação da personagem feminina. Segundo a estudiosa, a cronologia dos romances antunianos revela “um traço inovador e evolutivo” que consiste “na intensificação gradual da importância da personagem feminina do ponto de vista da estrutura narrativa e da função da personagem”.

Para Arnaut, *Não entres tão depressa nessa noite escura* inaugura “um quinto e novo ciclo” (ARNAUT, 2009, p. 21), em que se confirma não só uma “progressiva complexificação das estratégias anunciadas desde o início”, mas também “o crescente, fundamental papel que a personagem feminina adquiriu na ficção do escritor” (ARNAUT, 2009, p. 51). A crítica ressalta que

tal ocorre não apenas no que respeita à importância que a sua voz adquire na estrutura narrativa – com tudo o que isso implica em termos de visões do mundo –, mas, essencialmente, porque é a partir da sua caracterização que os romances antunianos preenchem a totalidade dos seus sentidos englobantes, completando, e escurecendo, a já mencionada linha do malogro existencial e social; denunciando e evidenciando, também, a carga disfórica (quase) sempre patente nas relações homem-mulher (ARNAUT, 2009, p. 51-52).

Reis (2004, p. 31) considera *Não entres tão depressa nessa noite escura* (ao lado do romance *Que farei quando tudo arde?*) um exemplo agudo da lógica e da dinâmica do fragmento desenvolvidas por Lobo Antunes,

“de forma evidentemente mais radical e elevada a uma complexidade de superior extração”. Arnaut (2011, p. XXVIII), a partir da recolha de textos críticos sobre a obra do autor, publicados na imprensa, afirma poder identificar um crescente consenso sobre “a indubitável qualidade (e novidade) da ficção antuniana.”

A forma peculiar de narrar do escritor, descrita ao longo deste artigo, em nossa opinião, faz os leitores e os estudiosos da narrativa reverem as suas expectativas e repensarem o “lugar da tradicional narratividade”, ao apresentar em seu lugar “microlinhas narrativas” (ARNAUT, 2011, p. XXXII), que provocam uma nova experiência de leitura e exigem um novo entendimento do que pode ser considerado uma narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010*. Cada um voa como quer. Coimbra: Almedina, 2011.

CORDEIRO, Cristina Robalo. “Procura-se leitor!”. In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes de Évora/Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (Orgs.)*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, p. 124-25.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção: contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 131, jan. 1994.

HURTADO, Felipe Cammaert. O leitor da memória: o papel do leitor em *O manual dos inquisidores*. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

Maristela

Kirst de Lima

Girola

150

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Revista Projeto História*. São Paulo: Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 10, 1993, p. 7. Tradução autorizada pelo editor, realizada a partir do texto original, in: NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. I La République, Paris, Gallimard, 1984, p. XVIII-XLII.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado. *Nuevo mundo Mundos nuevos*, Debates, 2006, puesto em línea el 28 enero de 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1499>. Acesso em 25 de fevereiro de 2011.

REIS, Carlos. António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes de Évora/Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2004.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François [ET AL.] Campinas: Unicamp, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SARAIVA, Antônio José. LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 4.ed. Porto: Porto, s/d.

SEIXO, Maria Alzira. Maria Velho da Costa- Casas Pardas. In: *Colóquio/Letras*. Balanço, n. 47, Jan. 1979. p. 90-91.

_____. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. In: *Colóquio/Letras*. Balanço, nº 78, Mar. 1984, p. 30-42.

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

_____. (Org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

_____. (Org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

_____. O livro da criação. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011, p. 243.

SPÁNKOVÁ, Silvie. Reflexões sobre o estatuto da personagem feminina nos romances de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

Recebido em 03 de junho de 2016

Aceito em 08 de agosto de 2016

*Contribuições
literárias para
os estudos
narrativos
a partir de
um Corpus
português: a
narrativa em
António Lobo
Antunes*

151

