GLAURA APARECIDA SIQUEIRA CARDOSO VALE

ANTÓNIO LOBO ANTUNES, LEITOR

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS – UFMG
2013

GLAURA APARECIDA SIQUEIRA CARDOSO VALE

ANTÓNIO LOBO ANTUNES, LEITOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração:
Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa:
Literatura e Políticas do Contemporâneo (LPC)

Orientadora: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto (UFMG)

Supervisor no estrangeiro: Profa. Dra. Isabel Capeloa Gil (Universidade Católica Portuguesa)

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS – UFMG
2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Vale, Glaura Aparecida Siqueira Cardoso.

A636m.Yv-a António Lobo Antunes, leitor [manuscrito] / Glaura Aparecida Siqueira Cardoso Vale. – 2013.

166 f., enc.: il., (p&b)

Orientadora: Sabrina Sedlmayer-Pinto.

Coorientadora: Isabel Capeloa Gil.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 159-166.

1. Antunes, Antonio Lobo, 1942- – Memória de elefante – Crítica e interpretação – Teses. 2. Antunes, Antonio Lobo, 1942- – Cus de Judas – Crítica e interpretação – Teses. 3. Antunes, Antonio Lobo, 1942- – Conhecimento do inferno – Crítica e interpretação – Teses. 4. Crônicas portuguesas – História e crítica – Teses. 5. Cartas portuguesas – História e crítica – Teses. 6. Literatura e história – Teses. 7. Guerra – Teses. 8. Portugal – Colônias – Teses. 9. Memória na literatura – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Gil, Isabel Capeloa. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: 869.341

Tese intitulada *António Lobo Antunes, Leitor*, de autoria da Doutoranda GLAURA APARECIDA SIQUEIRA CARDOSO VALE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca - PUC/MG

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães - FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Alexandre Montaury Baptista Coutinho - PUC/RJ

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 22 de maio de 2013.

Profª. Drª. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

para meu pai e
minha mãe

Agradecimentos

À família, em especial meus pais, Vicente e Claudete, a quem dedico esta tese, e meus irmãos, Milton, Gil, Leo e Tomáz, também à tia Tê e ao tio Bento, por todo este tempo de convivência em Santa Tereza.

À Sabrina Sedlmayer, por todos esses anos de orientação e pela grata amizade.

À Isabel Gil, pela acolhida e oportunidade de orientação no estrangeiro.

Aos professores da banca, Alexandre Montaury, Nazareth Soares Fonseca, César Guimarães, Élcio Loureiro Cornelsen, aos suplentes, Sara Rojo e Roniere Menezes.

Aos incentivadores, Ronaldo Macedo Brandão, Gustavo Silveira Ribeiro, Júnia Torres e Zetho Gonçalves.

Aos queridos, Ana Carvalho, Eduardo Assis Martins, Raquel Junqueira, Milene Migliano, Carolina Canguçu, pelo *abstract*, Rafa Barros, Oswaldo Teixeira, Carla Maia, Robertinho, Carla Italiano e Laura Torres, pelas traduções, Matias Monteiro, Frederico Sabino, Bruno Vasconcelos e Fernandinha, Bernad Belisário, Ewerton Belico, pelas dicas de leitura sobre cinema e cultura, Victor Guimarães, Vitório Silvestre, elucidações em torno da jurisprudência, Pedro Durães, Ricardo Garro, Maria Cris, Tida Carvalho, Raimer Rezende, Roberto Rocha Pires, pelas trocas de mensagens e felicitações calorosas,

em especial, Bruno Mendes (toda a vida é infinita) e Poliany Morais Figueiredo, que foram muito presentes nos momentos críticos ajudando a encontrar soluções, Cecília Mendonça, pelo terceiro livro de crónicas, Diana Gebrim, Flávia Camisasca, Pedro Aspahan, Ruben Caixeta e demais membros da Filmes de Quintal,

à querida Isabel Casimira (Belinha), oração não faltou,

ao Roberto Bellini e à Carolina Junqueira, pelo carinho e afeto partilhados, também Ana Bahia, Débora Braun, Rafael Fares, Mariana Fernandes Gontijo, Marilaine Lopes, Larissa Metzker; meus coinquilinos, Claudia Magnani e Marcelo de Podestá, pão e azeite artesanal, alegria cotidiana e garantida!,

à Lélia Parreira Duarte e à Ana Luiza Martins Costa,

às amigas desde a infância que me viram tão ausente, Taci, Lu e Cris,

à malta, Daniel Ribão e Carol Fenati, Priscila Amoni e Eduardo Rezende, Martinha, Carina Sathler, pela morada, Bernardo RB, tão querido e revisor, Júlia Hansen, Maria Guerrero, em especial, António Poppe, o velho, o rio, o barco, a grande árvore, e seu Nelson, toda a espera um poema, Lívia e Loro, por ajudarem a Carol com a casinha, Tamás Bodolay, pela recepção, revivendo cada rua, suas cores, a luz sobre o Tejo, Guto Borges, pela honra da visita e festa de despedida nas Escadinhas de São Crispim, à Francisca Manuel, que se tornou minha grande amiga lusitana chegando a tempo do Brasil para um passeio por entre os campos de arroz.

Ao querido Carlinhos, pelas horas de conversas na Quixote à volta de livros que inspiraram esta escrita.

Aos professores do Pós-Lit, em especial, à profa. Silvana Pessôa de Oliveira, pelas considerações no projeto aprovado, à Letícia Magalhães da secretaria, que muito me ajudou nos processos burocráticos, e colegas, especialmente, Ana Martins Marques, pelas conversas ainda que pontuais sobre fotografia que me valeram uma argumentação, e ao Gustavo Guimarães, pelas dicas de quando chegar, o que fazer, onde ir.

Um agradecimento especial ao prof. Jacyntho Lins Brandão, pelo exemplo de resistência.

Ao Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, todos os colegas e funcionários, em especial à Cristina Morgado e à Sónia Pereira.

À Silvina Rodrigues Lopes, pelas dicas preciosas nos dois únicos encontros, sentadas num café, voz baixa e pausada.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida no último ano de doutoramento, sem a qual não teria sido possível a finalização deste trabalho, e pela oportunidade de complementação dos estudos no exterior, permitindo que mais uma vez pudesse estar em terras portuguesas.

António Lobo Antunes vi apenas uma vez, no Gabinete Real da Leitura, no Rio de Janeiro. De todos os livros da estante, levei o único volume que não era propriamente dele, suas cartas de guerra pertencentes à Maria José, sua primeira leitora.

Pensar e escrever são fundamentalmente questões de resistência.
Susan Sontag

Resumo

Esta tese pretende investigar a cena da leitura e da escrita em António Lobo Antunes partindo da análise das cartas de guerra, das crônicas e de episódios dos três romances que compõem a guinada autobiográfica, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980). Tais textos evidenciam que a leitura e a escrita são regidos por uma reversibilidade, não sendo, portanto, processos distintos e independentes na construção da obra do autor. A complexa situação da guerra como cenário e condição de produção está implicada nos romances iniciais e nas crônicas, que, conjugados com as cartas que marcam esse período, são um importante material de pesquisa para verificar essa reversibilidade. Percebe-se nesse material a urgência de um projeto (os livros por vir), o despertar do seu trabalho contínuo de observação e filtragem da memória do leitor Lobo Antunes a corroborar a composição de sua escrita. Nesse sentido, serão detidamente investigadas as referências culturais que atravessam sua obra e que indicam a cena da leitura ratificada pela escrita (integrando aquela memória, ora como objeto de pesquisa do seu projeto literário, ora como matéria de elaboração da obra), bem como será verificada, em seu diálogo com as outras artes, a construção de uma biblioteca circular virtual. A partir desse argumento e de acordo com Walter Benjamin, defende-se que o termo "referência cultural" possa ser tomado como traço, vestígio, rastro, da presença de algo que já se tornou ausente.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; Guerra colonial; Literatura portuguesa; crônicas; cartas.

Abstract

This thesis aims to investigate the reading and writing scene in António Lobo Antunes based on an analysis of his war letters, articles and of the episodes of the three novels that make up his autobiographical memory, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980). These texts show that reading and writing are ruled by a reversibility and that they are not, therefore, distinct and independent processes in the author´s work. The complex war situation as scene and condition of production is implicated in his first novels and chronicles which, associated with the letters that brand that cycle, are an important research material in order to verify this reversibility. It is worth noted the urgency of a project (the books to come), the awakening of his endless work of observation and sieving of the reader Lobo Antunes'memory corroborating the composing of his writing. In this regard, the cultural references along his work that point out a reading scene ratified by his writing (integrating that reader's memory either as research topic for his literary project, or as an element for the elaboration of his work) will be investigated as well as it will be considered the construction of a virtual circular library. Based on this proposition and according to Walter Benjamin, it is argued that the term "cultural reference" can be taken as trace, vestige, trail of the presence of something that has already become absent.

Keywords: António Lobo Antunes; Colonial War; Portuguese Literature; articles; letters.

Lista de figuras

FIGURA 1 – *Lobo Antunes no convés.*

FIGURA 2 – *Lobo Antunes em Angola juntamente com oficiais e uma criança...*

FIGURA 3 – *Maria José com sua afilhada.*

FIGURA 4 – *Fotografias enviadas juntamente com a carta de 11 de abril de 1972.*

FIGURA 5 – *Maria José com a filha num jardim*.

FIGURA 6 – *Lobo Antunes com Zezinha.*

FIGURA 7 – *Sequência de Acossado: Patricia lê para Michel...*

FIGURA 8 – *A pequena Maria ditando o poema de Baudelaire*.

FIGURA 9 – *Cenas em que Maria lê.*

FIGURA 10 – *Cenas do livro (ou caderno de notas) sem palavras...*

FIGURA 11 – *Cena em que o escritor espanhol Juan Goytisolo cita trechos...*

Sumário

Apresentação – O leitor insone ..... p. 14

1 Resta escrever ..... p. 33

2 É possível escrever? ..... p. 45

3 Fotografias em papel descripto ..... p. 64

4 A vida escrita: (auto)biografia literária ..... p. 80

5 Ler, escrever ..... p. 95

5.1 Ressonância de uma biblioteca ..... p. 104
5.2 Letreiros luminosos ..... p. 117
5.3 A câmera caneta, a câmara de leitura ..... p. 121
5.4 Em busca do frasear ..... p. 146

6 Considerações finais ..... p. 153

Referências ..... p. 159

O meu mundo eram os livros.
António Lobo Antunes

O leitor insone

Em vários depoimentos, António Lobo Antunes se refere à leitura como um ato que exige tanto quanto o ato da escrita. A certa altura declarou: "saber ler é tão difícil como saber escrever" (*Diário de notícias*, 2011). Este escritor, que assume um lugar de destaque na literatura portuguesa contemporânea, apresenta, em mais de trinta anos de atividade produtiva,[1] um fazer literário fundamentado na leitura e na experimentação da escrita. A publicação de um livro de correspondências, *D'este viver aqui neste papel descripto*, em 2005, permitiu que o público tivesse acesso às cartas escritas pelo ainda aspirante a escritor à sua esposa Maria José, entre os anos de 1971 a 1973, período em que esteve em Angola a serviço do exército português como médico combatente, e ofereceu, ao leitor crítico, uma importante contribuição para a análise do conjunto de sua obra. Ao mesmo tempo, esse volume, por não ser propriamente um livro do autor, embora traga a sua assinatura na capa, pode apresentar um problema para a recepção, pois quem as escreve é um jovem que ainda está por se desvencilhar de certos valores herdados de uma classe média burguesa que não necessariamente rompeu com o regime salazarista, valores que posteriormente virão à tona em sua obra numa crítica severa. Nesse caso, não se trata, sabidamente, de um rebelar-se contra a própria família, mas sim de todo um reacionarismo que ronda e arruína a chamada "casa portuguesa", uma vez que toma consciência das práticas de controle do regime sobre os sujeitos, em parte referendadas pela "casa" da qual é herdeiro: "– Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem" (ANTUNES, 2003, p. 15).

Na altura em que publica seus primeiros romances, após o retorno da guerra, o autor irá descrever o mundo interior dessa casa, conforme Margarida Calafate Ribeiro observa, "com um vocabulário semanticamente unificado pela ideia de decadência e de fim" (2004, p.

---

[1] Ao todo são 23 romances até a presente data (*Memória de elefante,* 1979; *Os cus de Judas*, 1979; *Conhecimento do inferno*, 1980; *Explicação dos pássaros*, 1981; *Fado alexandrino*, 1983; *Auto dos danados,* 1985; *As naus*, 1988; *Tratado das paixões da alma*, 1990; *A ordem natural das coisas*, 1992; *A morte de Carlos Gardel*, 1994; *Manual dos inquisidores*, 1996; *O esplendor de Portugal*, 1997; *Exortação aos crocodilos*, 1999; *Não entres tão depressa nessa noite escura*, 2000; *Que farei quando tudo arde?*, 2001; *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, 2003; *Eu hei-de amar uma pedra*, 2004; *Ontem não te vi em Babilônia*, 2006; *O meu nome é legião*, 2007; *Arquipélago da insônia*, 2008; *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar*?, 2009; *Sôbolos rios que vão*, 2010; *Comissão das lágrimas,* 2011), entre crônicas publicadas em revistas e jornais, posteriormente reunidas em quatro volumes (*Livro de crónicas***,** 1998; *Segundo livro de crônicas***,** 2002; *Terceiro livro de crónicas*, 2006; *Quarto livro de crônicas,* 2011); *Apontar com o dedo o centro da Terra* (com Júlio Pomar, 2002); um livro juvenil (*A história do hidroavião*, 1994), um livro intitulado *Diálogos* (2003), outro *Olhares, 1951-1998* (com o fotógrafo Eduardo Gageiro, 1999), e *D'este viver aqui neste papel descripto* (Cartas de guerra, 2005).

265).[2] Nem mesmo o casamento, como instituição, sobreviverá a esse retorno. Tendo tudo isso em vista, não fica difícil constatar que seus romances iniciais contêm uma crítica feroz, uma espécie de grito, por assim dizer, contra as instituições, Estado, Família e Hospital,[3] não sobrando ninguém, nem mesmo o próprio autor, seus personagens, uma vez que se inclui como parte desse sistema, e dessa escrita, não estando livre de cometer enganos. O resultado da sua reflexão, pode ser tomado como um "acerto" de contas, ou, ao menos, uma tomada de consciência conforme já exposto. É possível perceber nas cartas que a guerra modificou o seu pensamento, a sua leitura em relação ao mundo; certo de que, em combate, não cabia a dúvida, era preciso estar ao lado dos seus camaradas para garantir a própria vida.[4] O leitor poderá ter a sensação de invasão da intimidade do escritor, caso não perceba as cartas como documento importante para verificar rastros da metodologia desenvolvida por Lobo Antunes na sua busca incansável pelos procedimentos de escrita, caminho que está ali esboçado pelo registro das leituras do autor. Documentos que extrapolam a troca de amenidades, sem que esse exercício de reflexão deixe de ser também um artifício de conquista, dado que sua interlocutora é culta e politizada. Demonstrando consciência do valor dessa correspondência, já quase no fim da longa jornada, a 26 de julho de 1972, se permite, em tom irônico (ou não), dizer: "eu aqui, à espera de uma palavra tua para correr (metaforicamente falando) ao meu encontro... Enriquecendo o volume precioso e o futuro da minha 'Correspondência Completa', prefácio e notas de" (ANTUNES, 2005, p. 416). É justamente nesse jogo de sedução pela escrita que transparece o leitor insone (de Céline a Tolstoi) e o escritor em formação. Se referindo às leituras realizadas, a certa altura diz:

---

[2] Em *Os cus de Judas*, a "casa portuguesa" é representada pela "casa das tias", cujo espectro de Salazar pairava e a PIDE "prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia" (ANTUNES, 2003, p. 15).

[3] Ressalta-se aqui o percurso traçado por Foucault do surgimento do hospital como instituição terapêutica no final do século XVIII. Antes, tratava-se de uma instituição de assistência aos mais pobres, como também de separação e de exclusão. Na medicina dos séculos XVII e XVIII, profundamente individualista, segundo Foucault, "a experiência hospitalar estava excluída da formação ritual do médico. O que o qualificava era a transmissão de receitas e não o campo de experiências que ele teria atravessado, assimilado e integrado" (2012, p. 176). Observava-se individualmente o comportamento do doente, seus momentos de crise, e não se levava em consideração a observação no interior do hospital das constâncias, generalidades e elementos particulares para compor um tratamento.

[4] Segundo Ribeiro, em sua análise sobre *Os cus de Judas*: "Entre o medo e a solidariedade com os camaradas unidos pelo desejo de não morrer, a urgência de como médico salvar vidas e o desejo de 'regressar inteiro', uma revolta surda contra a sua própria sociedade e estrutura militar e uma simpatia pela marginalidade e luta dos africanos e guerrilheiros, a quem atribui uma identidade própria e com quem começava a partilhar o estatuto de vítima de uma agressão, o narrador-personagem encontra-se sem espaço, num ambíguo compromisso entre o estar dentro sentindo-se de fora, revelando-se deste modo um outro sentido do título do romance, que claramente se destaca no episódio de Sofia". (RIBEIRO, 2004, p. 279)

> Veio o Almada e o Cortázar. O Almada é mau, mas tem de ler-se. Diferente, para pior do que eu calculava. Eu, se os tivesse escrito, não tinha a lata de publicar quase nenhum dos livros que já li. O Cortázar incluído. Apesar de tudo, e sem grande imodéstia, sou melhor que esses gajos todos. Mas gostava de ler o Paradiso e mais escritores sul-americanos, que correm paralelamente a mim. Isso é um facto. O mesmo modo de, não é? (2005, p. 272)

Vê-se claramente, no excerto acima, uma certeza juvenil, em relação ao que lê, de que sua escrita promissora conseguiria superar escritores já consagrados. Há nitidamente uma evolução na forma de escrita, comparando as cartas com o que veio depois. O vocabulário aplicado também foi revisto. Em várias cartas, por exemplo, o termo aplicado ao outro, para classificar aqueles que se rebelaram contra o regime, o "inimigo" do Estado, é "terrorista". Posteriormente, em *Os cus de Judas*, se perguntará quem é o verdadeiro inimigo[5] a não ser o próprio Estado que enviou seus homens para matar e morrer em África. O termo agora aplicado passou de "terrorista" para "guerrilheiro", conforme verifica-se na passagem em que descreve o jovem "filho da mocidade portuguesa" frente àquela situação, "esperando" que alguém possa lhe dizer quem armou essa cilada para eles:

> A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família (...): são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinavam, Lisboa, os Americanos, os Russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia (...) (ANTUNES, 2003, p. 48).

Os romances iniciais compõem um corpo de escrita intermediado por toda uma discussão que se deu mais declaradamente a partir do 25 de abril de 1974, em que a sociedade, e não apenas os intelectuais, escritores e demais pessoas engajadas na luta, pôde enfim manifestar seu descontentamento em relação ao regime opressor, por exemplo, a liberdade em narrar o horror falando de dentro das instituições, como Lobo Antunes o faz com propriedade. Narrar a ausência de amor e a sua impossibilidade, narrar a solidão, a morte, o sentimento de impotência, narrar uma ideia de nação em ruína, narrar seus mortos.

---

[5]Questionamento a partir do título, *Os cus de Judas*, trocado posteriormente a pedido do editor: "O título do romance tem dois sentidos: o da distância e o da traição. Judas, era a expressão que os militantes do MPLA utilizavam para designar os Portugueses e aqueles que colaboravam com o exército português. Como médico, era obrigado a assistir aos interrogatórios dos prisioneiros pela PIDE, e essa era a palavra que os prisioneiros utilizavam para insultar os agentes da PIDE. No hospital Miguel Bombarda em Lisboa, onde eu trabalhei, tinham encarcerado uma série de prisioneiros políticos que também utilizavam esta expressão 'Judas' em relação a nós" (In: RIBEIRO, 2004, p. 279).

Embora as cartas também tragam isso à tona, numa denúncia velada, e seja inevitável a proximidade com os romances iniciais, há uma distinção da voz que as escreve para as vozes que se manifestam nesses romances. Entre as cartas e *Os cus de Judas* (1979), em especial, embora algumas passagens coincidam (dados históricos, descrição dos lugares por onde esteve, da paisagem), verifica-se uma diferença no tom e um deslocamento da voz, descentrada dela mesma, uma voz labiríntica,[6] em que se observa a passagem do "eu" ao "ele", embora o narrador esteja em primeira pessoa. Percebe-se ainda, além desse deslocamento, diferença na montagem do texto, no desencadeamento dos tempos distintos e das imagens que esses tempos produzem (passado infância, juventude, período da guerra/ presente instância da narração). Não que a montagem não ocorra nas cartas, percebe-se que há uma evolução e uma habilidade cronística, mas o lugar de fala sem dúvida está deslocado em *Os cus de Judas* passando de um "eu" testemunhal para um "ele" que testemunha, criando um narrador-personagem e uma memória metamorfoseada pelas possibilidades da ficção. Pode-se dizer que, nesse romance, Lobo Antunes amplia a voz que testemunha, saindo do foro íntimo, diferentemente do que se vê nas cartas, para discutir as implicações e efeitos da guerra no sujeito, uma guerra que o tornara impotente, tanto perante a morte do outro em que é possível ver a própria morte projetada, quanto sexualmente. Para Margarida Calafate Ribeiro, há uma dimensão, através da impotência (sexual) transposta para o texto, de esterilidade da guerra e do colonialismo português, "esterilidade essa que desembarcou também em Portugal e se espalhou no país, manifesta na incapacidade de converter as ruínas em novas casas, encontros em relações de amor" (2004, p. 289-90).

A impossibilidade de construir sobre os "escombros imperiais" faz da casa, de andares desnudos, cujos canos murmuram um som defunto, "um lugar de morte, comparada a um

---

[6] A respeito de *Os cus de Judas*, Ribeiro diz: "A excessiva e neurótica imagem de África, com os seus cheiros de morte e estropiamento, projecta-se em tudo, bloqueando o futuro. Está na casa, no amor, na cidade, em todo o mundo filtrado pelos olhos do narrador-persongem que se constitui o centro do seu mundo labiríntico e assumidamente marginal, construído 'contra a corrente' (Antunes, 1991: 156) e do qual o mundo 'normal' se afasta deixando a 'casa deserta' (...) Resta-lhe viver entre dois tempos (presente e passado) e dois espaços (Portugal e África), cuja hibridez e permeabilidade denunciam uma encruzilhada dominada pela dor e pelo remorso de que resultam relações de amor-ódio, de dádiva-destruição, imagens extremas, pela combinação de opostos que oferecem, de impossibilidade, carência e solidão, sobre as quais nada de novo se pode construir" (RIBEIRO, 2004, p. 289). No caso das cartas observa-se que o autor só pode se projetar para o futuro e a escrita (que solicita a leitura) é potência, é vida. Já a transição da esfera do vivido para a ficção de suas memórias traz um sujeito (ou sujeitos) desenganado, já maduro (ou amadurecido à força bruta) e amargurado. Interessante perceber o percurso dessas duas vozes, o jovem apaixonado e o ex-combatente desenganado, impotente, cuja voz é apenas um eco dessa experiência.

jazigo vazio e hirto"[7] (RIBEIRO, 2004, p. 290). Por outro lado, embora toda a impotência que a guerra possa ter deixado nos sujeitos, já regresso, ainda que não se possa "regressar" totalmente da guerra, ao escrever e publicar, o autor pôde, assim, por em prática o objetivo traçado em Angola lançando mão de uma espécie de acerto de contas com as instâncias de poder que oprimem, desqualificam e dilaceram os sujeitos – como também fazer uma autorreflexão sobre a sua participação na guerra:

> Mas não podíamos urinar sobre a guerra, sobre a vileza e corrupção da guerra: era a guerra que urinava sobre nós os seus estilhaços e os seus tiros, nos confinava à estreiteza da angústia e nos tornava em tristes bichos rancorosos, violando mulheres contra o frio branco e luzidio dos azulejos, ou nos fazia masturbar à noite, na cama, à espera do ataque, pesados de resignação e de uísque, encolhidos nos lençóis, à laia de fetos esbaforidos, a escutar os dedos gasosos do vento nos eucaliptos, idênticos a falanges muito leves roçando por um piano de folhas emudecidas. (ANTUNES, 2003, p. 218).

Relembrando a pergunta inicial lançada por *Memória de elefante*, "Onde é que eu me fodi?", convertida em *Os cus de Judas* por "Onde é que me foderam?", Ribeiro salienta que:

> nesta transferência do sujeito verbal – que implica uma transferência de responsabilidades – o narrador-personagem encontra a justificação, e alguma absolvição, para a violência e intransitividade dos actos de violação praticados pelos homens na guerra, lançando-se numa procura labiríntica simultaneamente autojustificativa (...) e acusatória dos culpados da sua situação (RIBEIRO, 2004, p. 278).

Para Lobo Antunes, conforme a estudiosa argumenta, "os culpados são aqueles que institucionalizaram a guerra, não ele" (RIBEIRO, 2004, p. 278). Uma pergunta que se pode fazer é o quanto a experiência da leitura diária nesse contexto, sobretudo de autores que refletem sobre a guerra, pôde modificar a sua escrita deixando vestígios nesse leitor/combatente atormentado e consequentemente em seu trabalho. Nesse sentido, a hipótese que se levanta nesta tese é a de que as cartas de guerra de Lobo Antunes apresentam, nessa complexa cena de leitura, seus anos de formação, o início de um projeto de vida literária. Assim, o casamento às vésperas da partida para África, a filha que não viu nascer, a memória da infância e da juventude em Portugal, modificada pela experiência da guerra, estão implicadas nas cartas e, misturadas às suas referências literárias, culturais e ao amor pelo banal, serviram como matéria dos romances por vir: *Memória de elefante* (1979), *Os cus de*

[7] "Ficam ruínas de casas, de homens, de corpos, de impérios que só o texto fragmentário pode reerguer em labirínticos jogos de palavras que preencham o espaço esvaziado" (RIBEIRO, 2004, p. 292).

Judas (1979), *Conhecimento do inferno* (1980). António Lobo Antunes parece ter criado um método particular de sobrevivência, de resistência à pressão do mundo e aos discursos que o regem, no qual, em meio às obrigações militares, lia sistematicamente os livros enviados pela mulher, ao mesmo tempo em que iniciava seu projeto literário, a sua dolorosa aprendizagem da agonia, conforme pontua agudamente Maria Alzira Seixo. Um dos principais interesses desta investigação se constitui na busca dos traços desse projeto indicado nas cartas, que pressupõe a imagem de um leitor/escritor em vigília, na busca incessante pelo narrar, num contexto de luta desesperada pela vida, e sua tentativa de ultrapassar posteriormente o simples relato.

Nas suas crônicas, também irá criar instantes de reflexão sobre as leituras e a escrita dos romances. Muitas das suas memórias da guerra, da infância e da juventude virão à tona, num espaço em que o escritor pensará a sua escrita paralelamente à construção da obra. Uma leitura não como prática, para lembrar Ricardo Piglia, em *O último leitor*, mas como forma de vida. Referindo-se a textos como *Finnegans Wake*, *D. Quixote* e *O Aleph*, Piglia diz, especialmente em relação a este, que na literatura "aquele que lê está longe de ser uma figura normalizada e pacífica (...) antes, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo" (2006, p. 21). Tendo isso em mente, busca-se verificar as evidências desse leitor "apaixonado e compulsivo" que pensa o ler (e em consequência a própria escrita), percebendo como as leituras incidem e engendram novas leituras e novos textos.

Ao se referir a Kafka, uma das referências citadas por Lobo Antunes nas cartas,[8] Piglia lembra uma passagem em que o escritor diz que, enquanto lia *Beethoven e os apaixonados*, passavam pela cabeça diversos pensamentos sem a menor relação com a história lida, assumindo que esses pensamentos não entorpeciam sua leitura (2006, p. 25). Barthes, por sua vez, também fala do movimento de levantar a cabeça durante a leitura, que em princípio poderia parecer desrespeitoso, não fossem as ideias que o ato da leitura fomenta e que o gestual traduz. Observa-se que, nas crônicas, esse movimento (o da leitura) está dentro e fora do texto. Dentro, porque a leitura está contida também como assunto, ou como dispositivo[9] para se criar um assunto; e fora, porque também engendra outras leituras, quando nos conecta

[8] Relativamente à condição de bicho que a guerra o metamorfoseou.

[9] Segundo Sabrina Sedlmayer, a respeito do conceito de dispositivo de Foucault ampliado por Agamben, este "descreve *dispositivo* como qualquer coisa que tenha capacidade de orientar, capturar, controlar, interceptar, determinar, assegurar gestos, as condutas e os discursos dos seres viventes" (2007, p. 21). Nesse sentido, os dispositivos seriam não apenas os sistemas presidiários, as escolas, as fábricas, mas também a caneta, a literatura, a filosofia, os celulares, a internet, conforme Sedlmayer aponta.

a Joyce, Proust, Faulkner e Tolstói, entre outros que funcionam como significantes do ato da leitura e escrita em Lobo Antunes. Não apenas por isso, mas sobretudo pelo que representam como imagem da memória "atormentada" do leitor/escritor apaixonado.

De acordo com as considerações de Piglia sobre o leitor que não consegue deixar de ler, o leitor viciado, e que está sempre desperto, o leitor insone, que, segundo ele, "são representações extremas do que significa ler um texto" (2006, p. 21), pode-se pensar nas cartas e crônicas como o espaço em que a apresentação do leitor se confunde mais facilmente com a do autor, não como tentativa de unicidade do sujeito, mas de implosão da personalidade que ora se repete, ora se nega, propondo múltiplos sujeitos leitores, inventados ou não. A leitura e a escrita parecem ser regidos por uma reversibilidade, não sendo portanto processos distintos e independentes na construção de sua obra.

Observa-se, nas crônicas, o trabalho contínuo de observação e filtragem da memória do leitor Lobo Antunes a corroborar a composição de sua escrita. Aqui, o ato da leitura está explicitamente revelado, podendo até apresentar uma irônica receita prescrevendo como o leitor deve lê-lo, fazer alusão a Joyce, como em "Retrato do artista quando o jovem – II", ou, no caso do cinema, a *Fellini 8 ½*,[10] em "António 56 ½". Acredita-se que a escrita loboantuniana, desde os romances iniciais, ao convocar o cânone literário e as demais referências culturais (como a música, a pintura, o cinema, a publicidade; também os ícones das revoluções, os desbravadores e navegadores portugueses, os ditadores, os monumentos etc.), misturados ao banal (bibelôs portugueses, *naperons*, que compõem a casa), quer promover um diálogo incessante entre aquilo que é dado e o efeito multiplicador desse "saber" no texto. Por vezes, possibilitando mesmo a aproximação de outros saberes, outras vezes, numa livre associação, contrastando o erudito e o popular, se referindo ao jazz, fenômeno americano, como modelo de frasear, por exemplo.

Procurar-se-á ao longo desta tese verificar esse movimento contínuo do ato de leitura e escrita, primeiramente, nas cartas de guerra, entendidas como os anos de aprendizagem, e posteriormente perceber como esse movimento, que expõe um cânone íntimo, se dá também em momentos espaçados da obra. Pensar a autobiografia, que em Lobo Antunes aparece descentralizada do sujeito histórico para dar lugar a sujeitos ficcionalizados, a partir da biografia literária, e do que o autor diz sobre a leitura e suas escolhas, recorrendo aos

[10]A estrutura deste filme se dá como uma *mise en abîme*, Marcelo Mastroianni faz o personagem de um diretor de cinema a refletir sobre o filme a ser feito.

romances iniciais, bem como ao levantamento dessa biografia nas crônicas em que se percebe um aproveitamento da memória como matéria de escrita, e nos demais romances quando necessário, para verificar rastros de uma leitura e reflexão sobre a escrita. Interessa pensar como o autor se apropria da música, da pintura, do cinema e da própria literatura para organizar o universo contido nos seus livros, tanto para compor uma cena, quanto para traçar uma estrutura.

Para fundamentar a definição do que vem a ser referência, pode-se agregar a conceituação desenvolvida por António Augusto Arantes, ratificada pelo sociólogo Roque de Barros Laraia em seu texto "Patrimônio imaterial: conceitos e implicações":

> referência é um termo que sugere remissão; ele designa a realidade em relação à qual se identifica, baliza ou esclarece algo. No caso do processo cultural, referências são as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam sua identidade e localizam a sua territorialidade. São referências os marcos e monumentos edificados ou naturais, assim como as artes, os ofícios, as festas e os lugares a que a vida social atribui reiteradamente sentido diferenciado e especial. (*apud* LARAIA, 2001, p. 17)

A tese de Arantes, segundo Laraia, se relaciona à definição do que seja patrimônio imaterial implicando noção de identidade e territorialidade. Embora esta definição auxilie no esclarecimento do que seja referência cultural, observa-se que na obra de António Lobo Antunes noções de "identidade" e "territorialidade" estão embaralhadas, uma vez que "todo" o mundo parece ser matéria para sua escrita e não propriamente apenas uma dada cultura, a portuguesa, por exemplo. Tampouco a tentativa de reforçar apenas um traço cultural ou valores, na consciência de que se "bebe" em várias fontes e de que nem todas fazem parte de uma decisão consciente do autor. Nesse sentido, esta pesquisa como um todo tomará o conceito de referência como traço, vestígio, rastro da presença de algo que já se tornou ausente. Um signo especial, que guarda, em si, o efeito paradoxal de ser presença da ausência e ausência da presença, sendo, o rastro, na noção benjaminiana, "a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou" (2006, p. 490).[11] A aura, diferentemente do rastro, é, segundo Benjamin, "a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós" (2006, p. 490). Acredita-se que há em Lobo Antunes esses dois movimentos,

[11] Cf. *Passagens* (M 16 a, 4).

conforme será verifcado. Sobre o termo *Spur*, no português "vestígio", utilizado por Benjamin, Georg Otte lembra que:

> há uma certa ambiguidade no próprio conceito do vestígio, pois ele tanto pode testemunhar a singularidade através de uma origem individual, quanto o caráter coletivo de um produto, como no caso da narrativa. Esta última apresenta vestígios da "experiência" quando o narrador reproduz não apenas a narrativa, mas também as circunstâncias em que foi contada; os vestígios são os sinais da existência dessas circunstâncias. Mais que uma vez, Benjamin insiste nos cuidados do narrador em retirar a narrativa de determinado contexto e de reinseri-la em outro. Além de ser flexível pelo seu material plástico – a linguagem –, ela possui mobilidade, podendo transpor grandes distâncias no tempo e no espaço. (2011, p. 65-66)

Nesse sentido, e de acordo com Benjamin, procurar-se-á verificar como Lobo Antunes trabalha os vestígios (*Spuren*) da tradição herdada, não apenas os que advêm dos livros, mas também os buscados na música, no cinema, na pintura, que corroboram a construção de seu texto, seja como significantes espectrais, como o cadáver de Proust, seja pela significância em termos estruturais, como o frasear do jazz. Vestígios de tempos distintos ressignificados no texto. Deve-se atentar que tais referências não deixam de apontar para o risco de seu apagamento. Pensando aqui que todo esse processo de seleção requer que outras referências permaneçam no esquecimento, seja porque o autor as ignora ou por desprezo. Conforme Jeanne Marie Gagnebin, "o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque [está] sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala" (GAGNEBIN, 2012, p. 28).

Vê-se claramente, no momento inicial, uma tentativa desesperada de se desembaraçar da vida, talvez por isso o texto loboantuniano seja fortemente marcado pela solicitação das referências, como um apelo para dar conta de materializar a experência. Mais tarde, tais referências foram sendo dissolvidas, embora não pudessem ser de todo apagadas. As crônicas, por exemplo, que compõem o limiar dessa escrita, tornam-se material importante de análise, no qual se verifica a resistência de tais referências, bem como revelam o seu procedimento de escrita que reincide muitas vezes na fala pública, em encontros com o leitor e entrevistas. No limite, para sua permanência na linha do tempo, a referência depende também da capacidade de verificação por parte do leitor. O que, de todo modo, faz crer que a escrita loboantuniana é uma abertura ao engendramento de leituras e ao olhar investigativo desse leitor que deverá estar, como o escritor, em constante vigília, conforme será visto. Parece não haver uma tentativa de apagamento dos vestígios daquilo que lê e observa, o que parece querer apagar

são as imagens da guerra e do hospital, imagens paradoxalmente fixadas na escrita muitas vezes com o auxílio de suas referências culturais, o que também ocorre quando relembra as relações desfeitas, a separação da primeira esposa, como nesta passagem de *Memória de elefante* numa longa reflexão sobre si e sobre a escrita, depois de constatar essa perda irreparável:

> E porque é que só sei gostar, perguntou-se examinando as bolhas de gás pegadas à parede de vidro, porque é que só sei dizer que gosto através dos **rodriguinhos** de perífrases e metáforas e imagens, da preocupação de alindar, de pôr franjas de crochet nos sentimentos, de verter a exaltação e a angústia na cadência pindérica do fado menor, alma a gingar, piegas, à **Correia de Oliveira** de samarra, se tudo isto é limpo, claro, directo, sem precisão de bonitezas, enxuto como **Giacometti** numa sala vazia e tão simplesmente eloquente como ele: depor palavras aos pés de uma escultura equivale às flores inúteis que se entregam aos mortos ou à dança da chuva em torno de um poço cheio: chiça para mim e para o romantismo meloso que me corre nas veias, minha eterna dificuldade em proferir palavras secas e exactas como pedras. Ergueu o queixo, bebeu um gole e deixou o líquido escorrer por ele (...), zangado consigo mesmo e com os torcidos de **Crónica Feminina** que se autogravara nos miolos, arquitecto da própria piroseira mau grado o aviso do piloto de Van Gogh: tentei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas. A brutal singeleza da frase do pintor arrepiou-lhe fisicamente as costelas como lhe acontecia, por exemplo, ao escutar o **Requiem de Mozart** ou o saxofone de **Lester Young em These Foolish Things**, correndo ao longo da música à maneira de dedos sábios por nádega adormecida. (ANTUNES, 2009, p. 105; grifo meu)

Nesse percurso da escrita, encontra-se uma reunião de referências improvável, como o intérprete de fado Adriano Correia de Oliveira, para estabelecer contraste entre o gosto piegas arraigado (ou o sentimentalismo barato, uma possível definição para a expressão "rodriguinhos") e o seu texto "limpo, claro, directo, sem precisão de bonitezas" como um Giacometti que falaria por si só numa sala vazia. Esse procedimento metonímico de solicitação de referências como Giacometti para se referir à obra reincide no conjunto de narrativas aqui selecionadas. Pode-se inferir que o texto se realiza entre esse gosto herdado que coloca "franjas de crochet nos sentimentos" e toda uma tradição de arte re-descoberta, re-escrita, pelo autor. Assim também como quando compara a frase atribuída a Van Gogh ao sentimento provocado pelo *Requiem* de Mozart e pelo saxofone de Lester Young em *These Foolish Things*. Esse procedimento comparativo será uma constante na fase inicial e se manterá nas crônicas, conforme será verificado ao longo da tese.

Outra referência importante é a solicitação do pintor Goya para marcar a experiência da guerra, como aparece em *Conhecimento do inferno*: "O alferes encontrava-se nu da cintura

para cima, em calções e sapatilhas, e as suas mamas amarelas e pendentes de gordo assemelhavam-no a uma dessas **velhas de Goya** que o pintor desenhava, no fim da vida, numa repugnância apaixonada e furiosa" (ANTUNES, 2010, p. 205; grifo meu). São imagens que não podem ser ignoradas. Seria preciso dizer tudo e maldizer o mundo para superar o trauma? Uma espécie de mal-estar se instala, porém um mal-estar tornado material fundante de escrita, num caminho poético para narrar a morte que a errância do texto consegue empreender:

> Os vidros dos jipes cobriam-se de uma pele de lágrimas, as árvores embrulhavam-se de um celofane de vapor, brilhante e misterioso como o das pupilas dos doentes que nos fitam das almofadas com a humilde crueldade das crianças. O suicida acabara de morrer e jazia, tapado com um lençol, num cubículo vizinho, entre grades de cervejas vazias e caixotes de latas de conservas que prolongavam, se as cheirávamos, um estranho, denso, concentrado aroma de mar. Eram latas de sardinhas e de anchovas, latas de atum e de cavala, e o odor rodeava o morto como a água os corpos de pau dos afogados, que adquirem a pouco e pouco a consistência torturada e porosa das raízes. Sentíamos a presença dele com um olhar cravado nas costas, um olhar transparente, oco, repleto de indiferença e rancor, um olhar de ódio distraído e manso, o olhar de um inimigo que nos detesta e despreza e para o qual o candeeiro inclinava a única pétala da sua chama, numa inquietação de língua em busca do incisivo que lhe falta. (ANTUNES, 2010, p. 204)

Em meio à narrativa dessas lembranças traumáticas, um cuidado meticuloso no emprego das palavras. Ao poético do texto atribui-se, além do ritmo e da disjunção nas quebras de linhas, o uso recorrente de metáfora ("sorrisos mortos"), metonímia (a mulher com "testa de Cranach"), sinédoque (os retratos a se dissolverem numa confusão de bigodes), e sobretudo de sinestesia, como no trecho acima: "uma pele de lágrimas", se referindo aos vidros embaçados, e o "aroma de mar" dos enlatados, à maresia; ou mesmo o "riso gorduroso dos defuntos", para lembrar *Os cus de Judas*.

Sobre a experiência[12] do trauma, embora sejam narrativas distintas, é interessante trazer à luz o que Márcio Seligmann-Silva diz no texto "*Grande sertão: veredas* como gesto

[12] Elcio Cornelsen, em "Cenas literárias da Primeira Guerra Mundial: Ernst Jünger e Erich Maria Remarque", para análisar um diário de Ernest Jünger e um romance de Erich Maria Remarque, opta pelo termo "vivência" em vez de "experiência", apoiado em Walter Benjamin e na diferença entre os termos *Erlebnis* e *Erfahrung*, este referindo-se à ausência de experiências intercambiáveis daqueles que regressaram da guerra, enquanto o primeiro remete à "experiência individual" da própria guerra. Na análise da obra de Lobo Antunes, opta-se por manter "experiência" num sentido de que a tese discorre também sobre a "experiência literária", que se confunde com a da guerra, mais do que uma tentativa de encarar a escrita desse regresso como uma denúncia ou pretender aproximá-la da narrativa de testemunho, embora não se ignore a importância da questão do trauma para ela acontecer.

testemunhal e confessional". Pensando aqui sobretudo em *Os cus de Judas*, pela narração da violência, por este conter uma personagem a quem o relato se destina, a mesma função exercida pelo doutor a quem Riobaldo irá narrar a sua experiência em *Grande sertão: veredas*, em última instância, a implicação de um leitor-ouvinte intradiegético:

> O senhor a quem [Riobaldo] se dirige é uma construção complexa e essencial na situação testemunhal e confessional. Trata-se de um "outro" a quem ele se dirige. Este outro vai tornar-se testemunha secundária das histórias. Daí a expressão recorrente na pontuação do texto, quando o narrador se volta para este senhor e afirma: "Mire veja". Nós todos estamos mirando e vendo, traduzindo o teatro de palavras em imagens. Toda confissão deve voltar-se para uma outra pessoa. Também no caso do testemunho este *outro-ouvinte* é absolutamente fundamental. A catarse testemunhal é *passagem* para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si. Para se fazer o trabalho do trauma exige-se uma espécie de trabalho de luto da experiência sofrida: um enterro ritual do passado que muitas vezes inclui mortos, como é o caso da narrativa de Riobaldo, com sua longa vida de jagunço sendo desfiada diante do "senhor" e que também porta o luto pela morte de Diadorim. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 134)

Recuperando os primeiros romances de Lobo Antunes, a experiência da guerra e do hospital é tão dilacerante quanto podem ser os caminhos que percorre a escrita: a incomunicabilidade, vozes desencontradas (do Eu ao Ele e vice-versa, ou de um Eu despersonificado para um Tu sem nome), o execesso de fragmentos de experiências próprias e alheias (como as dos internos do hospital ou as dos soldados), sujeitos agonizantes e a agonizar, como a própria narrativa. A memória do trauma, segundo Seligmann-Silva, deve ser ao mesmo tempo apresentada e afastada:

> Embalada na nau da narração. Mas para isto acontecer necessita-se de um "tu". O senhor é caracterizado como "estranho" e é a este estranho que Riobaldo revela seu estranho – *Unheimlich* – eu. (...) Este "muito falar" nasce de uma necessidade, exatamente como o testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 137)

Seria preciso um "tu"[13] a quem destinar esse excesso de memórias? No caso de Lobo Antunes, ao mesmo tempo em que existe um "tu", o personagem se retira da cena e relata algo que nem mesmo a mulher-ouvinte poderia partilhar, como no monólogo à Sofia, quando o narrador de *Os cus de Judas* se afasta da cena e vai para a casa de banho; ou mesmo na

[13] Aquele que enuncia instaura o "tu" diante de si, segundo Benveniste: "o que caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginário, individual ou coletivo". (1970, p. 87).

ausência de um "tu", há um tom de confidência na viagem solitária do Algarve à Praia das Maçãs, em *Conhecimento do inferno*, onde os assuntos desviam da guerra e do hospital para impressões sobre a paisagem, recordando viagens, amores desfeitos etc. De todo modo, a digressão, assim como ocorre em *Grande sertão: veredas*, será uma marca da escrita loboantuniana, nesse movimento de apresentação e afastamento contínuos, talvez porque as palavras sejam insuficientes, poucas, gastas, ou ainda, segundo Gagnebin (2006), porque o "trauma" seja ferida aberta na alma e no corpo por acontecimentos violentos que não conseguem ser elaborados simbolicamente pelo sujeito (referindo-se à elaboração sob a forma da palavra em particular) e por isso torna-se necessário um arsenal de imagens e referências para dar conta do narrar. Gagnebin adverte que as feridas dos sobreviventes não podem ser curadas nem por encantações, se referindo à cura da perna de Ulisses, nem por narrativas. Quando o viajante retorna, não encontra lugar ou pessoas dispostas a escutá-lo, se tornando um "estrangeiro" condenado a vagar no próprio país, que, diferente de Ulisses, não será reconhecido por sua cicatriz da infância. Nesse sentido, os personagens iniciais de Lobo Antunes não estão distantes da representação desse "estranho", viajante solitário em suas digressões, esse sujeito "despaisado", como o próprio autor se autointitula.

Ao recordar a insistência de Primo Levi em relatar a tentativa dos nazistas de apagar os restos, quando se soube que o *Reich* alemão não seria vencedor, fazendo os prisioneiros desenterrarem cadáveres a serem posteriormente queimandos, assim como também fizeram com os arquivos, Gagnebin diz que:

> A ausência total de túmulo e de rastros que pudessem servir de documentos ou de provas prepara assim, na lógica do nazista, os raciocínios negacionistas posteriores. Em nosso continente, a luta dos familiares dos *desaparecidos* também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Tortura-se e mata-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassínio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos. (2006, p. 116)

Interessa pensar aqui também na transformação da noção de rastro que Gagnebin aponta a partir das reflexões da estudiosa alemã Aleida Assmann, especialista em teoria da memória e memória cultural: "desprovido de durabilidade que podia ligá-lo à escrita, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo" (GAGNEBIN, 2006, p. 117). O trabalho do autor de *Memória de elefante* pode também ser compreendido como o daquele que revolve os escombros da memória,

aproveitando os restos como matéria para elaboração de uma escrita da guerra e do hospital, sendo necessária a solicitação para dar conta da narrativa dessa experiência traumática. Assim como o personagem baudelairiano, o poeta que revolve o lixo, Lobo Antunes se autodefine na crônica "A confissão do trapeiro" como esse vasculhador de lixeiras:

> Talvez as pessoas mais próximas de mim, com quem mais me assemelho, sejam as que encontro, à noite, a vasculharem os contentores de lixo. Julgo que não tenho feito outra coisa toda a vida, ou seja meter o nariz (...)/ no que deitam fora, no que abandonam, no que não lhes interessa, e regressar daí com toda a espécie de despojos, restos, fragmentos, emoções truncadas, sombras baças, inutilidades minúsculas, eu às voltas com isso, virando, revirando, guardando (...)/ descobrindo brilhos, cintilações, serventias. (ANTUNES, 2006, p. 133)

Ao passo que escava, encontra nas valas da memória, entrincheiradas, cenas de suicídio e de estupro sem poupar o leitor, nem mesmo quem o lê em suas crônicas, trazendo à luz a violência praticada no acampamento como em "Esta maneira de chorar por dentro de uma palavra". Este texto se inicia com o caso de uma menina kamessekele que sobreviveu a uma ação de pirataria[14] e passou a viver à sua sombra na enfermaria (uma casa em ruína em Chiúme) e que um dia desaparecera: "Não me deram explicação alguma. Para quê? As coisas passavam-se dessa forma e acabou-se" (ANTUNES, 2007, p. 173). Na sequência o autor recorda uma mulher grávida empurrada por um oficial para dentro do armazém dos caixões e estuprada à sua frente. O tom da narrativa se agrava, e, então, fala do guerrilheiro sem perna, sentado no chão com um pedaço de corda amarrado no pescoço, "quando se saía, colocava-se o inimigo no guarda-lamas do rebenta-minas e ele gritava de pavor o tempo inteiro": "tudo era muito atreito a desaparecer nessa época, tirando aqueles que o chefe da Pide enforcava numa árvore e lá ficavam" (ANTUNES, 2007, p. 174). Outras cenas de tortura, como o uso de choques elétricos, brasas de cigarro como punição aplicada por um alferes a um dos lavadeiros, num episódio de furto de camisa, não são tão reincidentes como a cena do soldado que suicidara, a mesma passagem que aparece descrita em *Os cus de Judas*[15] e que na crônica encontra destaque:

---

[14] Conforme explica: "pirataria era os helicópteros sul-africanos deixarem a tropa a quatro metros do chão, saltar-se lá para baixo e destruir tudo" (ANTUNES, 2007, p. 173).

[15] Uma das passagens mais chocantes do romance pode ser considerada a do suicídio do soldado que colocou a arma na face e o rosto se desfez numa explosão de medalhas: "vem-me à ideia o soldado Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma no pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravavam-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no

> No caso de conseguirmos um certo número de pontos mudavam o batalhão para um lugar mais calmo, e foi quando nos mudaram para um lugar mais calmo, sem guerra, que os soldados principiaram a suicidar-se. Uma noite entrei no lugar dos beliches. Um cabo na cama de cima enconstou a G3 à base do queixo, disse
>
> – Até logo
>
> e disparou. Em Marimbanguengo. Bocados de miolos e de osso espalmaram-se no zinco do teto e ele durou três horas, sem metade da cabeça, a deixar de respirar. Também me lembro
>
> – Até logo
>
> e o disparo, mas houve tantos disparos em Angola que talvez o que lembro não fosse o dele. Tantos disparos como os ruídos das folhas dos eucaliptos de Cessa. (ANTUNES, 2007, p. 174-175)

O autor escreve como um cão fareja atrás do que restou da própria experiência. Acompanhando o desenrolar dessa escrita, encontram-se vestígios da história da Guerra Colonial, embora este não seja o objetivo primeiro de Lobo Antunes, de contestação, diferentemente da empresa de outros autores cujo projeto recai sobre a denúncia, sobretudo para não deixar esquecer (Primo Levi seria um exemplo na literatura e Claude Lanzmann no cinema, pensando aqui no documentário *Shoah* – um filme de mais de nove horas em que o diretor entrevista os sobreviventes do holocausto).

Ainda, para se pensar a questão do trauma, ao falar da introdução da "neurose traumática" no pensamento de Freud (a partir do sofrimento dos soldados que retornaram da Primeira Guerra Mundial), Paulo César Endo diz que:

> A experiência e as impressões do choque, que para Benjamim seriam as condições da experiência poética, não encontram correspondência direta em Freud, ao menos naquilo que ele elaborou como o choque traumático. O corolário em Freud não é a criação, muito menos a criação poética, mas a repetição do traumático e a mobilização do psiquismo no eterno retorno ao trauma, em busca da reinstauração de um estado, prévio ao instante do acontecimento traumático, quando o Eu teria algo a fazer na proteção ao psiquismo contra o choque que o feriu com força e gravidade. (ENDO, 2012, p. 181)

---

posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injecções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esbeiçado da garganta". (ANTUNES, 2003, p. 193)

Somando aquilo que Benjamim entende por "condições da experiência poética" ao que Freud diz sobre a repetição,[16] tal efeito *ritornello* em Lobo Antunes pode ser entendido como traço de uma escrita espiralar que transformou a memória do trauma em "potência enunciadora da criação e da singularização do sujeito emancipado" (ENDO, 2012, p. 182). Em relação a Benjamim, Endo adverte que "a experiência poética possibilitada pelo choque é o oposto da nulidade ou da impossibilidade da constituição da memória e da experiência como efeito do choque traumático pensado por Freud" (2012, p. 183), em "Mais além do princípio do prazer", texto de 1920. Ambos pensadores se reencontram na "dinâmica própria à constituição das massas", em que, para Freud, "o sujeito que se emancipa da massa é uma espécie de poeta épico que assume as próprias palavras, mata o tirano e enuncia seu próprio destino" (ENDO, 2012, p. 183).

Há, claramente, uma diferenciação (textual e contextual) entre as cartas de Lobo Antunes escritas de dentro da guerra (a luta desesperada e diária contra a morte) e o seu projeto literário, sendo que os primeiros romances podem ser considerados um "acerto" de contas, e as demais produções a confirmação da busca incansável pelo livro sempre a se corrigir. Mas ao mesmo tempo em que se diferencia do autômato e de seus significantes vazios, como o Mickey Mouse, que segundo Endo é "reflexo da produção massiva de objetos sem aura" (2012, p. 181), o exercício diário o torna um escritor obediente à tarefa, operando a máquina loboantuniana de produzir memórias, próprias e/ou alheias, conjugando referências culturais (eruditas e populares), sem descartar o banal, que inclui a publicidade à volta. Um texto de caráter híbrido, onde a guerra e o hospital servem também como *leitmotiv* sem que a naturalização da experiência minimize a memória traumática. Ou ainda quando narrar é um ato de resistência contra a morte, como define Gagnebin, a respeito da busca de Proust:

---

[16] Sobre a repetição na escrita loboantuniana, Alexandre Montaury diz que tal procedimento irá "funcionar algumas vezes como reiteração ou como confirmação de um dado ponto de vista ou, ainda, como a apresentação de uma idéia diferida, que parte de um outro ponto de observação, de um ajuste, ou de uma reparação. As repetições servem ainda para promover a fusão de cenas que são representadas em *contracanto*, em mútua interferência, terminando por promover um sintomático vazamento de significados de uma cena para a outra, um pouco ao estilo do interseccionismo moderno, na apropriação de uma imagem por outra imagem. Com este recurso, além de o autor instalar na sua engrenagem narrativa uma reflexão sobre a arte da escrita – o que faz com que o leitor abandone a ilusão de querer apreender e aprisionar a narrativa num formato linear –, oferece um outro acesso à representação da realidade: cria uma temporalidade e um sujeito fragmentários que compreendem o tempo instantâneo do discurso, aliado às imagens de um passado construído" (MONTAURY, 2008, p. 36).

> Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever. (GAGNEBIN, 2006, p. 146)

Através de um conjunto de narrativas de António Lobo Atnunes, procurar-se-á perceber como o autor evoca suas referências culturais e constitui no texto o que se chamará aqui de "biblioteca virtual". Ciente de que esta literatura formula respostas próprias e não apenas reage de maneira circunstancial e secundária à experiência humana, assim como bem observou Leonardo Francisco Soares, no seu livro *Leituras da outra Europa*, ao analisar a literatura e o cinema da Europa Centro-Oriental.[17] Como recorte para a verificação do procedimento loboantuniano de leitura e de escrita implicado no texto, que inclui (e não poderia deixar de ser diferente) a memória traumática, esta tese irá se debruçar, na tentativa de se aproximar dos anos de aprendizagem do autor, sobre as cartas de guerra reunidas em *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005), os primeiros romances da guinada autobiográfica publicados entre 1979 e 1980, *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno***,** bem como sobre o material que expõe a sua vocação cronística buscando alguns exemplos nos livros de crônicas publicados entre 1998 e 2011. Embora sejam consideradas por Lobo Antunes como literatura suplementar, parte das crônicas trazem ecos da sua experiência literária que se julga aqui importante de ser destacada. A escolha do *corpus* se deu pela conversa entre os elementos desse material, sobretudo em relação à cena da leitura e da escrita intra e extradiegética, cuja guerra promove um efeito vertiginoso, sendo recorrente essa lembrança, mesmo quando se propõe a narrar a experiência do hospital, como em *Conhecimento do inferno* , ou quando utiliza o espaço mínimo da crônica para descrever uma cena da guerra ou apresentar uma impressão indelével do território africano. Quando necessário, a título de exemplificação, outros romances serão solicitados.

O termo cultura, que tem significado amplo e diverso, não será aplicado, conforme Silvina Rodrigues Lopes chama atenção, como um "espírito encarnado" em certos produtos, no qual muitas vezes a própria literatura é incluída, circunscritos e distribuídos como qualquer mercadoria ou produto industrial (2003, p. 21). Procurar-se-á investigar tudo aquilo que pertence ao movimento de que fala Lopes, "de transformação (apropriação/repúdio/transfiguração) que é a cultura" (2003, p. 22). Este estudo não se deterá

[17] Em seu livro Soares trabalha "processos de construção de identidades específicos a partir dos dispositivos que a literatura e o cinema são capazes de oferecer" em realizações da última década do século XX.

na diferenciação dos gêneros epistolar (a exigência qual seja de um destinatário), romanesco (composição em prosa na definição moderna) e cronístico (a relação com o cotidiano), mas sim trará à tona, também pelo caráter híbrido da obra, o que cada material apresenta de significativo para compreender, conforme já dito, o processo de leitura e escrita loboantuniana, movimentando a biblioteca que ele forma. Compreendendo que tais referências são também significantes que resistem às verdades do discurso do Poder regido por leis que oprimem e massificam os sujeitos, o fascismo como exemplo extremo, bem como resistem ao seu próprio apagamento – pensando na cultura de massa destinada aos "autômatos", que Lobo Antunes acaba por incorporar no texto por adesão, como Flash Gordon (seu herói da infância), ou por ironia, o passeio com as filhas ao Mcdonald's. Pode-se dizer que tais significantes resistem ao passo que auxiliam nessa re-escrita da experiência traumática.

Para comprovar isso, a tese se dividirá em cinco capítulos. O primeiro versará sobre a leitura diária e o desejo de retorno, os postulados da guerra e a escrita como empresa de salvação, procurando verificar nas cartas a tentativa do jovem soldado de buscar elementos para se pensar o projeto de escrita, inciado nesse período, e as leituras que o acompanham. No segundo capítulo, o contexto da Guerra Colonial e as implicações da experiência desta nos romances iniciais, particularmente em *Os cus de Judas*, sobretudo a partir das reflexões de Boaventura de Sousa Santos e Margarida Calafate Ribeiro. A posição do livro em relação à legitimidade da guerra no discurso do Poder e os impactos dessa experiência nos sujeitos. No terceiro capítulo, far-se-á uma análise das fotografias inseridas na publicação das cartas de guerra, que são documento importante da troca entre o casal e da manutenção de uma esperança de retorno. Entre essas fotografias, as enviadas por Maria José registram materialmente a sua presença como interlocutora, sobretudo as que possibilitam o acompanhamento do crescimento da filha que o autor não viu nascer. O quarto capítulo é dedicado à vida escrita, discutindo como António Lobo Antunes se apropria da realidade e de suas referências deslocando o eixo de gravidade da autobiografia, partindo do sujeito histórico para sujeitos inventados, dilacerados pela experiência-limite, para apresentar o seu descontentamento com o mundo, embora a memória da infância apresente um lugar onde a ternura persiste. No quinto e último capítulo, apresentar-se-á a relação da literatura loboantuniana com as outras artes. A ideia da formação de uma "biblioteca virtual", tentando compreender como a literatura, o cinema e a música estão implicados no texto, verificando, por exemplo, procedimentos narrativos utilizados pelo autor: a apropriação de uma estrutura

tipicamente musical ou a relação direta/indireta com o cinema. Traçando referências imaginárias ao aproximar o texto de cenas do cinema, pretende-se mostrar como a escrita loboantuniana permite o engendramento de outras leituras.

1 Resta escrever

> Tinha força: tinha mulher, tinha filhas, o projecto de escrever, coisas concretas, boias de me aguentar à superfície.
>
> António Lobo Antunes

Ainda na ilha da Madeira rumo a Angola, António Lobo Antunes escreve a primeira carta, datada 7 de janeiro de 1971, à sua esposa. As cartas, que só vieram a público após a morte de Maria José, numa publicação organizada pelas filhas do casal, apresentam uma escrita sistemática, e quase diária, que denuncia as condições de produção e o desejo latente de se tornar escritor. A leitura e escrita como resistência. Resistência ao estado de guerra, resistência à solidão, resistência ao sentimento de impotência. O início de uma reflexão que aponta o desencanto e descontentamento com o homem e o mundo, posteriormente verificável nos romances iniciais, ditos autobiográficos. Tais cartas, que chegam também como documentos de um período violento da história de Portugal e de Angola, apontam, em âmbito privado, a implicação de um jovem aspirante a escritor numa guerra que culminou no fim do regime ditatorial que se mantinha desde 1926, tendo como data celebrativa do fim do regime salazarista a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, a qual possibilitou a independência das colônias portuguesas em África, tardia em relação a outras ex-colônias europeias mediante o atraso no processo de democratização do país.

Uma guerra intestina, conforme Roberto Vecchi observa, "uma guerra sem nome, uma história que resiste a encontrar seus nomes" (2010, p. 16). Em *Excepção atlântica*, Vecchi indaga a respeito desse processo se questionando como seria possível pensar em fundar uma memória compartilhável quando "os despojos ainda não encontraram a sua sepultura. Sem luto haverá uma história possível?" (2010, p. 16). O autor italiano se refere ao trabalho do luto como um "exercício de ontologizar restos e presentificá-los, transcrevê-los no presente" (VECCHI, 2010, p. 16).

Em *Os cus de Judas*, observa-se, na voz do narrador, que os mortos formam também uma massa anônima, almas e corpos mutilados, como a própria narrativa. Corpos que passarão a pertencer a uma estatística, enquanto que para a família representam uma perda irreparável. Além da mutilação da alma dos jovens soldados condenados a conviver com a memória do horror. As cartas de guerra vêm confirmar aquilo que o romance, publicado

pouco tempo depois do regime salazarista, trouxe à tona: a urgência do narrar, não para compensar essas perdas, mas para não esquecê-las. Sem pretender tomá-lo aqui como um testemunho,[18] mesmo porque Lobo Antunes cria uma situação ficcional de encontro entre um personagem/narrador anônimo com uma mulher para narrar suas memórias, não assumindo diretamente o relato dessa experiência, *Os cus de Judas* talvez seja, dentre os três volumes dessa primeira fase, aquele que mais se aproxima do conteúdo das cartas de guerra. Talvez por esse romance se referir à mesma guerra, em que se percebe mais claramente um aproveitamento, por exemplo, de reflexões sobre o contexto, descrição e localização dos lugares por onde esteve (Gago Coutinho, Ninda, Chiúme, Marimba) e de imagens recorrentes "o céu de chumbo", "a terra vermelha", "o calor a diluir os sentimentos mais fortes", "a ração de combate" partilhada com os outros, além de sentimentos como a "melancolia sem remédio", a saudade indescritível. Imagens descritas nas cartas e reaproveitadas em *Os cus de Judas*. Um livro que junto às cartas faz refletir sobre o olhar aspirante desse jovem e o seu despertar para a escrita num contexto marcado pela iminência da morte. Livro em que se percebe claramente, uma vez tendo acesso às cartas, os ecos desse momento de gestação em que o autor transforma a esfera do vivido em matéria de romance. Por fim, um livro intermediário. Entre a memória de elefante e o inferno.

Na carta de 7 de fevereiro de 1971, Lobo Antunes menciona ainda uma nova tentativa para o projeto iniciado antes da partida para África intitulado *Dilúvio*, "em vez da outra que repousa à espera de melhores dias" (2005, p. 45), dizendo que esta nova empresa se trata de "um romance cinzento e trágico, partindo da ideia de uma das 3 pequenas e más histórias com que aí ficaste. Talvez fique uma coisa publicável, e tenho avançado com rapidez e facilidade" (ANTUNES, 2005, p. 45). E complementa: "O que eu queria era criar uma atmosfera opressiva e irrespirável, como a daquele plano do *Processo* com a mulher coxa a arrastar uma mala na noite, e os altos edifícios raros em volta" (ANTUNES, 2005, p. 45).

---

[18] Entende-se por testemunho as narrativas resultantes da experiência traumática, a exemplo, as dos regressos dos campos de concentração, como Primo Levi em *É isto um homem?*, analisado por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*. *Grosso modo*, seriam narrativas sobre a impossibilidade de testemunhar, uma vez que aqueles que não voltaram vivos seriam as verdadeiras testemunhas, os que têm muito a dizer (de dentro da própria morte), mas não podem dizer, e a experiência estaria para além da compreensão humana. No caso de *Os cus de Judas*, embora a Guerra Colonial possa ser uma experiência traumática, operando o autor no limite dessa impossibilidade de narrar a experiência, entende-se que ao se apropriar de acontecimentos empíricos, sua preocupação primeira é a de renovar a arte do romance e sua busca incessante passa por essa tentativa, mesmo que para isso tenha que reinventar a própria experiência, narrando não necessariamente por aqueles que não podem mais dizer, mas pelos que voltaram vivos, como ele, obrigados a olhar para a própria ruína do império em decadência, constatando o quanto a guerra os tornara impotentes, e o quanto os soldados defuntos se tornaram fantasmas desse império.

Pelo argumento exposto na carta, vê-se que não se trata dos livros de estreia, mas já da tentativa cotidiana do escritor de trabalhar a fundo, de pensar as cenas e a atmosfera desejada. Sabe-se que ao menos sua escrita será irrespirável, não apenas pelos longos parágrafos e ausência de pausas, mas pelo fluxo das imagens devastadoras da guerra e do hospital, como se buscado no cinema. A utilização da palavra "plano", por exemplo, remete a essa ideia de filme, por ser um termo tipicamente cinematográfico. No caso, *O processo* de Kafka ou de Orson Welles? Sabe-se que Welles trabalha essa atmosfera descrita por Lobo Antunes para fazer a sua leitura do livro. O tom sombrio não apenas pelo contraste claro-escuro das imagens, mas também da narração.

Em várias cartas Lobo Antunes fala da lentidão e do tempo que demora a passar. Como se estivesse em frente à porta da lei à espera da sua vez de atravessar para o outro lado, para fazer alusão à parábola apresentada pelo personagem do padre a K., em *O processo* de Kafka, a qual Welles utiliza para iniciar o filme por cartelas e voz *over*.[19] Uma lei inacessível, maior do que o sujeito, em conformidade com os procedimentos de construção da sociedade moderna. Essa espera compõe a cena de escrita e é um estado do qual não se pode desvencilhar a não ser pela deserção, abandono sem legítima licença, ou insubordinação, subversão à Lei. Paradoxalmente ou não, a solidão contida nessa espera é o que dá vazão à escrita. Possível transgressão à Ordem.[20] Assim, em vez de aguardar com impaciência e "preguiça" a própria morte, ou de subornar o guardião da porta da Lei para minimizar o tempo de espera, como faz o camponês diante do porteiro, o jovem soldado se põe a trabalhar, e nessa "aceitação" torna tal espera produtiva, tirando dela o proveito necessário até o último dia a ser marcado no calendário. As cartas, portanto, apresentam esse cenário de guerra como o gabinete laboratorial do escritor, ao mesmo tempo o espaço de confronto/questionamento, embora implícito, com a Lei. E a publicação de *Os cus de Judas* pode ser encarada como um acerto de contas com essa autoridade que o transformara em uma espécie de bicho, sendo a Lei um aparato virtual, e seus guardiões (do mais inocente ao mais corruptível), bem como

[19] Segundo Agamben, na sua leitura sobre essa passagem de *O processo*: "O risco para o pensamento é que este se encontre condenado a uma negociação infinita e insolúvel com o guardião ou, pior ainda, que acabe assumindo ele mesmo o papel do guardião, que, sem verdadeiramente impedir o ingresso, custodia o nada sobre o qual a porta se abre" (2010, p. 59).

[20] Para Agamben (2010, p. 59): "(...) um dos paradoxos do estado de exceção quer que, nele, seja impossível distinguir a transgressão da lei e a sua execução, de modo que o que está de acordo com a norma e o que viola coincidem, nele, sem resíduos (quem passeia após o toque de recolher não está transgredindo a lei mais do que o soldado que, eventualmente, o mate a esteja executando)".

todos que a legitimam, aqueles a quem a palavra agora se destina, embora a literatura seja palavra sem resposta.

Do anúncio de que havia um romance iniciado antes da chegada em Angola até os romances resultantes da experiência, as cartas formam uma espécie de arcabouço dessa escrita, revelando os anos de aprendizagem desse que apenas mais tarde se tornaria o escritor de que hoje se tem notícia. Nesse sentido, retirando o apelo emocional das cartas, o leitor tem diante de si um material que possibilitará pensar o percurso do escritor e a evolução de um pensamento sobre o seu fazer. Perceber, por exemplo, que a referência ao cânone literário, tão cara no início,[21] aos poucos vai se tornando cada vez mais espaçada, embora esteja tudo lá, dando vazão em seus romances à atmosfera e estrutura encontradas nas referências, se fixando menos aos nomes, e mais ao *como* narrar, conforme se verá mais adiante.

Ao falar da solidão e da rememoração de momentos da adolescência em que diz que havia muito a dizer "sobre estes pequenos universos concentracionários", Lobo Antunes se pergunta para quê, e lembra o silêncio em Beckett: "A inutilidade da comunicação cada vez me parece mais evidente. E depois penso muitas vezes se o Beckett não estará no bom caminho, o do silêncio total, desabitado, nu. Entretanto lá vou tentando escrever por ressentimento" (2006, p. 237). Logo na próxima carta relembra o poeta português de que tem apreço: "Mais uma longa e triste segunda-feira, 'deste viver aqui neste papel descrito', como o Ângelo de Lima diz numa carta ao dr. Miguel Bombarda" (2006, p. 237). O conteúdo das cartas parece servir como o operador de leitura do que se consolidou depois. Sobre a escrita do romance por vir, em especial, na carta de 3 de abril de 1971 escreve:

> O romance cá vai andando, a caminhar para 60. Não sei o que pensarás dele. Definitivamente, e porque se adéqua, vou-lhe chamar O Voo Nupcial de J. Carlos Gomes, que lhe fica a matar. Espero que, como te pedi, tenhas destruído tudo o resto, todo esse entulho miserável que por aí tenho. (2005, p. 115)

A 2 de dezembro de 1971:

> Amanhã vejo o 2º caderno, que fica pronto, e entro pelo terceiro adentro. Já estou a pensar fazer cerca de 30! O ano de 72 vai ser por inteiro dedicado ao Voo, com exclusão de tudo o resto!!! De modo àquilo ficar pronto antes de eu abandonar Angola. (2005, p. 310)

[21] 10 de fevereiro de 1971: "Acabei o Borges, estou acabando o Le Clézio, e leio o russo do Tio Jaca que não me agrada. Se a família me quiser mandar livros, escolhe-os tu, mas não gastes dinheiro com eles. Prefiro livros a quaisquer revistas. Lança por ai esta luminosa ideia" (2005, p. 48- 49).

A 4 de dezembro do mesmo ano:

> O 2º coiso está pronto. Caminho no 3º. Agradam-me, no fundo, gosto daquela riqueza de tudo, das sucessivas explosões de sentimentos, imagens, jogos de palavras, que lá estão. Só eu lindo amor só eu. Vou fazer 30, um calhamaço maior que um dicionário e igualmente tenebroso, e meter tudo lá dentro, tudo quanto há. Um sonho à Mallarmé. (2005, p. 311)

A 12 de dezembro:

> A história avança, com a dificuldade de chegar às palavras do costume. É incrível como as frases resistem a obedecer, a moldarem-se! O tremendo esforço que isto me tem custado! Para não prestar para nada, se calhar... (Dá sorte). (2005, p. 317)

A 13 de dezembro:

> Quanto à história lá vai rastejando como pode, a coitada. Cerca de 270 páginas: para 3000 falta um bocado! Depois do jantar passo a limpo os últimos partos do meu génio. É minha intenção mandar-te em Janeiro 3 cadernos (300 páginas), mas fico em sobressalto até eles aí chegarem. Se se perder vai o talho de um ano de trabalho por água abaixo, e nem quero pensar nisso... (2005, p. 318)

A 16 de dezembro:

> A história anda e gosto dela, acho eu. Ainda em janeiro deves receber 3 blocos de 100 páginas cada, que me parecem razoáveis.
> Como vês a minha disposição é canina. Tenho andado com a cabeça em água por causa da história, que me ocupa os dias por inteiro e não avança com a rapidez que eu queria. Ainda hei-de fazer 60 páginas por dia como aquele cisne, Joyce Carol Oastes.
> 708819? E esses mamões aí até às 5 da manhã, na pagodeira! Que injusto sou – mas porra, eu aqui a penar com as palavras e eles no xarope. (2005, p. 320)

Nos trechos acima, observa-se a evolução da escrita do romance e compreende-se um pouco melhor o desejo de um calhamaço. A necessidade de narrar, à sua talvez primeira leitora, apresenta nas cartas o cotidiano do jovem combatente em seu oficio de médico e de sobrevivente em meio às emboscadas e minas, também o cultuado oficio de escritor, suas leituras e a evolução do escrever, do livro que intitulou primeiramente de *O voo*. No espaço mínimo destinado à escrita, as cartas oferecem a elaboração de romances iniciados em Angola atravessando, como o relato informa, o continente africano até Portugal (em risco de se perder), para onde o jovem soldado projeta o olhar, o futuro que lhe aguarda, marcado no calendário dia a dia.

O texto advém de uma memória e esta contém implícita ou explicitamente a memória de outrem, seja de sujeitos históricos, seja de sujeitos inventados, ou de uma mistura de ambos. Nesse sentido, nenhum escritor escreve sozinho, como atesta Eliot, porém também não cabe ao escritor o peso da comparação com relação aos seus antecessores. Três décadas depois do famoso ensaio de Eliot, "Tradição e talento individual" (1919), outro texto também importante, "Kafka e seus precursores" (1951), parece fundar uma nova ordem estética que ajuda a compreender esse movimento, quando Borges chama os antecessores de Kafka de seus precursores. Para Borges, o trabalho do escritor "modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro" (2007, p. 130). Cada escritor "funda" sua própria "comunidade" e, ao inaugurá-la, nos coloca em contato, direta ou indiretamente, com seus eleitos e assim infinitamente, até o último leitor. A perspectiva borgiana interessa a esta análise, uma vez que o texto loboantuniano, que atravessou parte do século XX se mantendo até hoje em constante atividade, possibilita-nos refletir sobre a escrita que funda e atualiza um cânone íntimo e, com este, corrobora uma relação distendida do eu.

Uma vez reunidas num volume, é possível aproximar as cartas de um diário de guerra, no qual percebemos, na escrita quase cotidiana, o gesto de se curvar diante da iminência da morte, a impressão de um mapa territorial e de um contexto histórico verificável. Não à toa, Lobo Antunes terá na sua ficção uma fixação por datas e cartas, como em *O esplendor de Portugal*, *Manual dos inquisidores*, entre outros. Datas desencontradas, cartas não lidas, fragmentos de postais, raríssimas vezes, salvo alguma exceção, serão cartas de amor, segundo Seixo salienta (2008, p. 104).

Embora o diário íntimo ou diário de bordo como gênero, segundo Blanchot, seria "uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala", o que as cartas de Lobo Antunes parecem não ser, esse contar cotidiano possibilita a quem escreve se projetar no futuro, já que o presente lhe parece impossível, apontando uma tentativa desesperada de relato dos dias marcados pelas incertezas no posto militar. Se referindo a Virginia Woolf, diz que: "o diário aparece aqui como uma proteção contra a loucura, contra o perigo da escrita (...) O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade. Da mesma forma, Van Gogh tem suas cartas e um irmão para quem escrevê-las" (BLANCHOT, 2005, p. 273). Em vez de tomar as cartas como empresa de salvação, embora o contexto de escrita permita que essa leitura seja possível, no caso de Lobo Antunes, e o mais importante para se pensar aqui, seria associar seu movimento ao *Diário* íntimo de Kafka, que, segundo Blanchot, "é feito não apenas de notas datadas, que remetem à

sua vida, de descrição de coisas que ele viu, de pessoas que encontrou, mas também de um grande número de esboços de narrativas", contendo fragmentos que se articulam "entre o Kafka que vive e o Kafka que escreve" (BLANCHOT, 2005, p. 277). Lobo Antunes parece se apropriar de uma instância de escrita pessoal, dirigida a uma leitora empírica, para fazer das cartas não apenas um espaço de descrição ou de apelo sentimental, mas, sobretudo, de reflexão e de aproveitamento futuro; conforme pode ser observado na evolução dessa escrita e posteriormente em *Os cus de Judas*, ou nas crônicas. Assim, podem incidir as mesmas expressões: "melancolia sem remédio", "céu de chumbo e de calor", "ração de combate", entre outras. Em defesa da narrativa, numa nota de pé de página, se referindo a *Os cadernos de Malte*, de Rilke, *A experiência interior* e *O culpado*, de Bataille, entre outros, Blanchot afirma que "uma das leis secretas desses livros é que, quanto mais o movimento se aprofunda, mais tende a se aproximar da impessoalidade abstrata" (2005, p. 277). Assim também Kafka, pouco a pouco, vem a substituir "as observações datadas sobre ele mesmo por considerações tanto mais gerais quanto mais íntimas" (2005, p. 277).

Pensando assim, em *Os cus de Judas*, o autor também se afasta do relato direto talvez como estratégia para narrar a perda da inocência em relação às verdades da guerra, valorizando a narrativa em detrimento do relato, ofuscando esse lugar de fala. Já não cabe aqui uma poesia inocente, como também não mais foi possível, após a Segunda Guerra Mundial, que cineastas como Godard, Duras, Resnais se contentassem com um cinema de ilusão. A proposta desses autores, entre outros, foi de quebra da estrutura convencional e criação de uma disjunção entre texto e imagem, valorizando o que está para além do campo de visão, criando desconforto no mundo conformado do outro cinema e da TV. A propósito do enredo, em consonância com essa proposta disjuntiva entre o que se diz e o que se vê, Lobo Antunes comenta:

> Inicialmente, eu creio que desejava escrever romances, mas com o passar do tempo a trama e a história deixaram de me interessar. Não tenho nada contra elas e, na verdade, adoro que me sejam contadas, mas cheguei à conclusão de que, para mim, a história representava uma maneira fácil de me desembaraçar dos problemas que os livros propõem, se desejo fazer aquilo que procuro realmente, e que evidentemente beira o impossível: colocar toda a vida entre as páginas de um livro. É preciso que exista um bom travesseiro sobre o qual repousar a cabeça, quando minha hora final chegar. Enquanto eu não estiver contente, continuarei a viagem. (A CORREÇÃO PERPÉTUA, 2005)

Mesmo que ainda iniciais, os primeiros romances já anunciam essa quebra da estrutura convencional, embora em todos eles haja uma história de fundo. Em *Os cus de Judas*, o que ocorre é uma fusão entre enunciado e enunciação, sendo que o ofuscamento do lugar de fala criará um sentimento comum de sobrevivência, não mais relacionada às causas individuais, mas ao indivíduo que há em cada soldado morto em emboscada, cuja vida passava a valer muito pouco. O narrador diz à mulher-ouvinte:

> O que de certo modo irremediavelmente nos separa é que você leu nos jornais os nomes dos militares defuntos, e eu partilhei com eles a salada de frutas da ração de combate e vi soldarem-lhes os caixões na arrecadação da companhia, entre caixotes de munições e capacetes ferrugentos. (2003, p. 172)

Embora o romance venha a ser uma versão que se distancia da versão dos noticiários, por partilhar com o leitor a complexidade da guerra apresentando as camadas que a compõe (Estado, sociedade, indivíduo), esse trecho serve como síntese da insuficiência do narrar.[22] Apresenta um abismo entre quem viveu e aquele que lê, e, paradoxalmente ou não, será a consciência dessa impossibilidade de transmissão da experiência uma das garantias para que a obra exista, que possa ser lida. O livro surge como intermediário autônomo desse processo. Mesmo as cartas, uma vez reunidas num volume, elas se incluem na estante junto aos outros livros e podem ganhar autonomia, com o poder de modificar ou acrescentar à recepção da obra dados até então não acessados. Não que isso possa legitimar ou anular toda a escrita que veio depois, mas passam a ser um importante material de pesquisa que relata, no ambiente inóspito da guerra, os dias dedicados a um projeto de vida, conforme exposto.

As crônicas também podem até modificar a recepção, quando se tem acesso a certo procedimento de escrita aplicado aos romances, como o autor aponta em "De Deus como apreciador de Jazz", do *Segundo livro de crónicas*. Nas cartas persistem informações significativas sobre a guerra em questão, sobre os sentimentos que envolvem o jovem soldado, a sua tomada de consciência, o cuidado na descrição das estratégias do seu posto, o

[22] Insuficiência das palavras em dizer o horror, dizer a experiência-limite. Na dissertação de mestrado em que trabalhei *Os cus de Judas*, pude perceber que o autor lança mão da fragmentação, sobreposições temporais e do ritmo poético, para criar, assim, um mecanismo que possibilitaria narrar essa experiência, elegendo uma narratária em vez de optar por uma escrita direcionada diretamente ao leitor. A escolha de longos períodos, por vezes descritivos, tende a confundir os tempos e esse aspecto da construção textual provoca um movimento elíptico que não fecha em si mesmo, sobrepondo imagens não somente visuais, mas também sonoras, olfativas e táteis, superposição que acaba por indicar essa insuficiência do narrar. Talvez, por isso, o ir e vir dos tempos: infância, juventude, guerra, pós-guerra e o próprio tempo narrativo, sempre marcados pelo sentimento de impotência diante de algo maior do que as escolhas pessoais.

olhar observador dirigido a outra cultura, a relação com a natureza, o amor pela esposa, a dor da separação, tudo isso no frescor dos acontecimentos; esse material revela a necessidade e urgência de um projeto. Ou, conforme Mário Santos, as cartas podem funcionar, aos biógrafos e estudiosos de sua obra, "como uma espécie de diário de uma avassaladora vocação de escritor 'em formação', alguém que já então dizia dedicar mais de 10 horas diárias à escrita, à qual parecia a tudo disposto a sacrificar" (In: ARNAUT, 2011, p. 341). Ou ainda, conforme o próprio Lobo Antunes escreve na carta de nº 211, a qual vale a pena ser reproduzida integralmente por ser texto-chave para a discussão aqui proposta, explicitando a relação com a leitura e a constatação de que se deve trabalhar duro para ocupar um lugar na escrita (2005, p. 319):

> 15.12.71
> Chiúme
>
> Meu amor querido
>
> Acabo de reler um dos livros do Faulkner, os Invencidos (um de capa amarela, da Minerva, que por aí deve andar), e é sempre a mesma admiração e o mesmo encantamento maravilhado. Embora não seja dos melhores, o final é espantoso: poderá a gente aproximar-se disto? No fundo julgo que sim, com muita renúncia, muita devoção e, sobretudo, muito trabalho: a quantidade de virtudes necessárias para se ser um bom escritor é enorme. Não basta ter-se nascido, é preciso fazer-se. E sacudir a árvore para só ficarem as melhores folhas, como o Charlot dizia que fazia aos filmes dele. Eu penso que esta história está decente, e que estou a escrever bem, isto é, que descobri, depois de quase 16 anos (faço no Natal) de contacto praticamente diário com as palavras, a maneira de as usar razoavelmente. E a prova está, julgo, no facto de no Voo não se poderem apontar influências de ninguém. Na realidade acho que não existem. É o trabalho de um sujeito que ganhou a própria independência à custa de muito esforço mas ganhou. O resto, claro, é tudo discutível, mas penso que isso não. Pode não se gostar do meu modo de escrever, do excesso, talvez, de adjectivos e de advérbios, de enumeração paralela. Pode preferir-se mais concisão. Detestar o absurdo, sei lá. Tudo. A verdade é que este modo é o meu, e me agrada, a mim, ler-me. O 3º caderno, que devo acabar por estes dias, marca indubitavelmente um progresso técnico em relação aos anteriores. Mas esses estão cheios de coisas de que gosto: a criada, os episódios da praia, etc, e que não elimino por nada deste mundo. E o princípio, das estátuas, de que também gosto, embora talvez a riqueza excessiva lhe prejudique a apreciação, uma a uma, de frases que considero boas, mas que em globo me agrada. Desculpa falar-te nestas coisas: mas já que apostaste em mim (e eu considero isso muito corajoso e, sobretudo, *très hasardeux*) tens de me ouvir...
> Milhões de beijos do teu marido
>
> António

Na medida em que a escrita do texto avança, as cartas, como o excerto acima indica, passam a ser lugar de diálogo sobre o livro por vir, transformando ainda mais o restrito espaço destinado à troca de amenidades no lugar possível para a discussão do projeto em que ambos estão trabalhando, conforme o próprio Lobo Antunes diz atribuindo à esposa a cumplicidade nesse processo. Embora não se tenha acesso às cartas enviadas por ela, fica evidente que essa interlocutora é agente e não apenas uma incentivadora passiva do projeto. Material que ainda terá um tempo de gestação e revisão após a sua chegada e que sem dúvida fora descartado, modificado. No contexto das cartas ainda paira a incerteza, e o jovem soldado trabalha a fundo sob o risco. Mas para além de possíveis mudanças nos enunciados, o que parece ter prevalecido é o modo de narrar que o autor diz ter encontrado: o excesso. Sem dúvida a concisão não é, diferentemente das crônicas, uma característica dos seus romances. Embora certas imagens sejam precisas para descrever sentimentos e ações, Lobo Antunes não mede o volume de palavras (em alto e bom tom) para descrever o horror (a guerra) e o inferno (o hospital). Outra marca que atravessará seu fazer será a repetição e o paralelismo. As cartas já demonstram uma tomada de consciência de que será preciso encontrar seu próprio traço para fundar uma tradição de escrita. Nesse sentido, e de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, as cartas podem ser tomadas como um esforço intelectual desse jovem que vislumbra uma obra. Para Lopes:

> Na vida de um artista ou de um pensador, as cartas que escreve são frequentemente um lugar onde reflecte, de modo não sistemático (o que decorre do próprio meio de reflexão e dos intervalos que propicia), sobre o seu pensar ou o seu fazer artístico, o que implica obviamente uma rede complexa de referências. (...) É uma zona de risco, que exige fundamentalmente que a leitura não vá anular a sua oscilação constitutiva. (LOPES, 2003, p. 137)

Facilmente pode ser encontrado nas cartas aquele que discorre sobre suas dúvidas enquanto artista, a ponto de se permitir, com o passar do tempo, quase que anular as juras de amor para ir além da intimidade, e desculpar-se por essa necessidade de dizer mais do projeto, como no exemplo da carta citada anteriormente. Nas demais, o autor tenta equilibrar os dois mundos que vive. Não se sabe se esse momento em especial é regido pelo projeto que avança e/ou pela proximidade da data de regressar para a casa. De todo modo, e de acordo com Lopes, as cartas contêm um "potencial devir-literatura", pelo risco de não alcançar o seu destino, se perder, o que abre a possibilidade de serem lidas por outrem. No caso das cartas de Lobo Antunes, e o autor tinha consciência disso, havia ainda o risco de serem abertas por um

oficial e censuradas, por isso discorre com reserva sobre a situação que enfrenta.[23] Pelo caráter privado, Lopes diz que:

> a correspondência possibilita a criação de uma zona intermediária entre o espaço onde alguém desenvolve um discurso no seu próprio nome e se apresenta como autor que responde pela sua palavra e o espaço onde essa responsabilidade é trocada por uma responsabilidade de outro tipo, aquela pela qual ninguém pode ser chamado a responder e que corresponde à criação de uma figura de autor, que é um exemplo de autor. (LOPES, 2003, p. 141)

A autora salienta que a condição da escrita nem sempre se dá pela existência da carta como zona intermédia, podendo ser suprimida pelo diálogo que o escritor possa travar consigo mesmo, "o único que tem direito a assistir aos problemas da sua morte" (LOPES, 2003, p. 145). E diz: "Rilke (...) fala disso numa carta onde diz claramente que o artista só pode comunicar livremente em duas ocasiões: diante da obra feita e na sua vida quotidiana, situações em que o diálogo é possível e construtivo" (2003, p. 145). A obra de arte como a essência da vida do artista, diria Rilke, na qual somos "certamente chamados a sondarmo-nos, a experimentarmo-nos em relação a uma exigência extrema". Sobre a exigência, Lopes complementa:

> mas, provavelmente também, obrigados a não a exprimir, não a partilhar, não a comunicar antes de entrar no nosso trabalho: porque é enquanto ela é única, incompreensível de facto e de direito a outrém, como uma espécie de loucura pessoal, que essa exigência deve entrar na obra para aí encontrar a sua validade. (LOPES, 2003, p. 145-46)

Na guerra, as correspondências são também alimento. Bem como a comida, remédios e munição, as cartas, junto a elas as fotografias e prendas trocadas, têm papel fundamental para a tropa, alimentando o soldado de alguma esperança para além da situação que o tornara caça e caçador. Lobo Antunes irá falar da importância dos envelopes que chegam. Como em 1º de fevereiro de 1971: "A vida, nestas paragens, é tão isolada e triste (as demoras dos jornais são de semanas) que as cartas são a coisa mais importante do mundo para nós" (2005, p. 37). Num contexto geral, pode-se pensar nesse jovem soldado que aguarda as missivas que

[23] Sara Belo Luís observa que "Lobo Antunes não se demora longamente em considerações de caráter político. Nem tal seria de se esperar uma vez que se sabia que algumas cartas eram lidas: 'Percebes o que eu quero dizer, não percebes?'. A guerra – e sobretudo, o absurdo da guerra – revela-se muitas vezes pela descrição (sucinta) das acções militares, do seu trabalho como médico e, sobretudo, pelo seu cotidiano aparentemente banal. Como seria natural, Lobo Antunes não se estende nos pormenores violentos das amputações, da cólera, das minas e das saídas para o mato" (ARNAUT, 2011, p. 320).

chegam junto a alimentos frescos, remédios e munição, se prendendo aos aerogramas editados pelo Movimento Nacional Feminino e transportados por cortesia pela TAP como migalhas ou priscas de cigarro lançadas ao chão. Descendo o mais baixo que se poderia descer, muito abaixo do padrão de comportamento burguês, como o poeta moderno,[24] para se manter lúcido e preso a uma esperança de regresso, que está justamente na troca de correspondências e de alguns mimos, como fotografias, que chegam por meio dos aviões que abastecem o acampamento.

Paralelamente ao combate, à cura dos feridos e auxílio à comunidade, escreve e resiste ao sofrimento e à falta de consolo, como na carta de 21 de janeiro de 1971 confirma: "(...) a verdade é que sofro como um cão e não tenho ninguém a quem dizer, porque os que estão comigo sofrem tanto como eu" (2005, p. 26). Depois, a 28 de julho de 1971, diz:

> Nesta terra tenho enterrado os melhores meses da minha vida, e se calhar, também, a maior parte dos anos da minha velhice. Isto gasta por dentro como um cancro. E o que mais me custa é o coeficiente de absurdo desta aventura. É um preço caro o que estou a pagar para poder um dia viver aí. E penso tanto que é um preço caro demais! E tu, então, casada com uma espécie de fantasma! Eu queria pedir-te desculpa por esta separação e este tão longo e melancólico sofrimento. (2005, p. 255)

Sabe-se que todo esse sofrimento será revisitado como material primordial na construção de seus romances. Importante acompanhar este percurso e perceber que, ao mesmo tempo em que se aproximam, essas lembranças se afastam do apelo sentimental. São memórias processadas, digeridas e, nesse movimento catártico, disponibilizadas de maneira inaugural e inaugurando um projeto, cabendo ao leitor dar conta da leitura da guerra (e do hospital).

---

[24] Rosa Maria Martelo, no texto em que analisa as cenas de escrita na poesia, lembra uma situação descrita num poema de Mário Cesariny, o poeta num café da Baixa descendo até a altura do chão para recolher as beatas (priscas de cigarro) deitadas fora. Embora seja o ato de descer o mais baixo do patamar burguês, segundo Martelo, "(...) o poema [todavia] ressalva que 'nenhuma posição no mundo [...] é mais alta', sublinha a condição de estes poetas fumarem 'como perdidos' e 'escreverem perdidamente', sendo o seu desregramento investido do sentido de uma recusa radical dos valores burgueses" (MARTELO, 2010, p. 328). É claro que, no caso de Lobo Antunes, o que o faz despir-se desses valores é a própria condição de animal a que a guerra o obriga, para lembrar mais uma vez a alusão que o autor faz ao bicho de Kafka.

2 É possível escrever?

A mentira transformada em ordem universal.
Franz Kafka

Para pensar a complexidade do contexto de produção ao qual Lobo Antunes está implicado, bem como a cena de leitura e o seu desdobramento posteriormente, vale lembrar a análise de Boaventura de Sousa Santos sobre os três tempos simbólicos da relação das forças armadas e da sociedade portuguesa. O primeiro tempo, considerado o mais longo, que inclui o momento da guerra que Lobo Antunes participou, se refere ao "ir à tropa". Sousa Santos apresenta a construção simbólica dos impactos da guerra na vida campesina, cuja obrigação do serviço militar tirava do convívio da família o ente querido e dois braços importantes da força de trabalho que mantinha a estrutura familiar e a economia,[25] embora, para o jovem campesino, tivesse o atrativo do desconhecido, a promessa de descobrir um mudo maior, urbano, anônimo, a conquista de uma certa independência (2012, p. 17). Promessa de liberdade colocada à prova no capítulo "H", de *Os cus de Judas*, na longa descrição da chegada do primeiro morto[26] ao acampamento.[27] Também havia pais, segundo Sousa Santos,

[25] Segundo Sousa Santos, "a ida à tropa sempre foi um fatos de perturbação na vida do jovem e na sua família. Na sociedade rural, a ida à tropa interferia negativamente no ciclo de produção e de reprodução da economia camponesa (...) Essa provação não era, contudo, apenas económica; era também afectiva; dado o caráter multiplexo (de múltiplo vínculo) das relações sociais no campo, a saída de um dos membros da comunidade significava a perda de um agente económico, a privação do exercício de controlo paterno e materno, a perda de um companheiro nos momentos de ócio, a privação do arrimo e conforto nos momentos mais duros da luta pela sobrevivência, o abandono ou pelo menos o adiamento de um projecto de casamento" (2012, p. 15).

[26] Vale a pena a leitura de todo o trecho em que se observa a quase ausência de pausa, num fluxo contínuo de descrição, como se o narrador estivesse em transe para contar algo que deixou a todos do acampamento consternados: "Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo, a voz do cabo de transmissões que chamava, que pedia, voz perdida de náufrago esquecendo-se da segurança do código, o capitão a subir à pressa para a *Mercedes* com meia-dúzia de voluntários e a sair o arame a derrapar na areia ao encontro da emboscada, escute-me tal como eu me debrucei para o hálito do nosso primeiro morto na desesperada esperança de que respirasse ainda, o morto que embrulhei num cobertor e coloquei no meu quarto, era a seguir ao almoço e um torpor esquisito bambeava-me as pernas, fechei a porta e declarei Dorme bem a sesta, cá fora os soldados olhavam para mim sem dizer nada, Desta vez não há milagre meus chuchus, pensei eu, fitando-os, Está a dormir a sesta, expliquei-lhes, está a dormir a sesta e não quero que o acordem porque ele não quer acordar, e depois fui tratar dos feridos que se torciam nos panos de tenda, nunca os eucaliptos de Ninda se me afiguraram tão grandes como nessa tarde, grandes, negros, altos, verticais, assustadores, o enfermeiro que me ajudava repetia Caralho caralho caralho com pronúncia do Norte, viemos de todos os pontos do nosso país amordaçado para morrer em Ninda, do nosso triste país de pedra e mar para morrer em Ninda, Caralho caralho caralho repetia eu com o enfermeiro no meu sotaque educado de Lisboa, o capitão apeou-se da *Mercedes* num cansaço infinito, segurava a arma à laia de cana de pesca inútil, o povo da sanzala espreitava receoso lá de baixo, escute-me como eu escutava o rápido latir aflito do meu sangue nas têmporas, o meu sangue intacto nas têmporas, pelos buracos da varanda via o capitão a passear de um lado para o outro apertando o viático de um copo de uísque contra o peito,

que abençoavam a dureza da vida militar "como meio de domar a rebeldia dos filhos", os quais "hão-de ir à tropa quebrar os narizes" o que continuou "a povoar e a assombrar o imaginário popular" (SANTOS, 2012, p. 20). António Lobo Antunes apresenta isso de duas maneiras. Positivamente na carta de 10 de fevereiro de 1971, quando relaciona a tropa à experiência da escrita: "Não penses, contudo, que ando por aqui aos tiros armado em parvo. Talvez, realmente, como o Hemingway sustentava, a experiência de guerra seja importante para um homem" (2005, p. 48). Negativamente quando em *Os cus de Judas* lembra as tias que diziam que a guerra havia de torná-lo homem[28] e, quando regressa, a tia, enterrando no seu peito uma bengala, diz numa voz fraca amortecida pela dentadura: "– Estás magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse homem, mas contigo não há nada a fazer" (2003, p. 241).

O segundo tempo, de menor duração, que corresponderia ao retorno de Lobo Antunes da guerra, corresponde à transição para o estado democrático, se refere à aliança povo-Movimento das Forças Armadas (MFA), em que a sociedade se via liberta de um longo processo de ditadura, liberdade conquistada com o apoio militar, e o imaginário do povo português passou a uma nova visão das forças armadas como sendo libertadoras,

---

falando sozinho, cada um conversava sozinho porque ninguém conseguia conversar com ninguém, o meu sangue no copo do capitão, tomai e bebei ó União Nacional, o corpo do morto crescia no quarto até rebentar as paredes, alastrar pela areia, alcançar a mata em busca do eco do tiro que o tocou, o helicóptero transportou-o para Gago Coutinho como quem varre lixo vergonhoso para debaixo de um tapete, morre-se mais nas estradas de Portugal do que na guerra de África, baixas insignificantes e adeus até ao meu regresso, o furriel arrumou os instrumentos cirúrgicos na caixa cromada, os canivetes, as pinças, os porta-agulhas, as sondas, sentou-se ao meu lado nos degraus do posto de socorros, espécie de vivenda pequenina para férias de reformados melancólicos, mordomos idosos, governantas virgens, os eucaliptos de Ninda não cessam de aumentar, estamos os dois aqui sentados agora como ele e eu nesse tempo, Abril de 71, a dez mil quilómetros da minha cidade, da minha mulher grávida, dos meus irmãos de olhos azuis cujas cartas afectuosas se me enrolavam nas tripas em espirais de ternura, Foda-se, disse o furriel que limpava as botas com os dedos, Pois é, disse eu, e acho que até hoje nunca tive um diálogo tão comprido com quem quer que fosse". (ANTUNES, 2003, p. 70-72)

[27] Cena que remete ao silêncio dos soldados na chegada do primeiro companheiro morto vindo de uma missão no mar em *They were expendable* (1945), *Homens para queimar*, na tradução portuguesa, filme de guerra de John Ford.

[28] Importantíssimo percurso do pensamento sobre essas camadas que envolvem a sociedade que reforça valores cuja gravidade do que se fala talvez nem sequer seja dimensionada e a literatura tenta cumprir um papel fazendo emergir a gravidade do que se diz: "– Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem./ Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canastra, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem, a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segredados. Os homens da família, cuja solenidade pomposa me fascinara antes da primeira comunhão, quando eu não entendia ainda que os seus conciliábulos sussurrados, inacessíveis e vitais como as assembléias de deuses, se destinavam simplesmente a discutir os méritos fofos das nádegas da criada, apoiavam gravemente as tias no intuito de afastarem uma futura mão rival em beliscões furtivos durante o levantar dos pratos. O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia, primeiro passo para o desaparecimento, nos bolsos ávidos de ardinas e marçanos, do faqueiro de cristofle". (ANTUNES, 2003, p. 15)

"empenhadas na solução dos problemas básicos das classes populares ou, pelo menos, na minoração das suas carências sociais mais graves. Sendo nova, esta visão não constitui uma ruptura total com a visão que caracteriza o tempo primeiro" (2012, p. 25).[29] Já a relação entre forças armadas e sociedade no terceiro tempo, que corresponde ao período pós-revolução, é uma relação *social-democrata*,[30] não tem a ver com a relação populista do tempo primeiro, tampouco com a relação revolucionária do tempo segundo. Segundo Sousa Santos, é uma relação despolitizada como no primeiro tempo, "ao contrário deste e do tempo segundo, o seu elo privilegiado na sociedade civil não são as classes populares mas antes as classes médias" (2012, p. 40). Para o sociólogo, as classes médias tornam-se "as mais receptivas ao apelo profissionalizante/modernizante, uma vez que elas próprias se encontram entaladas no dilema: profissionalização ou proletarização" (2012, p. 40). Uma relação que "pressupõe um bloco político-social hegemónico dominado pela burguesia e congregando a adesão das classes médias e de largos estratos do operariado; este bloco cristaliza-se num estado moderno empenhado no desenvolvimento capitalista" (2012, p. 40).

Esse estudo, que expõe a construção de um imaginário simbólico entre sociedade e forças armadas, é pertinente para se pensar a construção de uma crítica na obra de Lobo Antunes, tanto a propostas totalizantes, quanto a soluções que no fundo tendem a reafirmar as instâncias do Poder e que acabam por utilizar um discurso que legitima verdades que a experiência de uma guerra pode colocar à prova. Margarida Calafate Ribeiro, à luz de Boa Ventura de Sousa Santos, irá traçar todo um percurso discursivo, de Camões, Vieira, passando por Fernando Pessoa, até chegar em António Lobo Antunes, João de Melo, Manuel Alegre, entre outros, para apresentar e problematizar, junto a esses textos, uma sociedade periférica que, desde o Império, se imaginou como pertencente ao centro da Europa. É preciso destacar que os poetas que acompanhavam as grandes navegações, em busca do "novo", necessitavam

---

[29] "Tempo das forças armadas na sociedade liberta e convulsa de 1974-75, dominado pelo modo como as classes urbanas radicalizadas, sobretudo a pequena burguesia e o operariado industrial, viram nos militares um aliado natural nas tarefas revolucionárias" (SANTOS, 2012, p. 14).

[30] Segundo Sousa Santos: "A construção deste tempo e do seu respectivo universo simbólico iniciou-se logo depois de 25 de Novembro de 1975. Os obstáculos ao seu avanço, a princípio numerosos e importantes, foram sendo eliminados um a um, tendo o último, o Conselho da Revolução, desaparecido como a revisão constitucional de 1982. Dada a tutela arcaica e concentracionária que o Estado Novo impusera às forças armadas, como de resto às demais instituições da sociedade, a submissão ao poder civil não deixou espaço de autonomia à instituição militar onde pudessem organizar-se processos de profissionalização e de modernização semelhantes aos que ao tempo avançavam nos países europeus desenvolvidos. Este bloqueamento veio a revelar-se dramático com a eclosão da Guerra Colonial. A crise revolucionária (1974-1975) é o período de construção do tempo segundo (...), mas os processos sociais e políticos em que ela se consubstanciou são tão ricos e complexos que, em seus interstícios, germinaram algumas das condições que tornaram possível a emergência do tempo terceiro a partir de 1976". (2012, p. 32-33)

de histórias para narrar, e seus textos, pelo caráter fundador, embora pudessem também apontar as fragilidades de tal empreendimento,[31] contribuíam para divulgar, nos mares navegados, Portugal como o rosto da Europa, ou conforme Ribeiro:

> Pela voz de Vasco da Gama, pela voz dos marinheiros ou pela voz do poeta, em *Os Lusíadas*, Portugal é a nação predestinada para dar "novos mundos ao mundo", convertida na terra eleita por Deus, destinada a dominar o mundo como uma nova Roma. É a "cabeça da Europa" no sentido amplo do termo, ou seja, a cabeça do mundo na concepção eurocêntrica sobre a qual o livro é escrito. (2004, p. 38)

Dando um salto histórico até o tempo em que a narrativa de Lobo Antunes se insere e sua importância para se pensar o sonho de expansão em ruína, tem-se a imagem de Salazar, avesso ao diálogo, cujos discursos, pelo seu poder de persuasão (e da força), não permitiam a dúvida e faziam perdurar e incutir esse imaginário até a queda do império colonial em África. Segundo a estudiosa, um discurso dito a um povo em silêncio e a silenciar, onde não se discutia nada:

> não se discutia "Deus e a virtude", "a Pátria e a sua História", "a autoridade e o seu prestígio", "a família e a sua moral", "a glória do trabalho e o seu dever" ou "os argumentos dos seus adversários". Apresentava-se antes o "conforto das grandes certezas", formuladas pelo ditador com caráter de lei, como anuncia no modelar discurso (...) proferido em 26 de Maio de 1936. (RIBEIRO, 2004, p. 14)

Esta situação só começaria a se modificar com o discurso literário da década de 1950 e pela intervenção cívica já no marcelismo. Poder-se-ia dizer que a perda da ilusão viria mesmo com as guerras de independência, provocando na sociedade uma fratura e abertura para que forças libertadoras pudessem atuar. Lembrando mais uma vez o mundo interior da casa: "A guerra constitui, sem qualquer dúvida, o epicentro do abanão sentido nas pequenas e na

---

[31] Segundo Ribeiro: "Ao propor ao rei um novo projeto épico digno de ser cantado, Camões elogia a gesta imperial até aí empreendida e propõe ir além, apresentando a nova empresa como modo de redimir a degradação presente. Rearticulando, de forma invulgar, 'os pacíficos valores pastoris da Idade do Ouro com o conceito cristão de 'guerra justa'' (MACEDO, 1992: 119), Camões formula o novo projecto épico – a conquista do Norte da África – como veículo para a configuração do domínio do mundo sob a *pax lusitana*. Nesta medida, a reflexão feita em *Os Lusíadas* sobre o significado da viagem narrada no poema é, para além da celebração de Portugal como o centro do mundo, uma reflexão sobre as 'fragilidades' e as possibilidades de Portugal se manter no centro das acções. Assim se explica que o poeta, que iniciou a sua epopeia clamando para que a Musa antiga já não cantasse porque 'outro valor mais alto se alevanta', o termine melancolicamente, apelando a que se pudesse 'na cobiça um freio duro/ E na ambição também/ (...) que Verdadeiro valor não dão à gente' (IX, 93: 246), falando assim da 'apagada e vil tristeza' em que encontrava mergulhada a sua pátria" (RIBEIRO, 2004, p. 39).

grande 'casa portuguesa'" (RIBEIRO, 2004, p. 14). Ao se referir a *Os cus de Judas*, Margarida Ribeiro diz que esse mundo interior (o da casa) projeta-se, em Lobo Antunes,

> para o exterior (...) revelando um país igualmente imóvel, gasto e impotente, dominado pelo espectro de Salazar, da PIDE e do Cardeal Cerejeira, e onde os Portugueses viviam como mortos-vivos de um "carnaval defunto", o que nos traz à memória a metáfora da "feira cabisbaixa" com que Alexandre O' Neill descreveu este tempo português. (RIBEIRO, 2004, p. 265)

Iludidos pelo regime, os portugueses que foram fazer a vida em África, garantindo a ocupação do território incentivada pelo governo português desde a Conferência de Berlim, e que acreditaram nesse sonho, voltaram na condição de retornados: colonos ou colonizados?[32] Lobo Antunes se debruça sobre o tema em *O esplendor de Portugal*, traçando um paralelo entre três irmãos que retornaram e a mãe que ficou, numa tentativa de diálogo entre personagens, espaços e tempos distintos, diálogo marcado pela incomunicabilidade: os três se mantendo à margem da sociedade e a mãe sofrendo as consequências da guerra civil que se instaurou em Angola pós-independência. Não perdendo de vista os três tempos analisados por Sousa Santos, percebe-se que a obra[33] de Lobo Antunes apresenta uma ruptura com esse imaginário no plano da enunciação, quando nos aproxima das contradições do discurso do Poder ratificado por parte da sociedade, apresentando personagens imersos num universo quase quixotesco, de sonho e ruína, assim como as literaturas pós-Guerra Colonial parecem apontar.[34] No entanto, diferentemente de um discurso panfletário, que toma a sua verdade como única, Lobo Antunes não nos dá muita saída, a não ser à luz da leitura e do seu

---

[32]Pergunta lançada pela Profa. Dra. Isabel Capeloa Gil ao analisar estes conflitos relativos à Guerra Colonial durante orientação, anotações do encontro com a orientadora no estrangeiro em 11 de abril de 2012, em Lisboa. Um importante romance, *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, publicado em Portugal pela Tinta da China, trata dessa questão do ponto de vista de um jovem, que junto com a mãe e a irmã regressam a Portugal como retornados e vivem todo o flagelo da posição que agora ocupam na sociedade, com destino diferente daqueles que voltaram com diamantes no bolso ou daqueles pertencentes a camadas privilegiadas, obviamente.

[33] Tendo atravessado os três tempos abordados pelo sociólogo português, talvez o livro que mais condense esse imaginário simbólico, de que fala Boaventura de Sousa Santos, seja *Fado Alexandrino*. O volume é dividido em três partes intituladas "Antes da Revolução", "A Revolução", "Depois da Revolução", numa narrativa que se desencadeia a partir do encontro de um comandante, um alferes, um oficial de transmissões e um soldado, regressados em 1972 da Guerra Colonial em Moçambique. Em *As naus*, Lobo Antunes traz, para junto de um Portugal que comemora o fim da ditadura salazarista, os navegadores de outros tempos e os narradores dessa navegação. Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Vasco da Gama, Manuel de Sousa Sepúlveda; de reis, D. Manuel, D. Sebastião; Camões e Fernão Mendes Pinto, entre outras personalidades, aportam no país em plena Revolução de Abril, fundindo o Portugal do Império com o Portugal pós-Guerra Colonial. A guerra e toda uma tradição de escrita, e a implicação disso na sociedade e no próprio escritor, tornadas experiência literária, estarão presentes tanto na guinada autobiográfica, quanto nas ficções posteriores.

[34] Para discutir esse momento, Margarida Calafate Ribeiro elege além de *Os cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes, *Autópsia de um mar em ruínas* (1984), de João de Melo, *Jornada de África* (1989), de Manuel Alegre, e *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge.

exercício diário de escrita.[35] Nesse movimento de ler e escrever, há um limiar que permite ao autor transitar por tempos imaginados e tempos vividos para a construção de uma obra que se tornou urgente, além de pensar esse imaginário de que fala Boaventura de Sousa Santos.

Embora ocupando uma posição e ambição diferentes de um campesino, Lobo Antunes se iguala aos outros quando se refere à ração de combate compartilhada. Pensar a obra de Lobo Antunes é pensar no jovem que vai à tropa, na família que o aguarda, na democratização do país e na configuração de uma nova política até as problemáticas enfrentadas pelo Estado português que se alastram até os dias de hoje, pois o país compõe um quadro, conforme Sousa Santos, de sociedade intermédia, semiperiférica,[36] em relação aos outros países da Europa. Interessa perceber como esse universo atravessa sua obra, se tornando matéria fundante de uma escrita que se fez, primeiramente, no interior de uma guerra, uma vez que, a partir das cartas, o leitor passa a não ter dúvidas do efeito dessa experiência na sua escrita. Assim, pode-se afirmar que a experiência da guerra, também do hospital, se tornou fundamental para a constituição de uma obra que deixa transparecer a consciência do seu tempo sem se agarrar às verdades dos discursos institucionalizados ou panfletários, propondo a sua verdade, a do escritor, sobre esses aparatos de controle que incidem nos sujeitos. Desse modo, adentrar no inferno, no hospital, é constatar a falência de certos procedimentos de controle sobre sujeitos que resistem a serem controlados. Numa escrita desencantada em que não há apaziguamento e nem mesmo o escritor está livre de cometer equívocos, ninguém está a salvo, nem ele mesmo.[37] Importante pensar num autor que sobreviveu a tudo isso e sua tentativa cotidiana de

---

[35] Pensando aqui na escrita literária já que, para a história oficial, os soldados mortos não são nada além de números e, para os ex-combatentes, o estado constrói monumentos mudos.

[36] Sousa Santos chama a atenção para o conceito, desenvolvido por Wallerstein, que precisa ainda ser trabalhado. Segundo o sociólogo, o conceito de semiperiferia "foi formulado enquanto categoria intermédia entre as categorias polares do sistema mundial: os países centrais e os países periféricos. Este conceito nunca foi aprofundado por Wallerstein e não tem passado de um conceito descritivo, vago e negativo. Descritivo, porque o seu conteúdo teórico é bastante reduzido e pouco mais que analógico. Tal como nas diferentes sociedades se constituíram estratos ou classes intermédias entre as classes polares (burguesia e proletariado), as chamadas classes médias, assim no sistema mundial se constituíram sociedades semiperiféricas entre a periferia e o centro. E a função destas diferentes categorias intermédias é de algum modo semelhante. Tal como, no interior das diferentes sociedades, as classes médias têm desempenhado a função de tampão entre a burguesia e o proletariado, contribuindo para atenuar os conflitos entre elas e, por essa via, propiciar uma ordem social e política mais estável e consensual, assim também, no sistema interestatal, a existência de Estados semiperiféricos serve para atenuar os conflitos entre Estados centrais e Estados periféricos decorrentes das desigualdades na apropriação do excedente económico à escala mundial" (SANTOS, 1985, p. 868).

[37] Segundo Ribeiro: "No livro de Lobo Antunes e de acordo com várias declarações do escritor, a guerra é o momento de viragem e de tomada de consciência política da situação portuguesa, processo aliás sempre associado à personalidade do 'capitão de óculos moles e dedos membranosos', que lhe diz que a revolução se faz por dentro e é o único militar que goza da simpatia do narrador-personagem [de *Os cus de Judas*]. Como um bom menino burguês que se retrata no livro, nunca questionou 'as verdadeiras dimensões de Portugal' inscritas no mapa da escola primária ou a censura do canto IX da epopeia nacional. Na Faculdade, a crise de 62 passou-

erguer um projeto de vida literária desde a descida aos infernos,[38] quando decide se lançar definitivamente no escrever.

Nas cartas, Lobo Antunes revela o quão irônica é aquela situação em que jovens são lançados para matar e morrer por uma causa, segundo ele, inconsistente. Em *Os cus de Judas*, essa situação de guerra será colocada com muito mais aspereza e em tom muitas vezes sarcástico, utilizando também o grotesco para descrever o horror, como a já referida cena do suicídio do soldado em que o queixo, a boca, o nariz, a orelha, pedaços de cartilagens, de ossos e de sangue espalharam-se e cravaram no zinco do teto; questionando sobretudo a virtualidade das verdades impingidas pelo Estado frente à verdade da guerra, bem como os privilégios concedidos aos filhos de ministros e protegidos pelas amantes de pessoas importantes, com atestados falsos de incapacidade de servir o Exército. É possível localizar nas cartas o aproveitamento posterior das cenas experienciadas, ao passo que *Os cus de Judas* amplia, em tom de ironia, ainda mais os impactos da guerra descritos à esposa, numa narrativa entrecortada, entre o capitão que chegou da mata com uma *kalachnikov* e o apelo aos soldados portugueses impresso nos papéis do MPLA para que desertem:

> Deserta Deserta Deserta Deserta Deserta DESERTA, a locutora da rádio da Zâmbia perguntava Soldado português porque lutas contra os teus irmãos mas era contra nós próprios que lutávamos, contra nós que as nossas espingardas se apontavam, *I love to show you my entire body* e **eu já me tinha de novo esquecido do teu corpo de coxas afastadas no quarto do sótão onde durante um mês vivi, esquecido do cheiro do sabor da elasticidade suave da tua pele, já me tinha esquecido do som da voz do sorriso dos olhos egípcios irónicos e ternos os seios grandes o cabelo na almofada os dedos perfeitos dos pés**, o capitão chegou da mata com uma *kalachnikov* no sovaco e disse O tipo estava de costas a guardar a lavra não nos viu sequer aproximar-nos, vamos todos acordar bem dispostos amanhã e ganhar a guerra vivaportugal, que importa o nevoeiro do cacimbo até os ossos se angolénossa e as senhoras do movimento nacional feminino se interessam desveladamente pela gente toma lá dez aerogramas e vai-te curar, compreende o que é querer fazer amor e não haver com quem, a miséria de

---

lhe despercebida, entregue ao superficial ambiente pacato que o envolvia, a escrever e a jogar xadrez. À medida que avança para a guerra e vai penetrando nestes cus de Judas geográficos e o extremo das atitudes humanas que transforma os 'homens em bichos' –, uma consciência de engano, desespero e revolta vai invadindo" (RIBEIRO, 2004, p. 280-81).

[38] Sem se ater muito a metáforas, a cena descrita no fim do primeiro capítulo de *Os cus de Judas*, em que o navio parte com os soldados para Angola, lembra a barca cujo único destino que lhe parece possível é a morte, já que a opção da glória somente é dada àqueles que voltarão vivos, mas que ainda desconhecem quais sejam: "grandes caixões repletos de féretros ocupavam uma parte do porão, e o jogo, um pouco macabro, consistia em adivinhar, observando os rostos dos outros e o nosso próprio, os seus habitantes futuros. Aquele? Eu? Ambos?" (ANTUNES, 2003, p. 28). Sobre isso Ribeiro diz que "o barco que levou a morte de Portugal para África traz [no regresso] a ruína da guerra, pedaços de homens destruídos nos cus de Judas, num universo circular e fechado de que parece não haver saída" (2004, p. 283).

> ter de masturbar-se a pensar em nada (...) Está a ouvir os gajos sussurava o tenente apontando as sombras, **Meu amor querido eis-me outra vez no Chiúme depois de uma viagem sem problemas e isto sabes como é continua na mesma um pouco isolado mas tranquilo no fundo é idêntico a morar dois anos em Vila Real ou em Espinho ou num monte do Alentejo com a vantagem de poder contar à nossa filha que conversei com zebras e elefantes em zebrês e elefantês, todas as tardes escrevia ridículas mentiras joviais para uma mulher sem corpo, tendo no bolso o teu retrato a cores sentada numa rocha ao pé do mar de cabelo cortado e óculos escuros pernas cruzadas sob um vestido estampado vermelho e és tu e não és tu quem na fotografia me (me?) sorri**, Angolaénossa senhor presidente vivapátria claro que somos e com que apaixonado orgulho os legítimos descendentes dos Magalhães dos Cabrais e dos Gamas e a gloriosa missão que garbosamente desempenhamos é conforme o senhor presidente acaba de declarar no seu notabilíssimo discurso parecida só nos faltam as barbas grisalhas e o escorbuto mas pelo caminho que as coisas levam eu seja cego se não lá iremos, e já agora se me permite porque os filhos dos seus ministros e dos seus eunucos, dos seus eunucos ministros e dos seus ministros eunucos, dos seus miniucos e dos seus eunistros não malham com os cornos aqui na areia como a gente, o capitão encostou a *kalachnikov* à parede e ficámos surpreendidos a olhá-la, Afinal é este o aspecto da nossa morte perguntou um alferes, senhor doutor tem de ir à mata porque pisaram uma antipessoal num trilho, seis quilômetros de *Mercedes* disparada e nisto o pelotão numa clareira o cabo Paulo estendido a gemer e do joelho para baixo depois de uma pasta torcida de sangue nada, nada senhor presidente e senhores eunucos nada (...). (ANTUNES, 2003, p. 125-128; grifo meu)

Este longo excerto corresponde a pelo menos oito páginas de informações que se sobrepõem umas às outras sem um ponto final que as encerre. A respiração, se há uma possível, se dá apenas por vírgulas e letras maiúsculas, numa espécie de fluxo de consciência que marcará essa escrita. Sem pretender mimetizar o conteúdo das cartas com o romance, observa-se claramente o distanciamento, na voz desse narrador, da importância que fora essa troca de correspondências para esse jovem no calor dos acontecimentos. Nesse novo momento, revisita as lembranças com distanciamento, buscando auxílio na ficção, estando agora em jogo a possibilidade não apenas de narrar as suas impressões sobre aquilo que vivera, mas também demonstrar a sua habilidade em rearranjar, como escritor, a memória. É claro que o conteúdo das cartas revela muito mais do que essa descrição em *Os cus de Judas*, cartas que o leitor ainda não tinha acesso no momento em que fora publicado, ao mesmo tempo sabe-se que revelam muito menos desse impacto da experiência que o romance expõe sem nenhum pudor ou censura: a sua crítica ao Poder, como a sua falta de coragem para desertar.

Se no trecho acima encontram-se fragmentos que indicam contradições (os filhos dos ministros não compartilham da missão colonialista), num jogo irônico que mistura evocações

de glória e fervor à pátria (o "notabilíssimo" discurso do senhor presidente, vivapátria, Angolaénossa) e os vultos patrióticos (a descendência de Cabral, Gama e Magalhães), prováveis simbolos a serem recuperados pelo discurso do poder, sem repouso o narrador de *Os cus de Judas* segue adiante e mais uma vez a *kalachnikov* é retomada, num momento em que o desejo de aniquilar a imagem de Salazar aflora numa carta imaginária:

> (...) o furriel vomitava aos arrancos abraçado à arma abraçávamo-nos às espingardas como afogados a pedaços de irrisórios de madeira, É este o aspecto da nossa morte interrogava o alferes a apontar a *kalachnikov* na parede, o aspecto da nossa morte são estes arbustos pindéricos e este homem prostrado cor-de-cinza que delira, o comandante de pelotão assobiava de fúria, **Prezado doutor Salazar se você estivesse vivo e aqui enfiava-lhe uma granada sem cavilha pela peida acima uma granada defensiva sem cavilha pela peida acima**, injectei segunda ampola de morfina no deltóide, Depois deste trabalho todo não patines, do Chiúme informaram que o helicóptero largara de Gago Coutinho com mais sangue a bordo (...). (p. 129; grifo meu)

A "carta" dirigida a Salazar é um possível "grito" de desespero e raiva, mensagem rompida pelo narrador na ação de injetar morfina num paciente. O ritmo do texto imprime a atmosfera do desespero. Diferentemente de outras passagens do romance quando o narrador se refere à mulher-ouvinte, esse acréscimo de informações que se dão por encaixes, como a carta à esposa e a Salazar, não soa como um rompimento brusco, ao contrário integram o pensamento, corroboram a costura de um assunto no outro sem pausa. Quão legítima pode ser a guerra diante de sangue, pedaços de corpos pelos ares, injeções, ataduras, a morte? É possível haver alguma elaboração positiva[39] a se tirar dessa experiência?

Fica evidente a inutilidade dos monumentos erguidos posteriormente, edificações que em nada servirão para trazer de volta a vida daqueles que morreram em combate, bem como restituir a daqueles que perderam sua juventude e tiveram a memória marcada pelas imagens da guerra. Sobre isso, Vecchi lembra o Monumento Nacional aos Combatentes do Ultramar, erguido em Belém em 1994, período em que o crítico começava a se ocupar do tema da Guerra Colonial e a reunir documentos referentes ao assunto, num momento de reflexão por conta dos vinte anos de Revolução dos Cravos. Segundo o estudioso,

> Na aparência um sinal de conciliação no processo de construção de uma memória pública que se prestaria para uma monumentalização supostamente

[39] Importa lembrar que não se trata de uma afirmação da negatividade em Lobo Antunes, ou estabelecer dicotomias entre negativo e positivo. O que se pretende é apenas apontar como o autor expõe no texto o efeito da experiência da guerra nos sujeitos e disso não se tem dúvida.

> compartilhada. Na verdade, o monumento-memorial tornou-se controverso, justamente porque, na sua pretensão harmonizadora de *condordia discors*, diluiu nas ambiguidades da representação (Cfr. Sapega, 2008: p. 29) tensões ainda muito fortes, presentes na sociedade, perante um assunto de certo modo tabu, ou causa de veementes disputas ideológicas (...) O que chamava a atenção (...) era de certo modo o jogo alegórico que o monumento instituía num espaço público dominado pela retórica celebrativa, como Belém: os Jerónimos, o Padrão dos Descobrimentos, a Praça do Império. E o memorial com a listagem dos nomes dos soldados que morreram "ao serviço de Portugal (1954-1975)" mais do que compor uma fractura parece aprofundar um corte na memória e abri-la como território de confronto e embate. (VECCHI, 2010, p. 27)

O que se defende aqui, nesta tese, é que António Lobo Antunes é um dos escritores que coloca em discussão as referências monumentais em contraposição à esfera do vivido. Dialoga com outras referências, sejam do cinema, da literatura, da música, da pintura, apresentando uma possibilidade de leitura crítica do mundo compondo juntamente com essas relações, para criar uma narrativa de contraste e uma proposta de questionamento da verdade por trás também das bandeiras ideológicas. Exibindo a fragilidade do homem, denunciando algo irrecuperável, talvez por isso mesmo seja preciso narrar, como em *Os cus de Judas*:

> Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos estendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta (...) O leitor de cassetes do alferes Eleutério tocava a 4ª Sinfonia de Beethoven, e era como se a música soasse numa sala deserta para lá de cujas janelas sem cortinas a chana desdobrava interminavelmente as pregas do seu lado, uma música que se prolongava no eco de si própria do mesmo modo que nos pianos cerrados teimam em morar ainda os compassos ténues de uma valsa antiga (...) Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico-Duriense, espiados pelos mil olhos ferozes da PIDE. (2003, p. 122-123)

Perante esse texto, pode-se pensar nesta literatura que se vê diante do mundo e de suas mazelas, podendo propor um questionamento sobre tudo aquilo contrário à vida, com palavras que sabe serem insuficientes. Uma literatura talvez herdeira da ironia romântica, mas com olhar não mais distanciado do objeto. Ao contrário, seu olhar está implicado no objeto. O texto não se apresenta como uma tomada de resoluções para os problemas, seria ingenuidade atribuir à literatura esta função, mas não se deve descartar o seu poder de denúncia, mesmo

que não seja o objetivo primeiro, dos problemas enfrentados pelo sujeito no mundo; numa tomada de consciência das questões insolúveis, como a morte, cuja iminência é dada pela situação-limite, uma morte aguardada pelo instante, propondo uma mudança de paradigma e na relação do sujeito com o mundo da vida (HABERMAS, 2002).

Em vez do exílio parisiense,[40] Lobo Antunes segue para a guerra, para servir o Exército da União cumprindo uma ordem que lhe fora imposta, como qualquer outro convocado, acatando suas condições de soldado a serviço do seu país, treinado, embora seu posto não fosse este, a ocupar a frente de combate. Para Lobo Antunes, que desde criança desejava ter seu nome na capa de um livro, a guerra pode ser compreendida como uma fratura, observada desde a primeira carta. Não sendo pertencente a algum movimento de esquerda, a guerra lhe serve também como reflexão da posição política que ocupava, como em 15 de maio de 1971 escreve:

> Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível – e trágico. Todos os dias me comovo e me indigno com o que vejo e com o que sei e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade – e algo mais, se for necessário – pelo que considero importante e justo. O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia a dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui. (2005, p. 161)

Mais tarde saberemos que o autor questionará ambos os lados, quando constata o quão corruptível é o Poder, que a liberdade fora aparentemente conquistada, e que as decisões continuam sob o controle do Estado, que seu povo continua a sofrer, conforme declarou em entrevista ao jornal português *Público* num diálogo que vale a pena ser reproduzido:

> ALA - A gente não vive em democracia, como é evidente. Não vive. Há algumas quase democracias - a Holanda, a Bélgica, a Suíça [com] aquele arranjo [federal] complicado. A democracia implicava um constante referendar pelo povo das decisões do poder. Não existe.
> P- O povo se calhar cansava-se. Em 75, quando estava tudo a ser posto em causa todos os dias, as pessoas cansaram-se, estar todos os dias a votar...
> ALA - ...as pessoas tinham medo, estavam apavoradas. Lembro-me do senhor José, que era o caseiro do meu avô dizer: "É preciso que venham os franceses tomar conta da gente".
> P - Significa que aquilo que estava a apontar como o ideal da democracia é qualquer coisa que as pessoas se calhar não querem.
> ALA - Eu acho que querem, mas também não têm oportunidade. O que é que lhes resta? Votar de quatro em quatro anos?

[40] Cf. Arnaut (2011, p. 327).

> P - Pois, mas quando podiam votar todos os dias, de braço no ar, não quiseram.
> ALA - Votar de braço no ar não é democrático. Isso não é democracia. (PÚBLICO, 2004)

Sobre o escarnecimento em relação à construção do novo Portugal do ponto de vista do regresso, como o narrador de *Os cus de Judas* vê da janela o cemitério do Alto de S. João que o faz lembrar o Portugal dos Pequeninos, o mundo em miniatura que narra a história de um império, além da imagem recortada do Tejo, a névoa sobre o rio sem barcos, que também dá ideia de ofuscamento da visão, Ribeiro diz:

> Após a meteorítica alegria da revolução, o povo parece ter ido de novo para a casa, retomando um Portugal na medida "diminutiva" de um "dia-a-dia funcionário", de luzes e cortinas que se abrem às sete da manhã e se fecham às oito da noite, de casas cheias de ornamentos de feira que, ao mesmo tempo que nos satisfazem o gosto pequenino e ilusório de grandeza, tapam as mazelas da "humidade que se infiltra", das coisas "que empenam", dos "canos que entopem", imagens de um país que tenta enganadamente reerguer-se, procurando ocultar as feridas e ignorar os "lázaros" que quotidianamente se escondem nos caminhos marginais, tentando iludir a sua dor pelas noites, pelos copos e pelos corpos, numa atitude dolorosamente subversiva dessa sociedade pequenina que, num outro contexto, os surrealistas tão acutilantemente tinham denunciado. (RIBEIRO, 2004, p. 287)

Se há uma importância indiscutível no surgimento de uma literatura contestatória para a época, capaz de denunciar as mazelas do colonialismo português, não apenas a partir daqueles que aderiram ao movimento de libertação das colônias, mas, sobretudo, dos próprios africanos, nascidos[41] e/ou criados no território, ligados ou não a laços ancestrais, uma literatura que viria a fortalecer e afirmar a nação escrita, a obra de António Lobo Antunes demonstra, por outro lado, uma escolha solitária. Tal escolha parte de um soldado que lutou por uma causa que não era a "dele", como diz, apenas para garantir a vida no cumprimento de uma ordem, e talvez por isso não poderia se agarrar a uma verdade única e acabada qual fosse a verdade.[42] Escolha solitária onde não se encontram vencedores, nem vencidos, no caso da

[41]Por exemplo, o poeta Agostinho Neto, médico formado em Coimbra, que se tornou um dos líderes da força de libertação de Angola e o primeiro presidente do país.
[42] Segundo Agripina Carriço Vieira, num artigo sobre as cartas de guerra, os leitores de Lobo Antunes sabem que "no seu universo romanesco criado pela sua escrita não existem verdades absolutas, certezas inquestionáveis, que o olhar lançado sobre as pessoas e as coisas não é maniqueísta, mas antes plural e dubidativo" (In: ARNAUT, 2011, p. 326).

guerra, apenas fantasmas[43] sem medalhas ou monumentos que lhes restituam a vida, fantasmas que assombram a casa e povoam seu imaginário. Talvez por isso, por não se agarrar a uma verdade, encontrando contradições em ambos os lados, tenha sido de início questionado pelas duas instâncias, conforme relata:

> Às vezes, por causa de "Os Cus de Judas" tive uma série de problemas. E do Tratado [*das Paixões da Alma*, 1990]. Até com "As Naus" [1988]. Aí a direita acusava-me de dizer mal dos grandes vultos nacionais; a esquerda de dizer mal das grandes conquistas da Revolução. Os meus primeiros livros - achava graça - provocavam reacções emotivas extremadas. Chegou a haver tentativas de agressão física. Julgo que por falarem de uma realidade imediata. Foram precisos anos para fazer esta grande unanimidade. Que veio do estrangeiro, não nasceu cá. (PÚBLICO, 2004)

Isso talvez tenha relação com a proposta de escrita de Lobo Antunes. A de operar na contramão de qualquer uma dessas instâncias, não por não se posicionar politicamente, tendo em vista as críticas contundentes em seus livros às bandeiras erguidas, aos monumentos, às disputas territoriais, ao sentimento burguês, à própria cultura portuguesa presa a valores que denunciam a decadência do Império, mas, sobretudo, por não propor formas apaziguadoras, tampouco reafirmar um ideal ou construir utopias. Sua busca incansável se dirige à arte de renovar o romance, segundo ele mesmo disse. Ao mesmo tempo, aponta caminhos possíveis e a positividade pode ser encontrada nas imagens tipicamente da infância que abriga a ternura.

Em meio à situação de guerra, além de encontrarmos em suas cartas um jovem em busca da escrita, encontramos a certeza de que não é possível narrar sem que lhe chegue Cortázar, Márquez, Fuentes, Llosa, Flaubert, entre outros:

> É domingo, hoje: segunda-feira como sempre, afinal. Ontem o capitão Melo Antunes mandou-me do Ninda mais uma pilha de *Nouvel Observateur*, para me povoar um pouco a solidão. Não têm aparecido livros dos escritores sul-americanos por aí? São os únicos que me apetece ler. Só há romances agora na América do Sul. E não me apetece ler os franceses, tão tiranicamente cartesianos. Acho que a América do Sul tem agora o papel que cabia, dantes, ao Mediterrâneo, como ponte de convergências de culturas diversas. Entretanto, foi publicada em França a biografia de Flaubert por Sartre,

[43] Segundo Ribeiro: "A atitude irónica expressa em inesperadas combinações vocabulares e semânticas é a via escolhida para descrever a descrença na revolução falhada e que, por isso, não foi espelho redentor e balsâmico desta geração espatifada em África, como muitos pretendiam. Os fantasmas de África reflectem-se em Portugal como num jogo de espelhos labiríntico, em que espaços e tempos se interpenetram tendo como único ponto de partida e de chegada o narrador-personagem, que, dizendo permanentemente de diversas formas 'Estou aqui, Reparem em mim que estou aqui, Oiçam-me até no meu silêncio' (Antunes, 1991: 189), 'entende'(me), 'oiça' (me), (...) tenta um diálogo ao longo do qual vai narrando a sua experiência e assim tomando consciência plena do que lhe aconteceu e dizendo aos outros o que nos aconteceu, evitando desta forma 'encher de terra a boca dos mortos de África' que já não falariam" (RIBEIRO, 2004, p. 287).

> chamada “O idiota da família”, uma coisa em 4 volumes que gostaria de ler. Cortázar, Márquez, Fuentes, Llosa, nada nessa piolheira, como lhe chamava o rei D. Carlos? Tenho andado agora mais reconciliado com a história, mas desconfio um pouco do que estou a fazer. (2005, p. 236)

O autor parece tomar essas referências como mediadoras de seu projeto inicial, mirando para outros territórios ainda não explorados, como a América do Sul, que nesse momento lhe apetece ler em detrimento de outros. Mas ainda assim manifesta o desejo de que lhe chegue a biografia de Flaubert escrita por Sartre, duas grandes referências da tradição de escrita europeia. Ávido por essas leituras, o jovem escritor elege seus precursores, para lembrar Borges, e, mediado por suas referências, exibe seu processo de escrita, seu investimento que visa um resultado, o livro, ao passo que também pensa a tarefa. Aqui, há um método de investigação do que vem sendo feito em termos de estrutura romanesca demonstrando um olhar atento ao que se produz na América do Sul, sem abandonar totalmente a investigação do que se passa pela Europa. Como já visto, nas cartas, Lobo Antunes fala repetidas vezes dos cadernos visando a publicação e, retirando o apelo emocional, percebe-se vestígios do cânone que o acompanha, o tempo dedicado à leitura e à escrita, bem como seu pensamento sobre o que se produz e o desejo de conhecer certo trabalho, como o desses autores, pesquisando-os à exaustão, e até mesmo se aborrecendo com as leituras.

Sabe-se que o projeto de António Lobo Antunes não passa pela mera tentativa de apresentar ao leitor um conhecimento livresco; ao contrário, as referências funcionariam como uma espécie de “trava” que, segundo Silvina Rodrigues Lopes, seria uma recusa da literatura a uma tendência de ver em tudo um espaço homogêneo, liso, ditado por qualquer prática da simples promoção ou da imposição de uma figura plena de autoridade cultural, “sem vazios ou rupturas, que seria o do mecanismo, do automatismo, da não-relação” (2003, p. 22). Segundo a ensaísta, “uma obra literária é aquela que, indecidivelmente, trava essa homogeneização da leitura e exige, para ser lida, que ela seja travada” (LOPES, 2003, p. 22). Nesse sentido, a escrita loboantuniana acaba exigindo do leitor um olhar igualmente disposto a perceber as inúmeras relações que essas referências implicadas no texto estabelecem com o mundo, não apenas as canônicas e eruditas, mas também as que se referem à cultura popular, à história de Portugal, num movimento incessante entre o que é dito e o efeito multiplicador desses elementos na leitura. Nas cartas, poder-se-ia falar de um Lobo Antunes leitor, ávido por referências, na tentativa de compreender a estrutura romanesca e a partir de então iniciar sua obra. Tudo indica que as cartas de guerra serviram como medida inicial daquilo que se

tornaria uma extensa obra e que o faria ocupar pelo menos doze horas por dia de trabalho. O autor português, que declarou a Maria Luisa Blanco ler de tudo e que tudo lhe interessa, desde anúncios publicitários, uma frase que escapa, romances, poesias, e biografias de artistas, como Picasso, Mozart etc., demonstra um olhar atento à pluralidade de seu tempo que talvez só pudesse se fazer valer numa escrita errante, fragmentada, instável. Por exemplo, quando o personagem de *Os cus de Judas* solicita referências para dar conta do narrar, pontuando essa narrativa com referências ao cinema, à literatura, à musica. Neste outro trecho observa-se, no entanto, o seu olhar para a cultura local intermediada, obviamente, pelo posto que ocupa:

> Minha jóia querida
>
> De novo a chuva em G. Coutinho, e um tempo cinzento e triste. Não sei o que se passa com este cacimbo que não há forma de se decidir a instalar-se definitivamente. No hospital civil, ao fim da tarde, uma multidão variada entra na sala dos doentes, cada um com a sua esteira debaixo do braço, para dormirem à volta das camas onde estão os doentes da família. Os laços familiares são aqui extremamente fortes. Os parentes dos internados constroem cubatas à volta do casarão velho e sem condições do hospital, formando uma autêntica aldeia onde vivem e comem enquanto os internados não têm alta. Desde manhã o ambiente tem qualquer coisa de feira macabra e miserável, com concílios de homens silenciosos acocorados em círculo em torno de um montinho de brasas. (2005, p. 125-26)

Nesse cenário, apenas um olhar observador e com impulso para a escrita pode se dar conta da diferença cultural sintetizada no simples gesto de carregar uma esteira debaixo do braço, armá-la ao lado da cama para aguardar a cura de um parente. O que parece estar em evidência, além dos laços familiares, é a relação com a morte. Estar ao lado do parente ferido ou doente é aguardar o momento da cura, mas também o momento em que o espírito se libertará do corpo. Uma vigília marcada por conversas monossilábicas, conforme Lobo Antunes prossegue o relato. Nesta mesma carta, observa-se o teor literário impresso pelo autor, que a partir da descrição desse episódio traz à tona outros tempos e lugares que a cena lhe remete:

> Os homens e os cães, que por aqui são abundantes e esqueléticos como os galgos da insólita corte espanhola de Velasquez, cheia de freiras, de deformados físicos e de sombras inquietantes de espectros. Costumo pensar muitas vezes nesse estranho filho de português e nos seus fantasmas e anões, nos fundos negros habitados por alarmantes olhos invisíveis, na luz dos círios Escurial. Até o seu Cristo tem algo da alma profundamente trágica da Espanha, das suas luas de navalhas e dos seus gritos, das suas oliveiras e dos seus painéis fuliginosos. Fazem-me pensar nos cadáveres enterrados nas

> igrejas, nas estátuas jacentes, nos corvos de pedra dos túmulos, na crueldade romântica da guerra de 36-39, no meu amigo Dom Miguel de Unamuno, no general Milan d'Astray e no seu berro viva la muerte, nos mouros que tomaram a Cidade Universitária de assalto e morriam andar por andar, na poetisa galega Rosalia de Castro e "ver o adolescente afogado", no "vento que muxe", nos penhascos e nas pedras morenas de Compostela, que, desde os 8 anos, nunca mais esqueci, e no nosso pequeno e triste país de viúvas a descer para o mar, com os seus muros brancos, o seu sol, o seu labirinto de ruas e o seu silêncio. (2005, p. 126)

O trecho acima condensa referências de personalidades (como Velázquez), lugares e fatos historicamente localizáveis (a Guerra Civil da Espanha). Porém, é a partir de um evento, o hospital, que essas imagens são trazidas recuperando ao mesmo tempo o lugar da infância, seus oito anos, onde alguma inocência persiste. A comparação é um dos recursos que o autor mais utiliza e traz à tona referências que serão caras ao texto, como na primeira frase do excerto. No pé de página, há uma observação quanto à citação atribuída a Rosalía de Castro pertencente a García Lorca, provavelmente se tratando de um equívoco. Isso é interessante porque, não tendo como localizar as fontes, o que importa é a implicação de um teor comparativo, a remissão a memórias que por sinal podem ser falhadas. Numa perspectiva literária, a incorreção pode ser pensada como um efeito do próprio ato de rememorar, como reinvenção de uma verdade, e, incorporada ao texto, passa a integrar um universo cuja regra pode ser modificada pelo esquecimento. O que parece importar é o fluxo desse pensamento que quer trazer para a intimidade tudo aquilo que lhe serve de pretexto para narrar. Por outro lado, num trabalho criterioso, cotejar as referências é importante quando estas elucidam o processo de escrita, menos como esclarecimento do texto, pois o leitor fatalmente se perderia na multiplicidade de referências e a leitura lhe pareceria impossível.

Como já assinalado, o conjunto das cartas, que não incluem as enviadas pela esposa, apenas algumas fotos trocadas por ambos, não é exatamente um livro de António Lobo Antunes, e ao mesmo tempo não o deixa de ser. Porém, interessa ao leitor o acesso a algo genuíno, o movimento em busca do narrar e da leitura, talvez como única saída:

> Levo já algumas horas de voo nestes pássaros precários, quer em evacuação de feridos quer em visitas aos destacamentos. Hoje, estava em Ninda, fazendo a consulta dos nativos quando ouvi um estrondo abafado e uma subida de fumo. Uma mina tinha acabado de rebentar debaixo de uma viatura nossa, com seis feridos, felizmente pouco graves. O ataque, a morteirada, acabou por ter poucas consequências, devido a uma sorte incrível. Havia estilhaços por todo o lado. Um deles foi entrar no quarto de um oficial e partiu o fio do candeeiro meio metro acima da cabeça dele. A rádio de Zâmbia, que ouvimos todas as noites, declarou ter feito 3 mortos e 16 feridos, e anuncia para amanhã, dia 4, aniversário do MPLA, o nosso total aniquilamento. Entretanto

> acabo de receber um maço de cartas, que vêm todas juntas: muitas de ti, três da minha velha, uma do Manuel, outra da tia Gógó. Gostava realmente de ler o livro do Córtazar, embora me falte o tempo e a disposição. Daqui até o fim da semana, se as condições melhorarem, vamos a ver se começo a pensar noutras coisas para além dos doentes e da minha própria sobrevivência. (2005, p. 39)

Nesse trecho, imprime o cotidiano impreciso, ao relatar a instabilidade do voo, a presença da rádio da Zâmbia com informações norteadoras, bem como o afeto que lhe chega (o maço de cartas) e o livro que gostaria de ler.[44]

O jovem soldado parece fazer dessa experiência-limite, mesmo que não tão programado, seu aporte para escrever. A escrita das cartas, que seria num primeiro momento um anteparo, torna-se também possibilidade de ultrapassar o relato. A aptidão para a narrativa, conforme se vê já nas primeiras cartas, é o que talvez torne possível o acesso do leitor, não aos bastidores de uma relação amorosa, mas a uma biografia literária e a urgência de escrever; como narrador, António Lobo Antunes garante também o interesse da sua primeira leitora, que se tornou portadora do seu projeto de escrita. Se prender à sinceridade dos dias marcados no calendário comprometeria a compreensão. O que faz das cartas um interesse público, além de terem sido publicadas num momento em que o autor já se tornara consagrado, sem dúvida é a sua imersão no seu projeto, a tentativa desesperada de desligar-se de sua sombra ou, segundo Blanchot, "narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições de realidade comedida que é a nossa" (2005, p. 272). Na crítica ao diário que se mantém preso ao calendário, cuja escrita seria utilizada para não se perder na pobreza dos dias, Blanchot adverte para a armadilha da escrita. E diz: "escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia" (2005, p. 275). Em Lobo Antunes, escreve-se porque é urgente escrever:

---

[44] Em *Os cus de Judas*, várias dessas imagens retornarão como matéria da ficção autobiográfica: as cartas enviadas pelos irmãos, as leituras, os sobas, os feridos, a natureza, os lugares, como nesse trecho da passagem em que narra a chegada do primeiro morto ao acampamento: "(...) o helicóptero transportou-o para Gago Coutinho como quem varre lixo vergonhoso para debaixo de um tapete, morre-se mais nas estradas de Portugal do que na guerra de África, baixas insignificantes e adeus até ao meu regresso, o furriel arrumou os instrumentos cirúrgicos na caixa cromada, os canivetes, as pinças, os porta-agulhas, as sondas, sentou-se ao meu lado nos degraus do posto de socorros, espécie de vivenda pequenina para férias de reformados melancólicos, mordomos idosos, governantas virgens, os eucaliptos de Ninda não cessam de aumentar, **estamos os dois aqui sentados agora como ele e eu nesse tempo, Abril de 71, a dez mil quilómetros da minha cidade, da minha mulher grávida, dos meus irmãos de olhos azuis cujas cartas afectuosas se me enrolavam nas tripas em espirais de ternura** (...)". (ANTUNES, 2003, p. 70-72; grifo meu)

> Escrevo-te num domingo insuportável de calor, numa esplanada diante da baía, enquanto os barcos de pescas dos negros passam lentamente para um e outro lado num vagar tropical, e uns pássaros estranhos e grandes do tipo das gaivotas, sobem e descem, sem mover as asas, acima das palmeiras, no ar imóvel e cinzento. (ANTUNES, 2005, p. 22)

Ou como a 30 de dezembro de 1971 diz:

> Escrever não posso. Viver, mal. Arrasto-me ao longo dos dias, metamorfose do bicho de Kafka, lamentável e lamentosa. Nunca cheguei tão fundo na experiência do próprio desespero. É ainda menos fértil do que a areia. Não se arranca dele nada, nada. Uma brancura estéril e sem sombras, um reflexo baço. (2005, p. 329)

Ao mesmo tempo em que a leitura das cartas pode soar como uma invasão na dor do escritor empírico diante da guerra e da angústia de seu empreendimento de escrita, tendo em vista uma destinatária empírica, também parece permitir outros destinatários; o relato da desistência do corpo e o fato de não conseguir empreender a tranquilidade desejada para escrever não chega ao leitor como mera especulação; relato que também se confunde com o do personagem anônimo de *Os cus de Judas*. As cartas que funcionam como a apresentação do desejo de que venha à tona um projeto (sintomaticamente, ou não, a iniciar-se na guerra) trazem o gesto cuidadoso do futuro escritor. Projeto necessário e urgente, como o leitor pode constatar. Entende-se que o momento inicial foi sendo repensado e atualizado no processo da escrita, não apenas dos primeiros romances, mas também dos que se seguiram, o que supõe uma leitura constante para a correção perpétua, deixando transparecer em sua obra a consciência da construção literária. Nesse sentido, *Guerra e paz*, *A morte de Ivan Illitch*, *O processo* são alguns dos livros que anuncia nas cartas como seus preferidos. Também *Kaputt*, um livro famoso do correspondente de guerra da imprensa italiana Curzio Malaparte, que pôde testemunhar, de dentro do lado nazi-fascista, o horror da Segunda Grande Guerra, rompendo mais tarde com o partido, passando a ser perseguido pela Gestapo.

Como aponta Vecchi, Fernando Assis Pacheco, um dos precursores da literatura da Guerra Colonial, cria, a partir da troca paratextual-paronomástica ao converter o *Viagens na minha terra* garrettiano em *Viagens na minha guerra* (1972), a guerra como um elemento de literatura, atestando, assim como Garrett,

> a impossibilidade de extrapolar uma narrativa dos restos inacessíveis de uma Santarém espectral, de ruínas mudas que não significam mais nada (...) o poeta da dupla escrita toponomástica (...) mostra também a consciência de que os escombros – as ruínas ou os restos mudos – da experiência da guerra não produzem nenhum "real" (...) que é concretamente o "campo de batalha",

> como no caso dos nomes da guerra, onde a literatura da guerra colonial se põe em jogo. (VECCHI, 2010, p. 28)

Perante o exposto, pode-se considerar que António Lobo Antunes também elegerá posteriormente a guerra como elemento de literatura. Não apenas como tema, mas, sobretudo, pela descentralização e fragmentação, tanto dos sujeitos inscritos, quanto do texto em si. Influenciado ou não, como argumenta, pelo cânone,[45] o que não vem a interessar a este estudo em termos de localização de influências. A atenção deste trabalho reside no rastro deixado por esse cânone e o seu valor como significante, seja para se pensar a memória, sua fragmentação e descontinuidade, ou a própria escrita que se faz na insuficiência das palavras que são poucas e gastas e, por isso, não se pode tudo dizer ou compreender. Têm-se aqui dois nomes significativos que sintetizam essa relação: Kafka e Proust. Não no sentido de localização da atmosfera e procedimento de escrita. Mas o que representam como inacabamento e incomunicabilidade, no caso do primeiro, e máquina de movimentar memórias, no caso do segundo, bem como o esforço diário de escrita, da correção perpétua em ambos. O que também ocorre, tendo em vista o ofício já anunciado nas cartas, é que Lobo Antunes hoje se inclui entre seus eleitos, dadas as devidas proporções e escolhas, fundando a sua própria tradição de escrita. Uma assinatura visada pelo mercado editorial, e até relançando títulos[46] da grande tradição literária com a inscrição "Biblioteca António Lobo Antunes".

---

[45] Pensando aqui em seus eleitos: Faulkner e Conrad, cujos romances são marcados pela forma fragmentada da escrita, por histórias paralelas que nem sempre se encaixam umas nas outras, como o faulkneriano *Palmeiras selvagens*, afirmando um procedimento de escrita marcado pela descentralização da narrativa.

[46] *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, *A letra encarnada*, de Nathaniel Hawthorne, *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, e *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, todos pela Edições Dom Quixote. Além de seus depoimentos serem utilizados para tarjar obras como *Gémeos*, de Mário Cláudio: "um romance perfeito".

3 Fotografias em papel descripto

> Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo.
>
> Walter Benjamin

Primeira fotografia: no convés do navio, Lobo Antunes, ainda caminhando, tem a mão direita estendida na altura do rosto e a palma virada para a câmera como se pedisse para não ser fotografado. Tal recusa não parece imprimir apenas o gesto de negação do registro daquele instante que marca o início da jornada em terras africanas, mas, sobretudo, no seu gesto e no de quem o fotografa, um corte entre o passado e o futuro daquele jovem médico agora obrigado a prestar serviços como combatente. À recepção cabe compreender, a partir dessa imagem, o processo determinante para a construção de uma obra. Na carta de 27 de janeiro de 1971 que acompanha a referida fotografia, talvez o leitor possa encontrar alguma razão para o silêncio que ela provoca:

> Isto é o fim do mundo: pântanos e areia. A pior zona de guerra de Angola: 126 baixas no batalhão que rendemos, embora apenas com dois mortos, mas com amputações várias. Minas por todo lado. A Zâmbia quase à vista. Um clima com amplitude térmica de 30 e tal graus. E a minha vida vai encher-se de aventuras arriscadas: em princípio ficarei aqui 4 meses, e irei, semanalmente, de avião, a Cessa e Mussumba, onde há dois pelotões destacados. Nos 4 meses seguintes partirei para Ninda, ou Chiúme, onde estão as companhias operacionais, e andarei de um lado para o outro, na picada, de viatura. Virei de férias em Outubro. E em Novembro volto para G. Coutinho, à espera da minha vez de correr para baixo de novo. Isto em princípio, porque tudo, claro, pode ser alterado. A instabilidade e improvisação caracterizam a guerra. (ANTUNES, 2005, p. 29)

Baixas, amputações, terreno movediço, calor, doenças, improvisação, apontam a instabilidade. Em meio a tudo isso, será a distância, a saudade e a esperança, a garantia de uma escrita capaz de movê-lo nesse estado de guerra, sendo esta fotografia um indício da longa jornada.



FIGURA 1 – *Lobo Antunes no convés.*

A partir do autorretrato de Herbert Bayer de 1937, que apresenta uma mão pousando um lápis sobre uma superfície plana, num ensaio intitulado "Quando as palavras falham", Rosalind Krauss irá discutir a incidência da mão em fotografias entre 1920 e 1940 que contradizem declarações da época (ainda proeminentes) a favor da cultura visual em detrimento da leitura, com uma espécie de *slogan*: "Esqueça a leitura! Olhe!". A mão segurando um lápis parece estar prestes a escrever, mais do que a desenhar, diz. Mas o mais importante para esta discussão é a impressão da mão como essa forma de representação da escrita, assim como o gesto fotográfico faz crer:

> Com o surgimento das novas máquinas fotográficas portáteis, que prescindiam do tripé, e com a emergência da "nova visão", a máquina tornou-se mais um instrumento ativado pela mão; como o lápis, a máquina fotográfica amplia os poderes do corpo porque funciona, para fazer uso da terminologia freudiana, como uma espécie de membro artificial. (KRAUSS, 2012, p. 211)

Na fotografia de Lobo Antunes, a mão que imprime a recusa, num gesto antagônico ao da escrita, viria a ser mais tarde sua empresa de "salvação", se assim se pode dizer. Escrever a experiência de dentro do trauma como se fotografa, como se captura a experiência fugidia, retendo nas cartas visões, desesperos, medos, sonhos, desejos, permitindo ao leitor o acesso aos anos de aprendizado, experiência que marcará, conforme já dito, toda a sua literatura. Imagem esta que faz pensar nas primeiras impressões da mão na infância, quando, com um

lápis sobre o papel, se desenha o contorno, esse talvez primeiro gesto de escrita. Lembrando o autorretrato de André Breton, uma fotomontagem de 1938, intitulada "A escrita automática", bem como as numerosas sobreposições do final dos anos 1920 entre mão e página impressa, Krauss salienta que:

> O traço da palma da mão aplicado a uma superfície (...) também é um dos exemplos mais antigos do ingresso do corpo no campo da representação, esta tentativa primitiva de produzir e deixar uma marca – impressão da palma da mão descoberta nas grutas paleolíticas, nas estrelas primitivas e nos desenhos das crianças. É a imagem do campo corporal preparando sua própria relíquia através do traçado dos contornos da mão, num movimento de auto-representação iterável ao infinito. (KRAUSS, 2012, p. 214)

A mão aqui se torna metáfora apropriada para se pensar o paradoxo entre a recusa e a escrita diária. O retrato da mão de Lobo Antunes a empurrar o futuro não é o mesmo retrato dos surrealistas, mas não deixa de ser uma imagem potente para se discutir sobre essa impressão da mão e sua relação com o ato de escrita, assim como o gesto fotográfico através da representação da mão remete ao escrever. Krauss salienta ainda que:

> a palma da mão como manifestação da pulsão natural para fabricar e deixar traços obcecou a fotografia e usurpou o campo da imagem fotográfica, impregnando-a ao mesmo tempo com a noção de permanência do traço escrito, em oposição ao efêmero da imagem puramente visual. Talvez falhem as palavras, mas, em todo caso, elas permanecem. (KRAUSS, 2012, p. 214)

Para Philippe Dubois, a fotografia, "antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*" (2007, p. 61). Imagem que estabelece um corte entre o passado e o futuro, as demais fotografias que compõem *D'este viver aqui neste papel descripto* imprimem o cotidiano e servirão de suprimento na troca de amenidades entre o jovem casal. Em quase todas as fotografias de Lobo Antunes encontrar-se-á o olhar direcionado e o corpo devidamente posado para a câmera, como relatará posteriormente em *Memória de elefante*:

> Uma ocasião estávamos sentados a seguir ao almoço perto do arame, naquela espécie de lápide funerária com os escudos dos batalhões pintados, e eis que surgiu da estrada da Chiquita um espampanante carro americano coberto de pó com um senhor careca dentro, um civil sozinho, nem pide, nem administrativo, nem caçador, nem brigada da lepra, mas um fotógrafo, um fotógrafo munido dessas máquinas de tripé das praias e das feiras,

> inverosímil de arcaica, propondo-se tirar o retrato a todos, isolados ou em grupo, presentes para enviar por carta à família, recordações da guerra, sorrisos desbotados de exílio. (ANTUNES, 2009, p. 92)

O fotógrafo dos álbuns de família vai à guerra, registra e garante uma troca não apenas de afetos, mas sobretudo o registro como prova de vida, de resistência, da manutenção da sobriedade, diferenciando-se das imagens do flagelo e do abandono que os noticiários viriam a divulgar. Testemunham a vida, a ternura, o sorriso, embora "desbotados de exílio", para além das imagens dos corpos decapitados impressos nos jornais. Quando Dubois diz que a "imagem fotográfica é a impressão física de um referente único", o que quer dizer que "no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia, esta só pode *remeter* à existência do objeto do qual procede", sendo "a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente" (2007, p. 73), não quer apenas chamar a atenção de que "a foto certifica, ratifica, autentifica". Mas salienta que esse fato nem por isso "implica que ela *significa*", discorrendo sobre a *foto-como-prova* utilizada pela polícia, mas também lembrando *Blow up*, de Antonioni, cuja evidência de um corpo estendido no chão em meio a um arbusto registrado pela fotografia vai se rarefazendo ao passo que a imagem é ampliada. Os grãos se expandem e o que antes não era tão evidente à distância não consegue mais ser visto pela ampliação e comprovado pelo fotógrafo.

Tomando esse caso como exemplo, de que a "verdade" não pode ser de todo vista, atestada, comprovada, de que a impressão é apenas um "traço" ou "rastro" do real, e que a lente nem tudo alcança ou certifica, temos de um lado a imprensa da guerra relatando o horror, difundindo tais imagens incontestáveis como a "verdade" bélica, uma luta ampliada que quer fazer ver e ser vista por todos, e paralelamente as fotografias que exibem outras situações que permeiam a guerra, pertencentes a um fórum particular e durante muito tempo restrito à família. Talvez momentos raros ou privilegiados, momentos que o fotógrafo do carro americano quer fixar, para que a família possa incluir em seus álbuns de fotografia. Para Susan Sontag: "O primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa" (2005, p. 30). Aqui, busca-se mostrar e comprovar como a troca de fotografias desse jovem casal corrobora certa positividade em meio a uma situação de iminência de morte.

Ao mesmo tempo em que mantém presente a pessoa ausente, a fotografia é a constatação de uma imagem sem corpo,[47] identificando a aporia numa relação de ausência que se faz presença e vice-versa. Jeanne Marie Gagnebin, ao se referir à noção de rastro em Walter Benjamin, lembrará que mesmo em situações de apagamento dos rastros (remetendo a Brecht, Baudelaire, Poe) e da "convivência dos indivíduos na grande metrópole capitalista moderna", sempre haverá uma marca, um vestígio, sinais daquilo que escapa "ao controle da consciência em Freud e da memória voluntária em Proust; rastros involuntários ou inconscientes de algo que não está explícito" (GAGNEBIN, 2012, p. 32). Lembrando o trabalho do arqueólogo, metáfora utilizada por Freud e por Benjamin, o "que procura os vestígios do passado nas diversas camadas do presente" sem saber ao certo o que encontrará, Gagnebin diz que esse "não pode temer remover a terra do presente" (...) e que "deve ficar atento a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado" (GAGNEBIN, 2012, p. 34). Cacos, uma estátua partida, o torso de uma figura desaparecida, são indícios desse passado. Aqui, busca-se compreender tais fotografias trocadas por Lobo Antunes e sua esposa como vestígios não apenas de uma existência, mas da relação dessas imagens com algo apagado da história oficial, imagens soterradas pela guerra ao mesmo tempo mantidas pela história individual nos álbuns de fotografia. Ou conforme Gagnebin:

> A historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (...), à revelia da historiografia em vigor e, também, por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado, tal como é transmitida pela tradição em vigor. Procuram por aquilo que escapa ao controle da versão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e de interrogação. (2012, p. 33)

[47] Nota-se uma questão colocada por Barthes em *A câmara clara* (1980) sobre o retrato de um jovem condenado à morte: "Ele está morto e vai morrer" (1984, p. 142-143). A inscrição de Barthes serveria para se pensar nas demais fotografias de pessoas, como ele mesmo diante da foto da mãe criança pensa: "ela vai morrer". Porém, nas várias camadas sobrepostas à fotografia que retrata Lewis Payne, datada de 1865, do fotógrafo Alexander Gardner, há o instante fixado entre a vida e a morte. Talvez aqui, a foto da recusa de Lobo Antunes pudesse também ter fixado esse instante, embora o destino para o escritor português fora outro: "que o sujeito está morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer" (BARTHES, 1984, 142-143).

Embora Benjamin e Gagnebin estejam se referindo a um contexto diferente e António Lobo Antunes fizesse parte de uma conjuntura que o colocou a serviço do poder dominante, o que não o incluía necessariamente entre os oprimidos, ainda assim, o material encontrado junto às cartas de guerra é uma forma de resistência a esse sistema em vigor e apresenta rastros da manutenção de um amor ausente junto à tentativa de transformar tal experiência em matéria de escrita, se não conscientemente, pelo menos ocupando os dias com a tarefa. Nesse sentindo, o álbum de família como um pequeno gesto de resistência traz vestígios não apenas do objeto ausente (pensando aqui nos parentes mortos, nos costumes de uma época, na arquitetura das cidades), mas traços, pistas de um passado, na manutenção, mesmo que temporária, da memória que poderá ser acessada por um parente ou pelo olhar do pesquisador que tenta encontrar ecos que possam narrar a história não-oficial dos homens. Esse acervo familiar, do qual o leitor pode tomar posse, cumpre um papel não menos importante na investigação proposta por esta tese. Escreve Benjamin: "aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem que esculpir a imagem do seu futuro" (BENJAMIN, 1995, p. 41-42).

Segunda fotografia: três oficiais, António Lobo Antunes ao centro, paisagem ao fundo onde também pode ser vista uma motocicleta. Terceira fotografia: seis oficiais e uma criança africana, em frente à enfermaria, todos demonstrando a espera do instante a ser capturado. Em destaque, uma placa em letras garrafais indicando o endereço: RUA TIREM-ME DAQUI. Tais fotografias, enviadas por Lobo Antunes na carta de 25 de fevereiro de 1971, representam a rotina do posto de combate. Diz à esposa:

> Destina-se esta envolver 2 representações visíveis do teu marido. A menos populosa apresenta, da esquerda para a direita, o dr. Graça, médico formado por Coimbra e alentejano óbvio, o belo António e o alferes Fonseca, piloto de helicóptero. O chapéu camuflado que ostento com legítimo orgulho é o meu habitual companheiro de raides aéreos. A paisagem por detrás representa o campo de aviação de Gago Coutinho e a placa mais clara à altura dos nossos ombros a pista de aterragem do helicóptero. O céu por cima é o típico céu do leste desde que aí cheguei: rápidas chuvas e trovoadas, calor, sol. (ANTUNES, 2005, p. 61)

Sobre as pessoas que compõem a cena na terceira fotografia, sabe-se ser um alferes, chamado de Santa Bárbara, o dr. Graça, um capitão de nome Basto, embora novo, envelhecido pelas quatro comissões que enfrentara nas terras africanas, segundo palavras do jovem soldado, um comandante, Joaquim Hernandez Saldanha Palhoto, a criança que se

chama Paulinha, encontrada no mato e adotada por uma companhia de cavalaria, o próprio António Lobo Antunes e um capelão, padre Honório. Pela descrição, sabe-se que a enfermaria é o melhor edifício do quartel e que o letreiro fora posto por um médico anterior que "andava aos pulos e aos uivos pela parada até que o mandaram para Luanda" (ANTUNES, 2005, p. 61).



FIGURA 2 – *Lobo Antunes em Angola juntamente com oficiais e uma criança encontrada por uma companhia de cavalaria*.

Há um tom de leveza e até jocoso nas descrições, quando se refere ao capelão dizendo que "tem uma cara de vender canetas à socapa na Avenida da Liberdade" (2005, p. 61), em contraste com as descrições da realidade do posto de combate relatada posteriormente em seus romances e mesmo em alguns trechos das cartas quando sugere que houve tortura. Sem dúvida, há um cuidado com as palavras e com o envio das fotografias. Diferentemente das imagens de Tyler Hicks publicadas no *The New York Times*, a 13 de novembro de 2001, que mostram em cores a execução de um soldado Taliban, imagens lembradas por Susan Sontag

em *Olhando o sofrimento dos outros*[48] (2003), ou de toda a imprensa da guerra que registra o horror, *D'este viver aqui neste papel descripto* (2005) apresenta, além do fac-símile de aerogramas e das capas dos manuais do MPLA enviados à Maria José, fotografias da intimidade partilhada. Tanto as que foram enviadas pelo soldado, como já exposto, quanto as enviadas pela esposa, que Lobo Antunes comenta. De um lado o posto militar, o olhar sereno, aparentemente otimista, como a escrita também tenta deixar impresso, do outro, as fotografias que mostram o crescimento da filha cujo nascimento não presenciou. A interlocutora é a esposa que deixou grávida e que precisa, junto a Lobo Antunes, construir uma possibilidade de retorno. A inserção das fotografias pode servir como ilustração ou contextualização para as cartas, como a escolha das outras imagens iconográficas, mas não deixa de ser uma homenagem das filhas para a história de amor dos pais, sem que isso diminua a importância dessa iconografia para o livro.

Quarta fotografia: Maria José está em pé e segura uma criança vestida num mandrião de batizado. Tem os cabelos curtos, um lenço envolvendo o pescoço e veste um casaco ou vestido escuro de botão. Sua mão toca suavemente a da criança e tem o olhar direcionado para ela. No rosto a feição leve de um sorriso. A foto representa muito mais do que a semelhança da esposa com a bailarina Zizi Jeanmair, como Lobo Antunes comenta, ou o perfil de Botticelli, como o autor irá repetir em vários outros momentos. Tal imagem que acompanha a carta de 24 de fevereiro de 1971 é a representação de uma proposta de felicidade ou da frustração dessa proposta, quando diante do comentário de Lobo Antunes numa carta anterior, de 6 de fevereiro de 1971, se referindo provavelmente ao mesmo batizado. Ao relembrar a cena da despedida de ambos no cais, momentos que muito lhe custaram, diz: "me feriu imenso uma frase de uma das tuas últimas cartas, em que falavas do baptizado da filha dos Soutos e de como te tinha custado veres-te sozinha no meio de muitos casais felizes. Essa tua frase foi para mim uma fonte de pensamentos tristíssimos" (ANTUNES, 2005, p. 43). E Lobo Antunes reflete e pede que ela pense se deseja levar essa vida sozinha, consolada por cartas, sendo as palavras poucas e o tempo da ausência grande. E diz de uma vida que não é

[48] O uso da imagem do horror não é apenas fruto dos aparatos tecnológicos dos dias de hoje, como lembra Sontag, quando se refere à longa genealogia da iconografia do sofrimento, como o conjunto escultórico de Laocoonte e as inúmeras versões de escultura e pintura da paixão de Cristo, além do catálogo visual das execuções dos mártires cristãos, iconografia que lança mão à pergunta: "podes olhar para isso?" (SONTAG, 2007, p. 48). O inferno com corpos desnudos e o Cristo na cruz são exemplos da crueldade, muitas vezes aliada à culpa. Sontag irá indagar sobre esse ato de olhar o sofrimento dos outros e sobre de certo voyeurismo quando somos meros espectadores, chamando atenção também para a falsificação da verdade de acordo com as legendas que acompanham tais fotografias e que a imprensa da guerra produz e faz ver.

agradável nem fácil para ele e pede que ela lhe dê ânimo e coragem e o ajude a resistir a tudo isso. Percebe-se que tais palavras trocadas ao longo de dois anos, somadas às fotografias, dizem muito desta presença na ausência. Ou conforme Susan Sontag: "uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência" (2004, p. 26). Ou em outras palavras, segundo Dubois, "presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença" (2007, p. 81).



FIGURA 3 – *Maria José com sua afilhada.*

Em tempos em que a realidade pode ser forjada, quando diante de romances que criam verossimilhança através do uso de iconografia (fotos e documentos) de outrem ou da própria memória dos seus autores, bem como frente à narrativa criada pelos jornais e ao uso das imagens para dar legitimidade ao argumento, essas fotografias aqui lidas nos remetem a algo aparentemente desconhecido na situação de guerra: a ternura, o sorriso, a esperança. Se as imagens do conflito fazem emocionar ou repudiar quando diante de corpos mutilados, em risco de se criar uma naturalização do horror quando utilizadas de forma excessiva ou levianamente, tais fotografias de Lobo Antunes e de Maria José nos remetem ao apelo à vida. Levam o leitor aos bastidores da guerra em que perduram não apenas as imagens da tortura, do estupro, do suicídio, da mutilação, dos desaparecidos, mas sobretudo a tentativa, para muitos falhada, de se manter unido à esperança de retorno.[49] Como falar dessa intimidade partilhada que se tornou invisível para a história oficial, mas que muito tem a narrar sobre o impacto da guerra nesses sujeitos? Essa memória, guardada em álbuns de família, presentifica a ausência de amor em combate ao mesmo tempo que manifesta, nessa troca, a possibilidade de algum afeto penetrar à guerra, subverter, transgredir, pois a regra é estar preparado para entrever a própria morte na morte do outro. Diante dessas fotografias, o leitor poderá ter acesso à ruptura que a guerra causa na história individual de cada um,[50] que os romances posteriormente, como um acerto de contas, irão comprovar.

Em relação às fotografias enviadas pela esposa, única referência material que pode ser acessada pelo leitor do que fora enviado por ela, Lobo Antunes examina com olhar cirúrgico, dando seu diagnóstico sobre a filha e sobre o estado de saúde da esposa, como faz na carta de 6 de julho de 1971:

---

[49] O que faz pensar nos soldados presos às fotografias das amadas ou da família, bem como no envio de fotografias para que todos se certifiquem de que está tudo bem.

[50] De acordo com Isabel Capeloa Gil, analisando as fases que atravessaram o estudo da memória visual, diz que sobretudo a partir do final dos anos 1990: "dá-se uma viragem para a valorização da memória privada, do álbum de família, como espaço de articulação privilegiada dos hiatos da visibilidade colectiva. Numa deslocalização inspiradora de Hegel na *Fenomenologia do espírito*, ao definir a família como a entidade ambivalente que constitui 'o inimigo interno do Estado' (Hegel, 1986, p. 338), a fotografia de família permite articular o campo da invisibilidade que o regime óptico dominante controla. Os retratos de família, as recordações de viagem, de festas e dias comemorativos, quiçá dos múltiplos outros (de seres humanos, animais, paisagens e espaços edificados) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória, de articular invisibilidades, tensões, afinal estilhaços que em óptica pós-moderna permitem contar uma míriade de histórias de múltiplas perspectivas". (GIL, 2012, p. 168)

> Cá chegaram os primeiros retratos da mãe e da filha. Num deles aparece ao canto a tua santa velhota, telefonando com ar preocupado. A miúda não me parece realmente feia, mas também não a acho do género de ninguém. (...) Espero outras, para poder julgar melhor.
> É preciso que desinches. Confesso que fiquei preocupado com essa história das pernas. Se é preciso que tenhas cuidado vê lá, realmente, se te portas com juízo. E não fumes muito: na mesa da cabeceira lá estava um isqueiro acusador: aquele preto que tinhas, de onde a chama sai como do bico de um esquentador. O que aconteceu ao que te dei? (2005, p. 227)

Nesta mesma carta Lobo Antunes se queixa de estar farto da guerra, indisposto, e se despede pedindo o envio de mais retratos, para "apreciar os progressos das duas" (2005, p. 228). O que vem a chegar, para seu contentamento, dois meses depois, à espera das férias que possibilitarão sua ida à Lisboa para se encontrarem. Cinco cartas depois, comenta sobre duas novas fotografias que lhe chegaram: "Estas últimas fotografias foram tiradas ao pé do ringue de patinagem da Praia das Maçãs, não é verdade? O banco de pedra, os bruxos... E, pela luz, pareceu-me que ao fim da tarde..." (2005, p. 283). Pelo comentário, percebe-se alguém diante de uma foto constatando/atestando informações preciosas contidas nela, que o fazem emergir, através da imagem/memória, para um lugar que lhe é familiar, a Praia da Maçãs, que funde vários tempos, o da infância (quando o ronco do mar que lembra um mugido de touro era uma ameaça) e o da juventude (quando conhece Maria José). A fotografia provavelmente lhe remete a lembranças para além de sua inscrição, do ringue de patinagem, do "banco de pedra, os bruxos...", ativando camadas de sentidos. Nesse jogo de olhares, de quem fotografa, de quem é fotografado, de quem observa, está também impressa outra informação: o fim de uma tarde em que não estavam juntos. Ou ainda, imprimem e atestam "a incapacidade desses materiais de restituírem o passado perdido" (SEIXO, 2008, p. 260). Não à toa, Lobo Antunes irá se referir aos retratos, tanto em seus romances, quanto em suas crônicas, como "representação de uma realidade fugidia", que Maria Alzira Seixo observa sobretudo em relação à primeira parte intitulada "Fotografia" de *Eu hei-de amar uma pedra* (2004). Assim, os retratos serviriam como um percurso de afetos ora a se dissolver numa confusão de bigodes (*Os cus de Judas*), ora trazendo à tona "sorrisos mortos" (*Livro de crónicas*), ou até a mancha de um polegar no ombro, um pingo azul no joelho ou, de tanto olhar, pode-se ouvir camionetas, vozes, os ditongos de um pássaro (*Eu hei-de amar uma pedra*). Nesse contexto geral dos comentários de Lobo Antunes sobre as fotografias, de acordo com Seixo:

> Todo o retrato, com a sua particular exigência de pose, é (ainda segundo Barthes) recriação do corpo, assim mortificado, transformando o sujeito em imagem somente, figuração da morte, objectualizado e desapropriado de si

> próprio e à mercê de outros – de todos que podem folhear o álbum ou, de algum modo, manusear as fotos. (SEIXO, 2008, p. 263)

Nas palavras de Lobo Antunes:

> O nosso tempo substituiu os herbários por álbuns de fotografias: em vez de pétalas secas entre folhas de papel, carregadas de um passado reduzido a uma melancolia de cheiros, reinventamos o que foi através de sorrisos mortos, datas roxas, pobres bigodes furibundos em forma de um guiador de triciclo, ancas de bisavós de sobrolho severo, escondendo sob o balão da saia a criança que não éramos ainda e no entanto lhes prolonga o nariz e a boca numa mesma severidade assustada. Os álbuns de fotografias sempre me pareceram cisternas onde corro o risco de me despenhar, esbracejando, afogado em limos de bandós, de suíças, dos fatos de marujo e do cabelo em canudos do meu tio, de condecorações militares, de bicicletas com a roda da frente enorme e a roda de trás pequenina, de olhos azuis à deriva num nevoeiro de rendas. (*Livro de crónicas*, 2006, p. 214)

A melancolia dos cheiros impressa nos herbários cumpria o papel de ativar a memória, agora comprometida pela prática do olhar, muitas vezes direcionado, embora revelador; prática cada vez mais presente no interior da família, lançando mão à pergunta: o culto à fotografia é ao mesmo tempo um culto à morte? Ou mesmo a constatação ou manutenção da morte quando frente às imagens de um tempo passado e de parentes mortos? Quando frente às imagens já gastas pelo tempo que apresentam ranhuras, rastros de uma existência? De modo que olhar a fotografia é sempre uma imersão no passado e uma constatação da "morte" impressa, de que essa falsa presença é apenas vestígio. Essa leitura é obviamente posterior à necessidade das imagens trocadas juntamente com as cartas. Mas é interessante pensar nessa reflexão que se deu posteriormente, que inclui o olfato como sentido produtor de imagens "fixadas" pela lembrança, enquanto em uma fotografia olhamos primeiramente a sua materialidade, pequena porção de tempo, para depois observar as camadas de significação e construir/imaginar sentidos. Como na carta de 20 de janeiro de 1972, Lobo Antunes, ao comentar outras duas fotografias, lança mão de referências para auxiliar no elogio da beleza da esposa:

> És linda como a Vénus de Botticelli! Que olho tive! Meu Deus como pode acontecer seres tão bonita? Olho para o retrato e parece que estou diante de um anjo do Piero de la Francesca... (2005, p. 338)

Nessa altura, escreve de Marimba, já passado o reencontro com a esposa, que fora em território africano com a filha, já dando os primeiros passos. Inicia a carta falando do discurso sobre a cólera que proferiu aos sobas, dizendo ter sido eloquente como o Rufino, personagem de *Os Maias*. Se refere a um soba mais importante que era uma mulher, comparando-a à

escritora feminista americana Catherine Milliet, e diz ter pensado em Proust, a falta que lhe faz a *Voyage*. Na página seguinte, as tais fotografias. A filha de vestido azul e a alegria da mãe com ela num gramado com árvores, vasos e um caramanchão ao fundo, que poderia ser o quintal ou um jardim de entrada. Elegantemente vestida de preto e meias claras, lenço no pescoço e os cabelos presos fazendo um coque. É interessante notar que em todas as fotografias exibidas no livro, sejam as com a filha, sejam as de um batizado no qual fora madrinha, Maria José não está de frente, confrontando a câmera, como António Lobo Antunes se posiciona. Ela sempre tem a atenção voltada para outra direção, seja para a filha ou para algum outro lugar que não a lente da câmera, mesmo nas fotos do casamento que foram publicadas. Ao contrário de Lobo Antunes, sempre a olhar de frente, principalmente nas fotos no campo de combate.

Quase todas as fotografias são comentadas, a não ser a da recusa (FIGURA 1). Mesmo que tais comentários não sejam aprofundados, sempre há um rastro nessa escrita do que essas imagens representam e do quanto Lobo Antunes as aguarda. Também do quanto tais imagens, que o leitor agora pode acessar, apresentam camadas que narram estes dois territórios ligados por cartas. Como nas três fotografias tiradas durante uma patrulha, duas delas em frente a uma casa com varanda e cabeças de animais empalhadas, além de andorinhas dependuradas na parede, e nas cinco fotografias enviadas junto à carta de 11 de abril de 1972, em que diz:

> O retrato a cores é com o furriel enfermeiro. Aquele com outro válido mancebo, rodeando a "santinha" do quartel (...). A fotografia em que estou rodeado de negros foi tirada no mercado da ginguba, nome que aqui tem o amendoim, quando a população vem vender aos comerciantes o produto das lavras, milho, mandioca, amendoim, etc. As últimas três referem-se a um almoço feito ao ar livre por ocasião do casamento de um G.E., que é uma espécie de exército recrutado localmente. Tudo isto terá entretanto oportunidade de ver em pormenor quando vieres para este inferno. Julgo que terás oportunidade de te lembrares de São Tomé: a África é sempre a mesma por toda parte, e penso que gostarás de recordar a tua infância entre capim e mangueiras. (ANTUNES, 2005, p. 400)

As três últimas fotografias desse conjunto apresentam uma sequência em que Lobo Antunes, sentado à mesa entre dois oficiais, faz uma reação de espanto que provoca o riso dos demais (FIGURA 4). Os negros estão em pé a volta da mesa, talvez servindo o almoço, como aparenta na imagem. Na última fotografia desse conjunto há um risco no fotograma um pouco acima da cabeça dos que estão sentados à mesa, que vaza de fora a fora os olhos de um africano que parece ter em mãos uma garrafa de refrigerante. É interessante pensar em tais fotografias, seu apagamento e suas ranhuras do tempo, bem como o que encobrem, aquilo que

não pode ser identificado de imediato. Olhá-las também como vestígios dessa estadia, apresentando momentos de descontração paralelos ao combate, e ao mesmo tempo a tentativa que se sabe frustrada de manutenção do colonialismo português nos pequenos gestos cotidianos da tropa, como um almoço do casamento de um G.E., sigla que significa Grupo Especial de Combate, tropa exclusivamente indígena equivalente aos Comandos (ANTUNES, 2005, p. 430), que demonstra um estreitamento nas relações entre Portugal e lideranças locais. Assim, as fotografias permitem transparecer camadas para além da tentativa do jovem soldado de narrar por imagens tal cotidiano ou de minimizar a distância. Conforme Benjamin, na "Pequena história da fotografia":

> a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 2011, p. 94)

A sequência de três fotos acaba por capturar um movimento de Lobo Antunes e o resultado de seu espanto, não dando ao observador mais informações a não ser a contextualização de que se trata de um casamento, como anuncia o próprio autor. O que escapara ao fotógrafo também escapou a Lobo Antunes. A "pequena centelha do acaso" que o observador procura, tendo a usura do tempo agora como intermediária dessa observação. Na primeira fotografia dessa mesma sequência, ao fundo vê-se um jovem encostado numa árvore que mira em direção aos oficiais sentados à mesa. O que ele olha? O observador jamais saberá. O que faz pensar na fotografia anterior, em que Lobo Antunes está sentado entre dois africanos uniformizados e à sua direita, em pé, uma menina magra, de vestido branco, possivelmente a mesma encontrada e adotada pela companhia de cavalaria, já crescida, com o olhar desolado para um ponto que não o da objetiva da câmera, enquanto os três olham fixamente para a lente. O cenário é de uma típica sanzala (do quimbundo povoação), com casas de palha ao fundo. É é num rosto humano, capturado pelo gesto fotográfico, possibilidade "em grande medida condicionada pela atitude da pessoa representada" (2011, p. 102), como diria Benjamin, que o ambiente e a paisagem se revelam ao fotógrafo. Fazendo pensar mais uma vez na discussão proposta por Philippe Dubois sobre fotografia, a começar pela epígrafe de Denis Roche: "O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto" (DUBOIS, 2007, p. 11).

A seguir uma série de fotografias que acompanham a carta de 11 de abril de 1972. As três fotografias que formam sequência correspondem ao referido almoço de casamento de um G.E. As outras duas fotografias (FIGURA 5) são da esposa com a filha num jardim, comentadas na carta de 20 de janeiro de 1973, em que Lobo Antunes compara a beleza da esposa com a Vênus de Botticelli (ANTUNES, 2005, p. 339).



FIGURA 4 – *Fotografias enviadas juntamente com a carta de 11 de abril de 1972. Ao lado, junto a oficiais angolanos e uma menina, provavelmente a mesma encontrada pela empresa de cavalaria; a sequência abaixo se refere ao casamento de um GE.*





FIGURA 5 – *Maria José com a filha num jardim*.

Junto a esta carta, em que António Lobo Antunes se refere ao encontro dele com Maria José e a filha em Angola, que seria ainda em abril de 1972, quando a esposa adoeceria de hepatite e seria hospitalizada em Luanda, há uma fotografia do pai e da filha em Marimba marcando um hiato nessa escrita, que corresponde ao tempo em que pôde ficar junto da família. Um hiato de três meses. Sobre este reencontro em África com a esposa e a filha, Lobo Antunes irá dizer mais tarde em *Memória de elefante*:

> Não havia comida para bebés em Malanje e a nossa filha tornou a Portugal magra e pálida, com a cor amarelada dos brancos de Angola, ferrugenta de febre, um ano a dormir em cama de bordão de palmeira junto das nossas camas de quartel, estava a fazer autópsia ao ar livre por via do cheiro quando me chamaram porque desmaiaras, encontrei-te exausta numa cadeira feita de tábuas de barrica, fechei a porta, acocorei-me a chorar ao pé de ti repetindo Até ao fim do mundo, até ao fim do mundo, até ao fim do mundo, certo da certeza de que nada nos podia separar, como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo, exclamou o Neruda e era assim connosco, e é assim comigo só que não sou capaz de to dizer ou digo-to se não estás, digo-to sozinho tonto do amor que te tenho (...) (2009, p. 92)

Até ao fim do mundo é a expressão que permeia as cartas. Uma espécie de afirmação de que o sonho é possível, de que nada corromperá este encontro, desde à Praia das Maçãs, nem mesmo o tempo e a distância. Assim, ultrapassar o risco, a própria morte. Assim, e em letras garrafais: ATÉ AO FIM DO MUNDO.

Tais fotografias, como afirmado, representam a ternura infiltrando-se na guerra, fato de que esta imagem parece ser síntese:



FIGURA 6 – *Lobo Antunes com Zezinha. Segundo informa a legenda: "em julho de 1972, Maria José adoece de hepatite, é hospitalizada em Luanda, a criança fica em casa de familiares".* (ANTUNES, 2005, p. 409)

4 A vida escrita: (auto)biografia literária

> O que me interessa é que as páginas sejam espelhos em que a gente se veja, é meter a vida inteira entre as capas de um livro.
>
> António Lobo Antunes

Vários momentos da obra de António Lobo Antunes, marcadamente nos seus romances iniciais, evidenciam o que Pozuelo Yvancos chama de "deslocamento do centro de gravidade da autobiografia" (2006, p. 31). Para Yvancos, a partir da década de 1980, as noções de autoridade e identidade passam por uma crise, colocando em questão a autobiografia, que perde a qualidade de testemunho documental convertendo-se num processo de busca, por um sujeito, de uma identidade em última instância inacessível. A tênue relação entre ficção e verdade[51] pode ser percebida no desdobramento de um sujeito que, ao relatar a experiência, suas memórias da infância e juventude, atravessadas pela memória da guerra e o retorno dela, põe em questão esse "quem" fala – por vezes a partir de um sujeito anônimo, por vezes por um sujeito que oscila entre o Eu e o Ele,[52] criando assim duplos, num fluxo tal de consciência que não mais o leitor se pergunta "quem", mas "o que" fala:

> Foi em África, no país dos luchazes, que eu soube que em Lisboa não existia noite. (ANTUNES, 2010, p. 22)
>
> E só em 1973, quando cheguei ao Hospital Miguel Bombarda para iniciar a longa travessia do inferno, verifiquei que a noite desaparece de facto da cidade, das praças, das ruas, dos jardins e dos cemitérios da cidade, para se refugiar nos ângulos das enfermarias, como os morcegos, nos globos do tecto das enfermarias e nos velhos e esbeiçados armários de medicamentos, nos aparelhos de electrochoque, nos baldes de pensos, nas caixas de

[51] Sabrina Sedlmayer em "Me, myself and I: subjetividade e negatividade em escritos intempestivos", texto inédito, ao trabalhar com Herberto Helder, Al Berto e Manuel de Freitas, mostra como tais autores operam distintamente nesse limiar entre a verdade e a ficção, tomando-os como "exemplo de obras que anunciam sua própria des-realização estética, o problema do ser *da, na* e *pela* linguagem, ao articularem subjetividade à negatividade com procedimentos poéticos particulares" (SEDLMAYER, 2012, p. 03); ora apagando o seu rosto, ora criando autorretratos. Para Sedlmayer, nesses escritos que guardam a potência do "não": "O eu continua a ser princípio e fim da escrita apenas quando tomado como experiência de linguagem. Nesses escritos intempestivos, que apresentam a negatividade como construtora da subjetividade, o verbo ser existe 'na e apenas pela pena´" (2012, p. 12).

[52] Entende-se aqui como oscilação entre 1ª e 3ª pessoa do discurso, no entanto, pode-se tomar a noção blanchotiana da passagem do Eu ao Ele. Em várias passagens de *Conhecimento do inferno* encontramos a referência a um Ele: "Tenho saudades do mar, **pensou**, não deste mar mas de todos os mares que conheci antes deste pequeno, inofensivo, domesticado mar de cartolina" (ANTUNES, 2010, p. 30; grifo meu); "Tenho saudades do mar, **pensou ele** a caminho do mar, do mar de Carcavelos em Janeiro" (ANTUNES, 2010, p. 31; grifo meu).

> seringas, até os internados regressarem em silêncio do refeitório e ocuparem as camas de ferro por pintar, o servente rodar o comutador da luz e ela desdobrar o feltro nojento das asas, o feltro nojento e pegajoso das asas sobre os homens deitados que a fitam de entre os lençóis numa irreprimível náusea. (ANTUNES, 2010, p. 26)

A capacidade descritiva dos lugares e sensações, nessa escrita marcada pela repetição e pelo acréscimo, demonstra um trabalho com a linguagem que coloca a memória a serviço dessa engenharia labiríntica ao passo que também engendra suas referências permitindo transparecer rastros do que lê, do que ouve, do que vê, do que escreve.

Ao optar pelo fingimento literário, Lobo Antunes parece ter se libertado do caráter testemunhal que seus romances fatalmente empreenderiam pós-Guerra Colonial, dando vazão a uma construção narrativa que privilegia a invenção de realidades cujas lembranças não estariam fixadas apenas às verdades de um sujeito histórico, vinculadas a uma assinatura ou à necessidade de verificação para que o tecido dessa rememoração tivesse validade como relato da experiência. Observa-se, desde as cartas de guerra, embora o teor documental, e mais tarde nas crônicas, também sem dúvida nos romances, que António Lobo Antunes exerce sua liberdade em refletir e criar um mundo entre parênteses. Busca-se aqui apresentar alguns exemplos da descentralização da autobiografia, para a construção de uma autobiografia literária.

Ao ler o segundo volume de sua trilogia inicial, por exemplo, não temos dúvida das marcas do horror da guerra impressas nos sujeitos que dela compartilharam a "ração de combate", sem que isso implique necessariamente uma identificação direta com o autor da capa, tampouco se dê como uma universalização do que se passou; o romance oscila entre uma visão singular, atribuída a um personagem anônimo em tempo e espaço fictícios, e um sentimento comum, o desse compartilhamento:

> (...) grandes caixões repletos de féretros ocupavam uma parte do porão, e o jogo, um pouco macabro, consistia em adivinhar, observando os rostos dos outros e o nosso próprio, os seus habitantes futuros. Aquele? Eu? Ambos? O major gordo lá ao fundo a conversar com alferes de transmissões? Sempre que se examina exageradamente as pessoas elas começam a adquirir, insensivelmente, não um aspecto familiar mas um perfil póstumo, que a nossa fantasia do desaparecimento delas dignifica. A simpatia, a amizade, uma certa ternura até, tornam-se mais fáceis, a complacência surge sem custo, a idiotia ganha a sedução amável da ingenuidade. No fundo, claro, é a nossa própria morte que tememos na vivência alheia e é em face dela e por ela que nos tornamos submissamente cobardes. (ANTUNES, 2003, p. 28)

Se ver naquele que sabe que não voltará para narrar. Ou mesmo pensando aqueles que voltarão mudos, pobres de experiências comunicáveis, como diria Benjamin.[53] O sentido da guerra, por um lado, parece estar ampliado para qualquer situação-limite como esta, por outro, diz respeito às marcas deixadas neste sujeito, um sujeito "despaisado". Importa lembrar que *Os cus de Judas* não é um tratado sobre a problemática do colonialismo português,[54] embora exponha seu trauma, mas a coloca de certo modo em discussão, pelo menos apresenta o sentido virtual da guerra, bem como deixa em evidência o Estado autoritário.

De posse dos romances iniciais, não se tem dúvida de que estão calcados na experiência, ao menos exibindo um ponto de vista muito particular sobre essa experiência. Porém, ao atribuir as suas memórias da guerra em Angola e do hospital psiquiátrico a vozes que podem oscilar entre a terceira e primeira pessoa do discurso (*Memória de elefante*, 1979, e *Conhecimento do inferno*, 1980), ou optando pelo anonimato (*Os cus de Judas*, 1979), desestabiliza o poder de dizer Eu, esvaziando também o poder que se possa atribuir à memória, de revelar o passado ou de reconstituí-lo. Não se tratando *stricto senso* de uma escrita memorialista, cujo pacto com a verdade fundiria as vozes discursivas na pessoa do escritor, o texto loboantuniano parece querer ampliar essa relação narrador-personagem-autor descentralizando-a, mesmo quando a própria experiência está implicada no texto. Não seria, portanto, mais um eu a falar de si mesmo, e sim um eu multiplicado, descentrado, deslocado da própria voz, como de sua cidade natal no retorno que lhe causara estranhamento, deparando-se com a impossibilidade de reparação de si, agora modificado pela experiência da guerra, como também pela experiência do hospital psiquiátrico, onde trabalhou durante anos.

Embora se trate de uma autobiografia posta entre parênteses, no sentido de que não se enquadraria nos moldes de um pacto autobiográfico segundo Philippe Lejeune pensou em

---

[53] Vale lembrar que, em "Experiência e pobreza", ao se referir a uma geração que viveu a Primeira Guerra Mundial, Benjamin dirá que "Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca" (2011, p. 115), como os ensinamentos da tradição oral. Em António Lobo Antunes o sujeito se encontra fragmentado, descentrado de si mesmo, consciente de que não há nada que possa ser ensinado, optando por dizer talvez sob esse silêncio o suicídio de um soldado, a prisioneira violada, o primeiro morto que chegara ao acampamento e a falta de diálogo que se seguiu depois entre ele e um furriel, como já dito.

[54] Conforme Seixo, se referindo a *Os cus de Judas* e *O esplendor de Portugal*: "A problemática dominante destes romances não é a da crítica do salazarismo e do imperialismo ou a da guerra colonial (embora obviamente as inclua em situação de proeminência), mas sim um complexo de atitudes que envolve a desgraça do colonizado tanto como a do colonizador, as atitudes de agressão e prepotência visíveis em ambos os lados, e, sobretudo, o misto de malogro e de oportunismo que a guerra produz em todos os sentidos, reduzindo a porção de humanidade no indivíduo, a capacidade criadora nos grupos familiares e afins, e a harmonia nas comunidades". (2002, p. 501-502)

seus estudos iniciais sobre o gênero,[55] percorrendo a obra, percebemos que o texto loboantuniano está atravessado por essas duas experiências, seja pela fragmentação e descentramento do próprio texto e das personagens, seja pela abordagem temática, como a Guerra Civil em Angola tratada em *O esplendor de Portugal* (1997), uma guerra não vivida empiricamente pelo autor, mas que igualmente apresenta a ausência de amor, a morte, o dilaceramento do corpo e da alma, a incomunicabilidade entre sujeitos que estão à deriva, postos à margem da sociedade. Paralelamente ao relato dos filhos Carlos, Rui e Clarisse, que voltaram a Lisboa na condição de retornados, temos o relato da mãe, Isilda, lançada à própria sorte, numa saga que a levará a atravessar o território angolano lutando desesperada contra a guerra até à morte. Numa total ausência de diálogo, cada uma dessas vozes beira ao autismo, a um mundo tão particularizado, fechado em sua subjetividade e devaneios, que não haveria mesmo esperança de comunicação entre esses personagens, principalmente com relação a Carlos, que omitiu dos irmãos todas as cartas enviadas pela mãe, condenado a aguardar uma noite de Natal que não irá acontecer. É impossível restituir o passado, que também exibe sua problemática, seus desafetos e enganos, embora sejam reservadas à infância as imagens da ternura, como o peso de papel com o Papai Noel dentro que o personagem Carlos relembra.[56] A infância talvez seja marcadamente um dos aspectos positivos nesses romances, que tendem a não deixar sobrar nada desses sujeitos, a exemplo a perda da integridade de Isilda, não tendo a morte como redenção, embora a frase que encerra o livro diga o contrário: FINIS LAUS DEO.

O aproveitamento do vivido não se dá apenas pelo reflexo das imagens do horror, da guerra e do hospital psiquiátrico, no texto. Ao analisar a escrita autobiográfica na obra de Lobo Antunes, Maria Alzira Seixo diz que

> se por um lado [os romances] se apresentam como ficções, por outro lado (e a partir de depoimentos do autor em entrevistas, crónicas ou de outros ditos que, não vá sem ser dito, não têm o mesmo selo de garantia dos textos publicados como romances) não enjeitam esse lado vivido, a consagração de uma experiência e de uma carreira extraliterária que tem sido a do escritor e é documentada pela sua existência civil (2002, p. 474).

---

[55] Philippe Lejeune define o "pacto autobiográfico" pela afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo, em última instância, ao "nome" do autor na capa do livro (LEJEUNE, 2008).

[56] Em *Os cus de Judas*, encontramos vários exemplos ligados à infância: a imagem do professor preto a patinar em elipses vagarosas no rinque de patinagem; o tio Elói a dar corda no relógio; as tias a darem piruetas como bailarinas de caixa de música para atenderem a porta; as meninas de saias curtas de folho e de botas brancas no jardim zoológico, imagem também mencionada em *Memória de elefante*.

Para Seixo, pode-se encarar a questão autobiográfica de ângulos muito diversos:

> a autobiografia como género, a escrita do eu que compõe as suas remissões referenciais, a introdução de factores biográficos no texto narrado na primeira pessoa (ou noutra pessoa qualquer), a composição memorialística que proceda de um rememorar subjectivo determinado, a própria relação do relato subjectivamente com um eventual discurso da História, etc. Seja como for, o problema que a autobiografia antes de mais coloca é o de que, em literatura, a subjectividade da escrita acarreta, de forma mais ou menos evidenciada ou mais ou menos subtil, a projeção de uma circunstância efectiva directa, transformada, reelaborada ou contrastiva, que de algum modo aponta para o autor que escreve. (2002, p. 475)

A estudiosa portuguesa trabalha com essa perspectiva inventiva e sedutora do escritor que se apropria de dados vividos e às vezes do próprio nome para a construção de suas narrativas. Maria Alzira Seixo, no volume II de *Os romances de António Lobo Antunes*, retomará os romances e crônicas propondo uma reflexão sobre a composição poética que se realiza nesse universo, tanto de caráter ficcional, quanto de teor autobiográfico, trabalhando eixos de significações constantes na obra como a presença de "uma atmosfera radicada na paisagem, urbana e natural, na qual se destacam seres inanimados" (2010, p. 17) e a presença das flores desde sua implicação no enredo ou nos sentimentos manifestados na enunciação, até sua relação com o *kitsch*, "nas representações referenciadas do plástico ou do pano, relacionadas com cenários de falsidade ou de sensibilidade postiça, ou ainda iletrada, e com gosto duvidoso" (SEIXO, 2010, p. 17). No capítulo "As flores do inferno", ao se referir a um trecho do terceiro romance de Lobo Antunes que causa ao leitor forte impressão, passagem em que o autor apresenta sua entrada no hospital psiquiátrico e descreve o que sabia após o regresso da guerra afirmando que lhe fora poupado o conhecimento do inferno,[57] Seixo diz:

> O escritor equaciona implicitamente os seus dois livros anteriores: *Memória de elefante*, que corresponde a esse **eu** enunciado, e ao seu **regresso**, pois é um livro que comunica a memória de índole autobiográfica de uma personagem, dada na terceira pessoa (*o médico psiquiatra*), que na altura de fazer o serviço militar se vira atirado para a experiência traumática da guerra colonial, e *Os cus de Judas*, que corresponde à descrição mais objectualizada dessa **guerra**, contada a um interlocutor (uma mulher) em fala de primeira pessoa, fala essa que se pretende dada ao vivo, em forma enunciativa directa, por esse médico psiquiatra, após o seu regresso de África, que no passo que

[57] "Em 1973, eu regressava da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebés assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno". (ANTUNES, 2010, p. 26)

> citámos é a acção que une o sujeito ao seu complemento mais imediato. (2010, p. 28-29; grifos da autora)

Com relação às crônicas, Seixo propõe quatro divisões: as autobiográficas, as ficcionais, as que evocam figuras míticas da geração do autor ou de sua família, as de matéria literária, que apresentam um procedimento de leitura e escrita, aqui entendidas como a exposição de uma biografia literária. Embora Lobo Antunes se refira publicamente às crônicas como algo secundário, Seixo chama a atenção à retórica do autor, que constrói em suas entrevistas uma imagem que se entenda por conveniente, assim também quando diz que não fala sobre a guerra, se esquivando de perguntas referentes a este tema, porém a guerra é elemento presente em suas entrevistas, conforme Maria Luisa Blanco destaca.

Ao constatar em suas crônicas e romances ficcionais também o uso de suas referências literárias e culturais, espaços e contextos localizáveis, não se tratando obviamente de uma mera localização de marcas biográficas do autor ou de seus "duplos" para compreender seu procedimento de escrita, é possível perceber como a esfera do vivido funciona como matéria de escrita; resultando num texto que, a seu modo, evoca e provoca o real, "já que a escrita oferece garantias de materialidade e de consistência quais esse real as não dá" (SEIXO, 2002, p. 475). Segundo a pesquisadora:

> nessa relação entre circunstância e sujeito, que pode ser dual, dúbia, ou mesmo ambígua, poderemos tentar apreender a configuração constituída pelo espaço mental que constitui o seu intervalo, e que uma intersubjectivação em processo, do narrador dirigida a quem o lê, pode preencher, e levar a que comuniquem, e que através do texto se encontrem, o narrador-escritor e o leitor que, na sua senha, evoca e provoca também. (2002, p. 475)

Comparativamente, citando também os romances que não se incluem na primeira guinada autobiográfica, Seixo buscará exemplos em *Fado Alexandrino* (1983), no já referido *Esplendor de Portugal*, *Auto dos danados* (1985)*, O manual dos inquisidores* (1996), *Que farei quando tudo arde?* (2001), entre outros, nos quais a guerra e alguns lugares de passagem pelo autor, como a Praia das Maçãs, o bairro Benfica, a Beira, estão referenciados. Também recorrendo constantemente a temas da infância, ou à tutela que a casa paterna ou a casa familiar exerce sobre as personagens (SEIXO, 2002, p. 482), Lobo Antunes parece criar uma espécie incidente biográfico. Ao revisitar temas e espaços nos romances e crônicas, algo parece querer resistir e atravessar a obra, lembranças que lhe são caras, muitas vezes através

de gestos e pensamentos típicos da infância, apontando, conforme já mencionado, para alguns aspectos positivos em personagens que acreditamos desenganados.

Para o próprio autor todos os seus romances seriam a sua biografia, uma vez que tudo passa por ele. Uma biografia de caráter polifônico tendo as vozes de seus romances e crônicas muito ou pouco a dizer de seu autor que, por deixar escapar um traço que o encontra, logo se perde em outro, num emaranhado de dizeres, mediados por outras tantas vozes selecionadas e atualizadas. Este discurso se amplia numa multiplicidade de saberes, muitas vezes conflitantes, outras consonantes, e, para Lobo Antunes, cabe a difícil tarefa de por o mundo dentro das páginas de um livro. O que parece importar é a escrita como atividade onde tudo se torna matéria.

No encalço de Proust, Barthes, depois de dizer da inútil tarefa de qualquer leitor se perguntar se o narrador da *Busca* é o autor, diz que o que este conta "não é a sua vida, é o *seu desejo de escrever*" (BARTHES, 2004, p. 355). Numa perspectiva aproximada, Walter Benjamin diz que "o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração" (2011, p. 37). Blanchot se referirá à construção de um "passado imaginário de um ser já todo imaginário e separado dele mesmo por toda uma série vacilante e fugidia de 'Eus'" (2005, p. 23). E Deleuze, à máquina de movimentar memórias.[58] Sobre os hábitos de revisão de Proust, sempre a margear a prova tipográfica com material novo, Benjamin comenta:

> a lei do esquecimento se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrando é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. (2011, p. 37).

A imagem de Proust se torna um importante significante para a memória, tendo em vista a relação que o escritor estabelece com o presente (a escrita) e o passado, para onde se projeta o olhar – uma relação que inevitavelmente atualiza o passado, problematizando-o, uma vez que o olhar não detém a verdade sobre os acontecimentos, embora se lance numa busca constante. Não é à toa que tais críticos imprimem uma leitura apaixonada de Proust, podendo tomar a sua imagem como um paradigma para a escrita incessante, uma escrita, em

---

[58] Deleuze fala da arte como uma máquina de produzir efeitos "(...) efeitos sobre os outros, visto que os leitores e espectadores se porão a descobrir, neles mesmos ou fora deles, efeitos análogos aos que a obra de arte produziu. (...) Mas não se trata apenas de efeitos produzidos sobre os outros; *é a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre*: ela se alimenta das verdades que engendra" (p. 145; grifo do autor). DELEUZE, Gilles. As três máquinas. In: DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

outras palavras, asmática. Proust, ou o seu espectro, para utilizar um termo de Lobo Antunes, é uma referência importante para se pensar essa escrita, por tudo que representa a *busca* em relação à memória e à escrita que apresenta o seu poder de movimentar, como uma máquina, uma espécie de pesquisa de si, uma vez que retorna aos recôncavos do passado, sempre a encontrar o outro, ou os vários "eus", numa perspectiva blanchotiana.

Com a publicação de *D'este viver aqui neste papel descripto*, o público leitor pode ter acesso, conforme já dito, a relatos da Guerra Colonial contemporâneos aos acontecimentos, também à relação de amor entre o jovem casal, à leitura como pesquisa e, por fim, à escrita dos romances por vir. Esses tópicos revelam um pouco mais do "eu" metamorfoseado posteriormente nos romances iniciais. As preferências de leitura, bem como o olhar observador para o mundo que se faz a sua volta, o gosto pela escrita já se encontram fortemente evidenciados nesse momento também de decisão pela carreira de escritor.

Tendo em vista esse universo de leituras compartilhado através da máquina loboantuniana de movimentar memórias, abre-se espaço para se pensar o desdobramento das referências culturais na obra. A cena da leitura, em que temos acesso às preferências do autor, fortemente indicada nas cartas de guerra, conforme observado, apresenta certo pensamento sobre a escrita, muitas vezes intermediado por uma lembrança buscada (de passagens da juventude e da infância), evidenciando, numa multiplicidade de "eus" que reforçam o caráter descentralizador do texto, um emaranhado de citações, num jogo familiar entre o Eu e o Ele[59] e vice-versa, principalmente quando adentramos em suas crônicas. Mas isso não significa um jogo de identificação, o próprio Lobo Antunes contesta o reconhecimento da mão do escritor no livro a guiar o leitor:

> não és tu que tem que ser inteligente; é o livro que tem de o ser. (...) Não é o autor quem tem que mostrar a sua capacidade técnica, as suas habilidades ou os seus desafios e dificuldades. No livro que é bom, o autor não está, não se nota. (BLANCO, 2002, p. 29)

Lobo Antunes se refere à tendência de uma escrita direcionada diretamente ao leitor, que construía jogos de enganos e selecionava entre os leitores aqueles astutos, que reconheciam a ironia no texto. Ao mesmo tempo se refere a Faulkner,[60] que dizia que seus

[59] Entenda-se variação entre 1ª a 2ª pessoa do discurso.

[60] Segundo Alexandre Montaury, "nos processos de composição dos seus romances, e especialmente em *Que farei quando tudo arde?*, não há mais do que 'itinerários de sentido', a partir dos quais Lobo Antunes exprime um modo particular de entender e de praticar a escrita de ficção. Este 'modo particular' revela uma familiaridade com autores norte-americanos e ingleses, especialmente com William Faulkner. O romance de Faulkner, *O som*

livros deveriam ser publicados anonimamente, porque o importante eram os livros e não ele. Em Lobo Antunes esse desejo de anonimato se dá num jogo complexo e até paradoxal, mas compreensível quando entendemos que existem dois (ou mais) Antónios, o empírico e o escritor, embaralhados muitas vezes, mas particularmente evidenciados nos romances iniciais, em suas crônicas e, inegavelmente, em suas cartas de guerra, embora nestas o António escritor seja ainda uma aspiração. Mais adiante, nessa mesma entrevista, o autor se mostra consciente dessa divisão:

> António Lobo Antunes é outro; eu sou o António. E que me reconheçam como o escritor faz-me sentir como um usurpador. E é uma sensação real, não creia que exagero. Sinto que tenho o nome de quem escreve os livros, alguém que deve ser muito sério. Depois estou eu, que não tenho consciência de ser o autor. É como uma esquizofrenia. Todas as teses, todos os estudos são sobre o outro homem. (BLANCO, 2002, p. 163-164)

De acordo com Yvancos:

> O espaço autobiográfico implica sempre uma substituição do vivido pela analogia narrativa que gera a memória, com sua falsa coerência e "necessidade" causal dos fatos, mas umas vezes tal substituição será uma impostura e outras não, dependerá nesse caso de seu funcionamento pragmático. (2006, p. 34)

Em várias passagens do *Segundo livro de crónicas*, deparamos com esse movimento que se por um lado traz uma reflexão muito particular sobre a própria escrita ou acontecimentos, por outro, lida com essa "falsa coerência" de que fala Yvancos, buscando a escrita como lugar privilegiado para a construção de realidades em que o sujeito parece inacessível, no sentido de que não se pode apreendê-lo completamente. Lobo Antunes opera com uma multiplicidade de "eus" buscando, no passado, imaginado ou vivido, possibilidades de escrita. A imagem do avô, por exemplo, é constantemente recuperada. Em seus "Subsídios para uma biografia de António Lobo Antunes", fala do gosto que julga ter herdado do avô, de se sentar calado a olhar. A crônica, que parte de uma imagem familiar, passa a descrever o

---

e a fúria, foi, na ocasião de sua publicação em Portugal, apresentado por Lobo Antunes que, ao comentar o livro, mais parecia estar definindo as suas convicções acerca do próprio fazer literário. Deste modo, valendo-se de recursos que caracterizam a literatura contemporânea, o autor constrói suas narrativas a partir de um feixe de significados ordenados de modo a produzir um efeito de caleidoscópio, isto é, narrativas imbricadas, estilhaçadas, que emergem do interior de outras narrativas; narrativas embaralhadas em espirais, em combinações e recombinações de todo um sistema de rememorações e interpretações de episódios por parte dos personagens que se constróem ao mesmo tempo que geram 'seus relatos e seus passados'" (MONTAURY, 2008, p. 35).

jovem de olhar observador, aquele que não deixa escapar a cidade a iluminar-se, os pombos a migrar para o telhado onde havia um anúncio Sandeman que compara ao Mandrake e em cadeia estabelece relações com a infância na qual o mágico se tornara uma referência importante. Descreve as portarias dos cinemas e os anúncios que exibiam o nome dos atores Esther Williams, Joan Fontaine e Lana Turner. Recuando um pouco mais no tempo, descreve a paixão absoluta e exclusiva que teve por Turner e traça dois mundos ao misturar cenas de filme com a atriz e a própria relação como espectador de cinema. Por fim, trocara Turner por Anne Baxter cujo caráter perverso ele só conhecera mais tarde ao vê-la fazer sofrer Betty Davis, que se parecia com a sua avó. Num tom humorado e ao mesmo tempo melancólico, a crônica termina como um chiste: "Em desespero de causa tentei voltar para Lana Turner que desaparecera dos cinemas com o desgosto que lhe dei" (2007, p. 54). Aqui, a constatação de um cinema que cria e substitui constantemente suas heroínas. Um cinema fixado no imaginário da criança que Lobo Antunes quer nos fazer ver:

> Se a encontrarem digam que estou arrependidíssimo e que peço desculpa. Digam também que telefone para casa dos meus pais: deve estar por lá um miúdo de anel de bolo rei no dedo que recebe a chamada. (2007, p. 54)

A imagem do avô aparece também na primeira crônica do referido livro, "Não foi com certeza assim mas faz de conta", para falar da surdez, do aparelho de audição que este usava e que, segundo a voz enunciativa se referindo a essa lembrança da Beira Alta, dava-lhe impressão de "estar sempre a comunicar com os anjos ou essas vozes sem corpo que julgava perceber nos pinheiros e ele decerto escutava" (2007, p. 15). Há uma descrição imprecisa dos hábitos do avô, de como se vestia, uma presença marcada por uma silenciosa ausência que cheirava a brilhantina. Três páginas de lembranças incertas fixadas na mente do autor ou que este faz fixar. Uma crônica que fala da surdez do avô para constatar a própria surdez, hoje remediada por um pequeno aparelho que a medicina moderna desenvolveu. Falar do passado é falar de si mesmo, sobretudo, da sua condição de escritor e daquilo que possivelmente perecerá com o tempo, a própria escrita que não pode senão apresentar chaves para um passado inconsistente:

> Tenho de voltar o mais depressa possível à Beira Alta e encontrar os anjos. Com um casaco de linho branco tomar-me-ão pelo meu avô e perguntarão, em latim, se estou bem. Não sei como se responde
>
> – Vamos indo
>
> mas substituo as palavras por um encolher dos ombros e um dedo apontando aos destemperos da vesícula. A seguir leio o jornal, acendo um

> cigarro e tento uma nuvenzinha desastrada: aos cinquenta e sete anos chegou a altura de partir também, a caminho do outono, abandonando no armário das inutilidades uma dúzia de livros, que são as chaves desemparelhadas que possuo. Não se pode abrir nada com elas a não ser portas que deixaram de existir. (2007, p. 17-18)

Na próxima crônica, "António 56 ½", embora no título esteja impresso o primeiro nome do autor, opta por falar de um Ele. Distancia-se assim de um Eu confessional para um Ele que não pode confessar. Com a carreira já consolidada, aquele de quem se fala se chateia com os manuscritos que constantemente lhe são enviados por aspirantes a escritor, julgando não entender como homens e mulheres estariam dispostos a viver cotidianamente na aflição e na angústia. A crônica é toda ela uma espécie de retrato de um personagem, António, escritor de certo prestígio, estando a voz enunciativa aparentemente distanciada. Em discurso indireto livre, apresenta indagações deste António aos jovens escritores e aspirantes, se estes saberiam o preço que se paga por uma página, se sabem a diferença entre o puro e impuro, quando se deve trabalhar e quando se deve parar de trabalhar, se sabem que o sucesso nada vale, primeiro porque já se está no outro lado e segundo "porque as qualidades são, quase sempre, defeitos disfarçados e é desonesto satisfazermo-nos com que nos louvem pelos nossos defeitos habilmente escondidos" (2007, p. 21); além de se referir que o romance acabado o deixara demasiado exausto para lhe dar a alegria, e que o pavor de não conseguir começar o próximo livro, logo de imediato, estava a perturbá-lo. Então, se pergunta: "como entender que houvesse mulheres e homens dispostos a existirem, quotidianamente na aflição e na angústia?" (2007, p. 20). Não se tratando da construção de um simples duplo, o autor, ao falar de um Ele que pensa a escrita e diz a um outro, aos que aspiram a tarefa, desloca-se de seu centro, constatando que Ele, António, se tornou também uma imagem, se tratando de uma *persona*, nesse caso, buscando avaliar seus quase 57 anos, se dando conta de que o tempo enfim chegou também para si:

> Tardes no jardim, bibes, triciclos. Agora que o tempo resolveu os problemas e se tornou
>
> ele, o tempo
>
> o problema, reparou que as filhas se transformaram em mulheres e era noite. Mas, com um pouco de sorte, talvez deixasse atrás de si não um rastro, não a sua sombra, não uma memória: somente aquilo que, de mais profundo, em si escondia: o que tinha a mais que os restantes. E então, quando chegasse a hora, poderia deitar-se em paz, fechar os olhos, dormir: finalmente tornara-se apenas igual a vocês. (2007, p. 21)

Esse momento de reflexão, que inclui a tarefa de escritor, só é possível a partir de uma certa idade, em que fica evidente o desaparecimento de uma existência. O tempo aqui é medido pelo crescimento das filhas e o olhar para a morte deixa de ser angustiante quando pensa na possibilidade de deixar mais do que a sombra de uma vida, algo que pudesse estar para além da sua biografia, da sua memória: a própria obra. Cabe aqui outro exemplo na crônica "O próximo livro", do *Terceiro livro de crónicas*, em que desenvolve o tema da escrita por vir, a começar pelo título, em três páginas que iniciam assim:

> O próximo livro começa a chegar devagarinho. Por enquanto é uma sombra difusa, nem palavras tem, uma espécie de segunda atmosfera que a pouco e pouco me rodeia e onde distingo a custo farrapitos de vozes, cheiros, sons, parte de uma pessoa que dá ideia de se aproximar e em lugar de se aproximar desaparece, fico à espera e não volta, zonas da minha cabeça deixam de me pertencer, vagueiam ocupadas não sei bem com o quê, a mão de tempos a tempos mexe-se sozinha como se escrevesse (...). (2006, p. 225)

A não ser pela quebra de parágrafos que indica um ritmo peculiar, nos deparamos com uma escrita que só terá ponto final no fim dessa inflexão sobre o próximo livro, que coincide com o fim da crônica. A imagem descrita pelo autor remete para um possível estado de espírito: "de alerta sonolento, uma indiferença em relação ao quotidiano, na cara da barba da manhã não feições inesperadas, as minhas porém como que boiando na pele" (2006, p. 226). E fala de si como um colecionador de inutilidades, de frases truncadas, deixando de repassar a tarefa, aquilo que ainda está por entender, desviando a atenção à escrita alheia para pensar a sua:

> deixo de ler [as anotações] para passear nas páginas alheias, simultaneamente aborrecido e interessado, em Oblomov, nos diários de Cheever
>
> (uma página de boa prosa é aquela onde se ouve chover)
>
> nos versos de Wallace Stevens e nada fica salvo uma perplexidade, um não é isto, a biografia de Thomas Mann faz-me repugnar o homem, na primeira versão da Guerra & Paz, agora publicada, animam-me alguns procedimentos técnicos, fico a estudar-lhe os desenvolvimentos, os modos, volto a Conrad para assistir ao meter de uma narrativa dentro de uma narrativa dentro de uma narrativa, penso na minha maneira de solucionar isso (...) (2006, p. 226)

E prossegue, dando-se por vencido, aceitando a fisionomia própria do romance e o seu temperamento que não são dele, "– Não és eu, pronto, acabou-se", e que aceitá-los custa, porém:

> – Aceito-te
> olhar a janela e o sol lá fora, o mundo em ordem, casas, árvores, gente, uma rapariga a pentear-se à janela numa atitude de cântaro e se for capaz, no papel, da perfeição daqueles gestos talvez consiga, talvez possa, um homem toca no ombro da rapariga, os braços baixam, o cântaro desaparece e não faz mal porque já entrou no livro e me espera. (2006, p. 227)

Há uma diferença no estilo de escrita das crônicas, marcado provavelmente pelo tempo em que foram escritas e reunidas em quatro livros, um de 1998, outro de 2002, outro de 2005 e o último de 2011. Porém, o tema, as referências culturais, bem como algumas imagens, são constantemente recuperadas. Como a do relógio, que, no *Terceiro livro de crônicas*, passou de geração a geração e hoje pertence ao autor, remetendo mais uma vez ao tempo que chegou para ele. O relógio, que sugere uma marcação também rítmica, contabiliza as horas, insistindo em marcar a passagem do tempo, como fora para o bisavô, para o avô e agora para ele:

> O meu bisavô parou. Os ponteiros do relógio não pararam nunca. Depois o meu avô parou. Os ponteiros do relógio não pararam nunca. Há-de chegar o momento em que eu pare. Os ponteiros do relógio continuarão a mover-se. (ANTUNES, 2006, p. 129)

As suas crônicas são conhecidamente intervalos entre os romances, podendo ser reflexão de um passado ou do próprio trabalho, tendo a escrita como agenciadora de sentimentos e imagens, embora imprecisas, guardadas na memória e exploradas constantemente, além dos vestígios de uma leitura e observação do mundo. Incide nas crônicas uma espécie de instante biográfico, que fala de e por outros "eus", seja através da própria imagem ou de suas referências; de qualquer modo essa escrita opera no limiar da nova perspectiva de construção do espaço autobiográfico do qual fala Yvancos. A evolução do gênero permite a criação de uma imagem de contínua metamorfose e refração, que converte a identidade em signo, em imagem, cifra indecifrável (2006, p. 35); que desestabiliza a relação entre voz e texto, não sendo a voz de um "eu" apenas, dando lugar a indecidibilidade desse eu, constatando o fracasso da verdade que se quer como verdade única e acabada sobre esse eu.

Sem se deter numa reflexão de gênero ou mesmo de metanarrativa ou narrativa histórica, o importante para o autor de *A ordem natual das coisas* é escrever, nutrindo-se de

tudo e tudo se tornando matéria de escrita, apoderando-se da esfera do vivido que inclui a própria experiência literária. Ao se deparar com suas entrevistas, somadas aos seus livros, percebe-se um homem erudito, mas não um intelectual preocupado em discutir questões relativas a gênero, ainda que exponha seu desejo de renovar a arte do romance. Falar de si é falar de uma escrita que engendra outras escritas, que não se encerra em si mesma, talvez porque um livro nunca esteja acabado, e necessite sempre de um próximo para corrigir o anterior. Em Lobo Antunes, a memória não pode restituir o passado, nem a si mesmo, já fragmento de tempo. Também parece impossível compreender o que poderia ter sido sua obra sem a experiência da guerra, aquilo que não foi e nem será. Blanchot afirma que "a literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário" (2005, p. 139).

Do mundo particular para o mundo global ou o seu inverso, é o escritor a compor sua biografia, sua inserção na tradição ao passo que também a inventa, num efeito espiralar. Se nutrindo de fatos empíricos ou não, é sempre o escritor a experimentar sua matéria, a digerir e pô-la para fora. Talvez a figura do catalisador ainda seja pertinente. Sendo assim, não há dúvida quando Lobo Antunes diz que todo livro é na verdade a biografia do autor. Ele mantém seus eleitos e se mantém no diálogo com seu próprio tempo. Ou como diz Piglia, ao se referir à própria tradição: "os escritores atuais buscam construir uma memória pessoal que sirva, ao mesmo tempo, como ponte para a tradição perdida"[61] (1991, p. 66; tradução minha). Uma literatura que, segundo ele, tem a forma de um complô: "em segredo, os conspiradores buscam os rastros da história esquecida. Buscam recordar a ex-tradição, o que passou e os rastros deixados"[62] (PIGLIA, 1991, p. 66; tradução minha).

Roger Chartier defende que "a leitura também tem uma história (e uma sociologia)" e que "o significado dos textos depende das capacidades, das convenções e das práticas de leitura próprias das comunidades que constituem, na sincronia ou na diacronia, seus diferentes públicos" (2009, p.37). Nesse sentido, fica ainda a pergunta: é possível partir da obra de Lobo Antunes para traçar uma espécie de inventário da leitura deste tempo? Isso em relação à visão ocidental do mundo, embora possa revelar certo confronto com outras formas de pensamento, como na crônica "Os computadores e eu", do *Primeiro livro de crônicas*, ao falar do soba e o

---

[61] "Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva, al mismo tiempo, como puente con la tradición perdida" (PIGLIA, 1991, p. 66).

[62]"en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. Buscan recordar la ex-tradición, lo que ha pasado y ha dejado su huella" (PIGLIA, 1991, p. 66).

seu espanto ao ouvir um veado de pelúcia que soltava guinchos por uma corda na barriga. Aquele homem velho, de "infinita sabedoria", "capaz de fazer navegar o seu povo incólume entre a tirania da polícia e as exigências do MPLA", saíra correndo ao ouvir o som provocado pela corda. Em princípio achando graça, o narrador depois entende que o soba havia percebido mais depressa do que ele a "perversidade das máquinas, mesmo as ocultas, nas tripas de algodão de um animalzinho de brincar" (ANTUNES, 2006, p. 209), como que anunciado uma inocente passagem do seu aprendizado, no ano da guerra, 1973, numa tarde em Marimba. A partir desse acontecimento, recupera outras máquinas, terríveis em sua engenhosidade: "Percebeu que as máquinas, dotadas dessa forma engenhosa e quase elegante da traição com que Pasolini falava de Maquiavel, ou nos picam ou nos cortam ou nos pregam choques eléctricos numa maldade teimosa, desumana e espessa" (2006, p. 209). Lembrando os manuais em oito línguas, dizendo, como num chiste, não saber mexer num único desses "símbolos de progresso": "do aspirador ao apara-lápis, do micro-ondas ao blequendequer, do vídeo ao saca-rolhas que levanta a pouco e pouco duas pérfidas asinhas de metal" (2006, p. 210). Para então dizer "por isso escrevo à mão", para que os erros sejam os dele e os personagens sejam iguais aos da sua cabeça e "não o resultado da imaginação delirante e asséptica de uma disquete esquizofrénica, inventando situações desconfortáveis e aberrantes como as dos sonhos das gripes" (2006, p. 210). E termina a crônica com uma belíssima passagem a outro tempo, metamorfoseando-se em velho soba:

> Nos momentos de inconsciência em que carrego numa tecla ou em que me encontro junto de alguém que carrega numa tecla, a pele escurece-me, os ombros curvam-se-me, a camisa dá lugar a um pano do Congo, os pés descalçam-se-me de meias e sapatos, os ruídos de África inundam a sala, ergo a bengala do meu poder às copas das mangueiras em que os morcegos se penduram todo o dia de cabeça para baixo e largo a fugir, aterrado, capim fora, na direcção do rio onde os olhos dos crocodilos dançam à flor do lodo à espera da imprevidência de um cabrito. (ANTUNES, 2006, p. 210-211)

Tenta-se compreender como a tradição herdada, a cultura local e a experiência da guerra, por exemplo, corroboram a construção de uma memória não apenas pessoal, biográfica, mas também coletiva – uma vez que o texto é resultado da leitura e pesquisa constante de procedimentos formais, técnicas, abordagens, conforme o autor assume nas cartas de guerra, em suas crônicas e entrevistas. Consciente de que a escrita deixa apenas rastros, que cada nova tentativa deixa vestígios de leituras e procedimentos, numa operação como a do bloco mágico, a que se refere Freud.

5 Ler, escrever

> Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva.
>
> Maurice Blanchot

Quando fala da guerra em entrevista a Maria Luisa Blanco, António Lobo Antunes lembra das condições sub-humanas, da comida que disputavam como cães e da pergunta que se fazia: "Voltarei? Voltarei?". Após o nascimento da sua primeira filha, pensava: "Não vou morrer; mesmo que me matem, não morro" (2002, p. 201). Adentrando num território desconhecido, obedecendo a uma hierarquia e disciplina necessárias, utilizando um sistema de comunicação sem palavras, segundo relata, assim a tropa tentava garantir a sobrevivência. Indagado sobre se toda a sua memória está ocupada por esse período da sua vida, responde: "Até ao fim da guerra, sim. Depois, começa a parte menos interessante. A minha vida confunde-se com os livros" (In: BLANCO, 2002, p. 202).

"Livros", nesse caso, se referindo à sua obra. Aqui, Blanco insiste em dizer que a vida fora avançando, mas Lobo Antunes complementa dizendo que a partir da primeira publicação começa a vida pública. Mais de trinta anos sempre a escrever, complementa, "os anos de aprendizagem são os únicos que não se conhecem. Nem os da guerra. Depois começam as entrevistas e tudo isso. A única coisa importante são alguns encontros decisivos" (In: BLANCO, 2002, p. 202) e cita pessoas que lhe foram caras como José Cardoso Pires, Daniel Sampaio, entre outros. Blanco então solicita que Lobo Antunes fale de qualquer outro acontecimento importante, o que ele responde: "A leitura, só a leitura. Foi o que mais prazer me deu sempre e, com os anos, torno-me mais selectivo com os prazeres e o da leitura prevaleceu sempre" (2002, p. 202).

Nesse momento revela um cotidiano restrito ao ofício da escrita, tendo poucos amigos e pouca aparição em encontros sociais. A escolha pela reclusão, pelo recolhimento, pela solidão essencial para o seu empreendimento. Uma vida que se fez para e com os livros. Talvez por isso a sua fala, bem como seus livros, seja permeada por citações, atribuídas sempre de memória e por isso mesmo passíveis de engano. As memórias alheias solicitadas acabam por compor uma "biblioteca virtual" e circular, para utilizar uma imagem próxima a esse movimento das referências culturais em sua obra. O que importa aqui não é a precisão

entre a frase dita e o seu autor, a localização e comparação dessas referências numa biblioteca física e infinita, tampouco localizar Lobo Antunes junto a uma intelectualidade lisboeta. O que interessa aqui é a formação de uma biblioteca imaginária, aquela que Lobo Antunes constrói textualmente, não apenas por suas leituras, mas pelas demais referências buscadas no cinema, na música, na pintura, percebendo como certa tradição resiste na fala e na escrita, ora como retrato de uma família, ora como cacos ou fragmentos de tempos distintos.

Como um escritor que trabalha quase que ininterruptamente, tendo em vista não apenas o tempo dedicado aos romances, mas também, nas horas que lhe restam, a dedicação às crônicas, poder-se-ia afirmar que em Lobo Antunes, como para muitos escritores de sua escolha, não existe separação entre vida e escrita. Se para Kafka, segundo Ricardo Piglia, "a escrita existe caso tenham sido criadas as condições que a possibilitam" (2006, p. 48), se referindo à continuidade do ato de escrever, sem resistência, que a vida deve se submeter, Lobo Antunes dispõe de horas e horas debruçado sobre a tarefa:

> O meu ritmo é infernal, trabalho doze horas por dia. Quando viajo para apresentar um livro e tenho de fazer entrevistas e tudo o que implica a sua promoção, recupero o tempo perdido durante a noite e escrevo até às duas ou às quatro da madrugada. É-me indiferente estar na Alemanha, na Áustria ou em Espanha ou que me levante muito cedo ou estar cansado, eu tenho de escrever todos os dias, preciso disso para não me sentir culpado. (In: BLANCO, 2002, p. 26)

Escrevendo no espaço mínimo de receituários do Hospital Miguel Bombarda, o mesmo papel onde se prescreve no decurso de uma doença, em letra mínima, o texto, que será depois entregue ao editor e transcrito por assistentes à máquina,[63] se desenvolve num emaranhado de notas e marcações quase que ilegíveis num primeiro contato com o manuscrito, como pode ser visto nos fac-símiles disponíveis em *Conversas com António Lobo Antunes* e na sua *Fotobiografia*.[64] Ao passo que fala da escrita, Lobo Antunes sempre se

---

[63] Segundo João Céu e Silva, Lobo Antunes "usa os mesmos processos desde o primeiro livro, faz duas versões de cada capítulo, passa para o seguinte e repete a situação até chegar ao fim do livro. 'Isto demora um ano ou um pouco mais, depois espero quinze dias para começar a rever e quando vou ler aquilo, surpreende-me que tudo se articule. Porque havia muitas coisas de que já me esquecera ou que pensava ter esquecido. E, no entanto, estão lá, com uma coerência interna que me escapa'. As correções são feitas no manuscrito e depois dá para dactilografar e segue-se um vaivém entre a editora e o escritor para efectuar ainda 'mais correções, mais correções e mais correções. Até o livro estar farto de si. É o livro que manda, começa-se a afastar porque já não suporta mais correções. Está constantemente a dizer acabei.'" (SILVA, 2009, p. 22-23)

[64] Cf. BLANCO, 2002, p. 126-127; COELHO, 2004, 62-64.

remete às suas leituras, o homem que lê não se distingue assim do homem que escreve, como pode ser constatado no trecho abaixo em que discorre sobre a velhice:

> (...) mudei e não compreendo muito bem os capítulos anteriores da minha vida. Continuo a ver-me como há vinte anos; por vezes penso no final da *Recherche* de Proust, quando ele tem a sensação de que está num baile de máscaras, que as suas rugas estão pintadas e o seu cabelo tingido de branco. Ainda tenho um olhar virgem para muitíssimas coisas, a sensação de que ainda tenho muito para viver, no entanto, o espelho e os outros coagulam-me numa imagem de velho. (In: BLANCO, 2002, p. 122)

Lobo Antunes faz uma reflexão sobre o tempo ser insuficiente para: os livros ainda não lidos, lugares e pessoas por conhecer, encontros preciosos que nunca terá. Ao mesmo tempo identifica que toda a gente é sempre a mesma, "elimina-se o pequeno verniz da diferença e somos todos o mesmo, se não não nos emocionaríamos todos com Tchekhov" (In: BLANCO, 2002, p. 122), estando ele entre os homens, e não acima deles, sendo "apenas mais um", afirmativa que atribui a um escritor espanhol, Gabriel Celaya. A sua fala, bem como sua escrita, recorre a tais referências para mediar ou significar sentimentos, passagens da sua vida, seu pensamento sobre o fazer literário, seu procedimento de escrita. Nesse sentido, pode-se afirmar que Proust não é apenas um escritor de leitura fundamental na sua formação, mas, conforme já dito em capítulo anterior, um significante importante para se pensar a memória, um intercessor tanto nessa mediação da fala, quanto da escrita:

> **(a)** Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rinque de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas, que se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que **se dissolvem nos ouvidos à maneira de fins de rebuçado na concha da língua**. **Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer** mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos, a solidão de esparguete da girafa assemelhava-se à de um Gulliver triste. (...); no tanque dos hipopótamos inchava a lenta tranquilidade dos gordos, as cobras enrolavam-se em espirais moles de cagalhão, e os crocodilos acomodavam-se sem custo ao seu destino terciário de lagartixas patibulares. (ANTUNES, p. 7-8; grifo meu)
>
> **(b)** Um pêndulo inlocalizável, perdido entre trevas de armários, pingava horas abafadas num qualquer corredor distante, atravancado de arcas de cânfora, conduzindo a quartos hirtos e húmidos, onde o cadáver de **Proust** flutuava ainda, espalhando no ar rarefeito um hálito puído de infância. (ANTUNES, 2003, p. 14; grifo meu)

Os trechos acima, que introduzem *Os cus de Judas*,[65] começando pela infância (a), seguindo pela apresentação da casa (b), mediadas pelo presente enunciativo, irão compor, como se constatará depois, um arquivo: a guerra de A a Z. Interessante perceber o caminho poético que o narrador percorre ao fazer analogia entre as vozes das meninas de botas brancas, as vozes de gaze dos aeroportos e o gosto não mencionado dos rebuçados que, como a *madeleine*, de Proust, remetem a lembranças inconsistentes do passado. Trata-se de um caminho marcado pela ausência: de movimento (do professor), de voz (das meninas), de consistência (dos rebuçados). Nas cartas de guerra, é possível, conforme já observado, verificar passagens similares entre o que o autor revela à esposa e o que o personagem irá relatar à mulher-ouvinte em *Os cus de Judas*. Além do mapeamento geográfico, da descrição da natureza, da solidão na passagem dos dias, do sentimento de insegurança, do subentendido em relação às torturas, das cartas e livros que lhe chegavam, da descrição da cultura local, da semelhança no teor comparativo de suas referências, está lá a infância:

> E estão agora a tocar nas cassetes do Eleutério o Lago dos Cisnes, que me faz lembrar o ringue do Jardim zoológico, onde ia patinar aos domingos de manhã. Entre os remorsos que trago está o de lá não ter ido, quanto mais não fosse em homenagem à minha própria infância. (ANTUNES, 2005, p. 289)

Tal imagem do "ringue do Jardim zoológico" irá persistir nos romances iniciais, de forma semelhante à descrição acima, pelo tom, num processo permanente de reescrita livro a livro (a forma de correção que encontrou). Nas crônicas também não é difícil localizar essas memórias da infância, a forte presença da Praia das Maçãs, o mesmo zoológico, a casa de Benfica, o Tio Elói, o avô, a avó, as leituras, o bairro, pessoas, bem como a forte presença da África, mais do que a guerra em si, sendo talvez o espaço cronístico o menos controlado nesse sentido, já que os assuntos se misturam na continuidade do processo de escrita romanesca e estão sujeitos às contingências. Não à toa, quando Maria Luisa Blanco comenta, se referindo às crônicas, "os seus traços autobiográficos são transparentes, a sua forma de olhar a

---

[65] Em *Memória de elefante* há uma passagem semelhante: "Costumava levá-las [as filhas] ao circo na tentativa de lhes comunicar a sua admiração pelas contorcionistas, entrelaçadas em si próprias como iniciais em ângulo de guardanapo e detentoras da beleza impalpável comum **aos hálitos de gaze que anunciam nos aeroportos a partida dos aviões e às meninas de saias de folhos e botas brancas a desenharem elipses às arrecuas no rinque de patinagem do jardim zoológico**, e desiludia-o como uma traição o estranho interesse delas pelas damas equívocas, de cabelos loiros com raízes grisalhas, que amestravam cães melancolicamente obedientes e uniformemente horrorosos, ou pelo rapazinho de seis anos a rasgar listas telefónicas no riso fácil dos guarda-costas em botão, futuro Mozart do cassete". (ANTUNES, 1979, p. 14; grifo meu)

realidade...", acrescenta a biblioteca do autor como parte fundante dessa autobiografia, ao que ele responde:

> É claro, mas penso que todos os livros são autobiográficos, sobretudo *Robinson Crusoé*... Porque não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória. (...) Se não temos memória, não podemos ter imaginação. Creio que a memória não tem apenas a ver com o passado; também tem a ver com o presente e talvez com o futuro. (In: BLANCO, 2002, p. 114)

Aqui, Lobo Antunes dá ao leitor uma pista importante para o entendimento desse rearranjar de tudo aquilo que atravessa sua observação e que o autor acaba por fixar no texto, sendo a imaginação a maneira como se arruma a memória, uma memória não necessariamente ligada ao passado, mas que se faz no presente à medida que é lembrada, sem isso significar uma tentativa de retornar a um presente atual ao passado. Sobre essa questão, ao aproximar Proust de Bergson e suas teses sobre a memória, Deleuze diz que:

> não recompomos o passado com presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si (...). Este ser-em-si do passado, Bergson o chamava de virtual. (DELEUZE, 2006, p. 55)

A obra de Proust, segundo afirma, "não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado" (DELEUZE, 2006, p. 25). Mas, diferentemente de como parece ocorrer em Lobo Antunes, "o herói não sabe certas coisas no início, aprende-as progressivamente e tem a revelação final" (...), "o mundo vacila na corrente do aprendizado" (DELEUZE, 2006, p. 25). Em Lobo Antunes, já se perdeu a ilusão, mas pode-se atribuir ao leitor iniciado esse aprendizado de que fala Deleuze, por não lhe ser entregue de início que o mundo vacilante surge no contínuo da leitura, tendo *Os cus de Judas* como um livro exemplar nesse sentido.

No texto loboantuniano, convivem a tradição de que é herdeiro (que inclui a imagem de Proust), o gosto pela observação, a experiência na guerra, sua seleção, como também o próprio texto fundado, uma vez que passagens e referências reincidem, reinventando a sua própria memória através da capacidade de imaginar. Nesse sentido, perpetuará vestígios dele próprio, desse escritor que deseja morrer como Tolstói, quando lhe jogaram o lençol a mão ainda estava a desenhar as letras. Seu texto requer, para existir, o copista, a revisão, a aprovação, como tudo que passa por processo de publicação. Mas o próprio autor depois irá

se dirigir à forma impressa, ou seja, o livro, como algo sempre a ser corrigido, optando não pela reescrita do mesmo, mas pela escrita de um novo volume para corrigir o anterior, pois, segundo Lobo Antunes, há um momento em que o texto o expulsa: "tento corrigi-lo e não admite nem mais uma correção" (In: BLANCO, 2002, p. 129). Nesse sentido, para que o livro exista, o autor se desapega do texto: "Nunca leio provas. Porque se volto a ler vou arrepender-me, pode-se sempre modificar um livro. Creio que era Kipling que sempre dizia que um livro é sempre interminável. (...) Demasiadas palavras, há sempre demasiadas palavras" (In: BLANCO, 2002, p. 187). Dá-se por vencido, mesmo que provisoriamente, lançando mão a uma fala atribuída a Goethe:

> Creio que era Goethe que dizia que a nossa grandeza está em nunca chegar. Sim, é um exercício impossível, porque sei que nunca chegarei onde quero chegar. Nunca conseguirei o romance que quero fazer porque, primeiro, se o fizer, para quê continuar a escrever? (In: BLANCO, 2002, p. 128).

Retomando o trecho de *Os cus de Judas*, Proust se torna imagem que remete à memória incessante, a essa capacidade de imaginar, ao trabalho constante da escrita no exercício da rememoração, sobretudo a lembranças caras buscadas na infância, presenças que "flutuam" no imaginário, ou mesmo para marcar a virtualidade desse ato, a inconsistência dessas lembranças. Nesse sentido, não apenas Proust, mas também outros escritores, como Pushkin, são solicitados na descrição do seu processo de construção, para dizer, por exemplo, o momento em que o autor acredita ter achado a frase acertada:

> Está-me a lembrar aquele verso do Régio, da Carta de Amor: "Poderia dizer-te sem falsidade,/ Coisas que ditas, já não são verdade". Isto às vezes é tremendo porque a gente quer exprimir sentimentos em relação a pessoas e as palavras são gastas e poucas. E depois aquilo que a gente sente é tão mais forte que as palavras... Dizem que o [poeta russo, 1799-1837] Pushkin, quando usa a palavra "carne", a gente sente-lhe o gosto na boca. A palavra carne é sempre a mesma, depende das palavras que se põem antes e das palavras que se põem depois. Para que as pessoas sintam o gosto na boca eu tenho que trabalhar como um cão, até encontrar as palavras exactas antes e depois. Mas quando eu estava a corrigir o livro senti que ele estava cheio de silêncio. E estava contente com isso. Se trabalhar muito no osso, despindo da gordura - adjectivos, advérbios de modo, preposições - acaba por chegar lá. Percebe o que quero dizer? (PÚBLICO, 2005)

O que denota um pensamento blanchotiano,[66] pode-se inferir, principalmente quando exibe a consciência do desgaste das palavras no uso cotidiano e de que é preciso trabalhar para que elas ultrapassem o uso comum e se tornem "carne". Lobo Antunes não hexita em dizer do aprendizado que vem dos livros, sobretudo dos poetas lidos na adolescência em antologias: "com os poetas aprende-se muito porque são gasosos, etéreos, mas ao mesmo tempo têm carne, está tudo ali. Em troca, como escritor podemos demorar dois anos para chegar ao mesmo resultado" (In: BLANCO, 2002, p. 123). A citação acompanha a fala de Lobo Antunes, como irá atravessar a sua escrita. Uma escrita que passará por diversas mãos até chegar à prateleira dos leitores. Sem dúvida o texto loboantuniano deve estar marcado pelo processo do leitor e escrevente, desde a sua leitura, passando pela escrita (à mão), depois por toda uma etapa que requer assistentes até chegar a forma impressa.[67] Interessante pensar o quão esse texto implica a passagem desses leitores/escreventes, sob o risco de ser modificado, sendo esta uma das questões que sua obra atravessa, bem como a literatura, desde o surgimento da escrita.

Aqui caberia uma reflexão sobre o copista, sobre esse personagem primeiro leitor, assim como fora Bartleby e até mesmo Pierre Menard, como Piglia sugere, que escreve "literalmente o que lê, ou o que se lembra de ter lido" (PIGLIA, 2006, p.71). Ou ainda, conforme Sabrina Sedlmayer, se referindo às considerações de Agamben sobre o enigma que envolve esse amanuense, "personagens atrelados ao gesto da cópia, ao gosto pelo anonimato, pela opacidade, pela inação, reprodutores de qualquer caligrafia no exercício da solidão" (SEDLMAYER, 2007, p. 19). Pensando na tradição literária, pode-se inferir que a presença "fantasmagórica" do leitor copista não tem mais como se esquivar dessa imagem

[66] Sobre o uso cotidiano das palavras, o seu valor de sinal, diferindo do uso que a literatura faz: "Na medida em que o sentido está menos garantido, menos determinado, e a irrealidade da ficção as deixa afastadas das coisas e as coloca no limite de um mundo para sempre separado, as palavras não podem mais se contentar com seu puro valor de sinal (como se fosse preciso toda a realidade e a presença dos objetos e dos seres para autorizar essa maravilha de nulidade abstrata que é a conversa do dia-a-dia) e ao mesmo tempo ganham importância como utensílio verbal e tornam sensível, materializam o que significam" (BLANCHOT, 1997, p. 79). Em *Os cus de Judas* percebe-se essa característica própria da poesia, quando palavras são retiradas do seu uso comum e ao serem conjugadas constroem novo sentido, como "sussurros húmidos" (ANTUNES, 2003, p. 18) e "noite pegajosa" (ANTUNES, 2003, p. 18).

[67] A título de curiosidade, no *Dicionário António Lobo Antunes*, na sessão dedicada aos manuscritos, Maria Alzira Seixo informa que embora parte do material se encontre espalhado, seja pelo autor o ter distribuído de presente a amigos ou, no caso das crônicas, ter sido enviado aos jornais, boa parte ainda se encontra disponível para pesquisa quer do ponto de vista da história da cultura ou da crìtica genética. No final do verbete, informa: "a relação do manuscrito com os modos literários do autor tem, pois, um alcance poético, mas dá também conta do investimento geral da sua personalidade naquilo que escreve, nomeadamente na verificação possível, quando observamos manuscritos de 1ª e de 2ª versões, que estes últimos são escritos com a mão direita, e os anteriores com a esquerda, uma vez que ALA é canhoto e ambidextro (...) na qual até aponta as diferenças de caligrafia conforme a mão que utiliza" (SEIXO, 2008, v. II, p. 604).

paradigmática que é a da própria recusa, da suspensão, da negação da tarefa: Bartleby. Obviamente, Lobo Antunes não é Bartleby, tampouco busca-se a comparação entre o personagem e a existência de assistentes/primeiros leitores, ou mesmo entre Bartleby e os demais personagens de seus romances, sendo estes verborrágicos, amargurados que têm muito a dizer de si e da sociedade, cujas palavras excessivas revelam certo desajuste e desconforto com o mundo. Tal personagem surge como a radicalidade da suspensão da tarefa. Suspensão que Lobo Antunes ameaça, mas desvia cada vez que a exigência da obra solicita o livro. Uma radicalidade anunciada, mas até então não cumprida, talvez porque apenas a morte, em última instância, seja, nesse caso, a capaz de calar esse gesto, esse "trabalho ilusório" que Bartleby se recusou continuar. Trabalho interminável, conforme Blanchot salienta:

> O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. (BLANCHOT, 1987, p. 13)

Dizendo ser a escrita uma negociação com a morte, Lobo Antunes pede mais tempo: "gostava de ter tempo de escrever outro para arredondar o trabalho, é como se fosse um círculo que ainda não está completo" (ANTUNES, In: SILVA, 2009, p. 18). Nesse sentido, Bartleby seria a antítese desse processo? Assim, o último leitor? A recusa ainda em vida, dilatando o tempo da espera? Segundo Piglia:

> O copista, o amanuense, o escrevente, o transcritor que escreve fielmente aquilo que lê: uma representação extrema do leitor. Bartleby, de Melville, é a figura literária mais radical desse tipo de leitor-copista, leitor-ajudante. O copista como herói literário. Um mundo enclausurado, feito apenas de cópias e leituras. Daí sua estranheza. (2006, p. 71)

O escritor e ensaísta está se referindo a uma figura-chave na recepção do texto de certos autores, que são as mulheres-musas, mulheres-copistas, mulheres de escritores, como em Kafka, Felice, em Borges, a mãe e as secretárias que copiavam seus textos, em Joyce fora Nora (Molly Bloom), sendo nesse caso Beckett seu secretário e copista durante meses. Piglia aproxima Bartleby, de Melville, a essas presenças. Em Lobo Antunes, junto a essas figuras, encontra-se a avó, a mãe, mas sobretudo Maria José, como suas primeiras leitoras. A esposa se torna a correspondente e principal incentivadora do seu projeto inicial.

Se se pensar na literatura, logo surge a ideia da impossibilidade da cópia fiel do texto primeiro, e mais pertinente ainda seria indagar qual seria o primeiro? Talvez esteja aí a radicalidade em Bartleby de que fala Piglia. Não à toa o personagem padece diante de uma parede branca. O que há para além dessa projeção? Dessa parede opaca que possivelmente imprime o neutro de que fala Blanchot? O que ele viu ou vê para não mais fazer? Não se saberá. A não ser a partir de uma questão filosófica, como Agamben se propõe, conforme lembra Sedlmayer, ao se referir à *tabula rasa* aristotélica, em que "toda possibilidade é também potência do não":

> Daí se entende todo o volteio do pensamento agambeniano: é nessa constelação filosófica (...) que se encontra a literatura de Melville, que se encontra Bartleby, o copista. O escriba que não escreve é a imagem extrema, esgotada, diz Agamben, da potência, do ato de criação. Bartleby estaria ligado a potência passiva, a certa tensão messiânica. (SEDLMAYER, 2007, p. 20)

Essa importante reflexão referente ao leitor/copista, que tanto atrai o pensamento crítico, serve para se pensar nessas figuras fantasmagóricas de leitores, e no quanto a literatura é devedora e portadora desses personagens, dos quais Bartleby é resistência na desistência, o contrário da persistência em dizer, como o caso dos personagens de Lobo Antunes que dão voltas e mais voltas em torno de si mesmos, muitas vezes à espera de uma noite de Natal que nunca acontece, como Carlos de *O esplendor de Portugal*. Pensar também o quanto a literatura foi modificada e modifica quando lembrada, citada, retextualizada, e nesse sentido nem o autor, nem seus personagens estão sozinhos. E no limite desse processo de (re)escrita, não se está muito longe de pensar em Lobo Antunes como também leitor/copista do seu tempo. Sendo a reincidência de passagens, modificadas ou não, um refrão, num efeito de *ritornello*. O autor, um escrevente do seu mundo entre/para os livros, a criança cantarolando para enganar o medo do escuro. Outros exemplos de passagens reincidentes podem ser buscados nas suas leituras e demais referências, por vezes apagadas, por vezes destacadas, talvez porque, como diz Lobo Antunes, escreve-se "é o que a mão quer" (ANTUNES, In: SILVA, 2009, p. 21).

Não é o caso de se tentar, aqui, buscar na crítica genética[68] resquícios dessa presença numa obra em especial, comparando originais com as demais versões, mas sim pensar essa

[68] Sobre crítica genética e a edição *ne varietur* da obra de Lobo Antunes, existe uma publicação que expõe os critérios para elaboração da edição num trabalho de cerca de seis anos. É uma fonte de pesquisa para quem quer desenvolver os estudos nessa área apresentando conceitos de filologia e de ecdótica, o que não é o caso do

imagem que se faz presente como metáfora, imagem que implica a reapropriação, a citação, o esquecimento, a perda da origem, estando o leitor ciente de como o processo loboantuniano de escrita é atravessado também por mãos amanuenses. A imagem do "leitor/copista" então se desdobra nas diversas camadas de composição do texto, da leitura, manufatura até a sua representação num personagem que lê, escreve ou conta uma história, cuja voz é marcada pela repetição, como Isilda em *O esplendor de Portugal* ou mesmo a voz dos narradores da guinada autobiográfica. Repetir, o que não é o mesmo que operar sob uma fórmula, sendo este um dos temores de Lobo Antunes, imitar a si mesmo, e por isso sempre anuncia suspender a tarefa. Quando lhe foi perguntado na altura em que tinha vinte livros publicados se não havia o medo de começar a se repetir, respondeu:

> Claro que tenho medo. Não sei se tenho ainda muito ou pouco a criar, mas estava a pensar em fazer apenas mais um livro e depois calar-me. Não há nada mais terrível do que ver a decadência de um bom escritor. Olha os últimos romances do Faulkner ou os últimos contos de Hemingway. (A CORREÇÃO PERPÉTUA, 2005)

Desde esta entrevista até a data, já somam mais de 27 livros, numa atividade produtiva que se mantém diária. Pensar a repetição aqui, a reincidência de passagens comuns na obra, não se refere à imitação de si, mas à descontinuidade própria da memória, o esquecimento e a fixação dessas passagens através da rememoração, repetição de lembranças caras ao autor, retiradas da infância, da juventude, do tempo em que esteve na guerra, do envelhecer. Isso poderia ser entendido como um ato de resistência. Ou mesmo de correção, como Lobo Antunes julga estar, a cada livro, corrigindo o anterior.

5.1 *Ressonância de uma biblioteca*

Quando lhe fora perguntado sobre o projeto editorial que reuniria publicações recomendadas por ele, o autor respondeu:

> Gostaria realmente de fazer essa biblioteca, dar a conhecer os livros de que gosto e recomendá-los aqui em Portugal, porque muitos ainda não foram publicados. Há romances como *A morte de Ivan Ilich* de Tolstoi, o *Safo* de

---

estudo aqui proposto. Cf. SEIXO, Maria Alzira; ABREU, Graça; CABRAL, Eunice; VIEIRA, Agripina Carriço. *Memória descritiva*: uma viagem por dentro da escrita de António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2010. 184p.

> Alphonse Daudet, que é um dos romances de amor mais bonitos que li na minha vida, que vale a pena recomendar e que as pessoas conheçam. (...) Também gostaria de publicar a obra de Felisberto Hernández. Coisas assim. *Sob o vulcão*, de Lowry... Há tantos grandes romances sem leitores. São escritores e livros com os quais me sinto em dívida, porque me deram a alegria e o prazer de os ler. (In: BLANCO, 2002, p. 114-115)

É evidente que essa biblioteca[69] não se restringe ao projeto lançado em 2009, ecoando em larga escala sobretudo na sua fala, quando, por exemplo, para trazer à tona reflexões sobre a morte solicita um dado autor: "lembro-me de Gabriel Marcel, o filósofo francês que, estando muito doente e quando sabia que ia morrer, disse: 'Vou finalmente saber se era verdade aquilo em que acreditava'" (In: BLANCO, 2002, p. 234). Uma espécie de bibliografia que se funde com a sua própria escrita de vida, uma vez que recupera falas alheias, estabelece filiações para complementar uma reflexão sobre dada questão, principalmente quando reflete sobre o ato da escrita; assim também o faz quando lembra Chaplin, Fellini, destacando procedimentos de construção desses cineastas, conforme será visto mais adiante.

Em suas entrevistas e crônicas, facilmente o leitor encontrará um relato que revela referências caras a Lobo Antunes, como quando descreve, por exemplo, ter descoberto *Moby Dick*, de Melville, através de um amigo da faculdade; além de relembrar o tempo em que tinha ciúmes quando as pessoas diziam gostar dos mesmos autores que ele, reconhecendo, ao mesmo tempo, que é "estupendo partilhar o prazer da leitura" (In: BLANCO, 2002, p. 145). Esse jogo ambíguo de ter apenas para si as preferências de leitura, ao mesmo tempo pô-las para fora na forma de escrita, compartilhando-as de todo modo com seus leitores. Descobrindo autores, como Tolkien, através de outras pessoas, prossegue: "os livros são marcos na vida dos leitores. Quando se descobre um autor é como se uma nova dimensão se abrisse diante do leitor" (In: BLANCO, 2002, p. 145). A relação intrínseca com a leitura, central para se pensar essa escrita que atravessa gerações de autores, não se esquecendo de Borges e sua biblioteca labiríntica, merece aqui uma menção especial a Alberto Manguel em seu livro *A biblioteca à noite* (2006) que, ao contrário de Montaigne que tinha hábitos diurnos

[69] Diz a Maria Luisa Blanco "tenho o projecto editorial de fazer uma biblioteca António Lobo Antunes e recomendarei romances de que gosto e que não sejam muito difíceis para os leitores. Farei um prólogo para cada um. Também quero fazer uma tradução dos poemas de Eliseo Diego, que não conhecia e de que gosto muito. Recomendarei livros bons como *Margarida e o mestre*, de Bulgakov, ou a poesia de Lezama. A leitura dá-me um prazer tão grande, quase sensual, que gostaria de partilhar esse prazer com os outros" (In: BLANCO, 2002, p. 144).

(cujo corpo depois de um longo dia de leitura "permanece inativo, e se cansa e se entristece", enquanto a alma divaga), diz:

> O teor cambiante das minhas leituras parece permear cada um de meus músculos, de tal modo que, quando decido enfim apagar as luzes da biblioteca, levo para meu sono as vozes e os movimentos do livro que acabo de fechar. Aprendi com a longa experiência que, se quero escrever sobre um certo assunto pela manhã, as leituras sobre o assunto na noite anterior nutrirão meus sonhos não apenas com o argumento, mas com os próprios episódios da história. Ler sobre *boeuf en daube* do sr. Ramsay me dá fome, o relato de Keats sobre seu banho me revigora, as últimas páginas de Kim me inspiram uma amizade carinhosa, a primeira descrição do cão de Baskerville me faz olhar inquieto por cima do ombro. (MANGUEL, 2006, p. 22)

Se Montaigne dispunha de uma torre, Manguel de um celeiro tornado biblioteca para reunir e reorganizar seus livros, sendo estes espaços destinados ao isolamento e silêncio, interessa pensar aqui não a biblioteca[70] física de Lobo Antunes, mas na relação instável e virtual de uma biblioteca que se formou nos anos de sua aprendizagem, sobretudo no período em que esteve na guerra, virtualidade que também pode ser verificada no texto e, em certa medida, na sua fala. O quanto foi necessário, para essa leitura se concretizar, percorrer territórios cercados pela insegurança e pelo sentimento de impotência, longe da tranquilidade de uma biblioteca particular, e o quanto esta leitura não estaria impregnada do corpo cansado, do rastejar no chão. Recuperando aqui a epígrafe deste capítulo, a tentativa de Lobo Antunes de colocar todo o mundo dentro das páginas de um livro, o mundo que inclui também essa biblioteca virtual. A torre, o celeiro, ou mesmo o desejo de conter e produzir todo o conhecimento num espaço de dimensões inimagináveis – como a biblioteca de Alexandria na qual, segundo Manguel, o passado era entendido como "a fonte de um presente em constante mutação, no qual novos leitores se dedicavam a velhos livros que se tornavam novos no processo da leitura", assim, "cada leitor existe com o objetivo de assegurar uma modesta imortalidade a determinado livro" (2006, p. 33) – são ao mesmo tempo espaços físicos e metáforas que corroboram a ideia de virtualidade, o mundo como uma biblioteca que abriga tudo que é e que possa vir a ser conhecido, incluindo o que ainda não foi fixado pela escrita. Alexandria devia funcionar também como oficina de leitura, abrigando estudiosos convidados, comentadores críticos que nutririam gerações futuras: "deveria registrar tudo o

[70] Em entrevista recente à RTP, António Lobo Antunes recebe em sua casa a repórter Fátima Campos Ferreira. É possível ver imagens da sua biblioteca pelo endereço: <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=489014&tm=4&layout=122&visual=61>. Acesso em: 15/02/2013.

que já existia e pudesse ser registrado, e esses registros deveriam gerar novos registros, numa sequência infinita de leituras e comentários que por sua vez engendrariam novos comentários e novas leituras" (MANGUEL, 2006, p. 33). Se Mallarmé sugeriu que "o mundo existe para acabar em livro" ou, conforme Manguel complementa, "um livro que fosse a destilação ou o sumário do mundo" (2006, p. 33), o autor de *Conhecimento do inferno* não está distante desse desejo de imprimir o mundo no livro. Poder-se-ia dizer que em Lobo Antunes, para assegurar algum resquício dessa imortalidade, embora advirta que o seu tempo é agora, fora necessário resistir, como mais tarde irá resistir às urgências da vida, para poder empreender o seu projeto de escrita. Na guerra, o espaço físico e o virtual se fundem, junto à necessidade de ler para narrar. Em todo caso, são representações do leitor "atormentado", do colecionador de palavras, do comentador, do escritor em vigília que interessam a este estudo.

Em *As flores do inferno* (2010), Maria Alzira Seixo dedica a segunda parte do livro às crônicas de Lobo Antunes, ponderando os dizeres do autor sobre essa escrita pormenorizada por ele em entrevistas ou em encontros públicos como "literatura alimentar", da qual provém o "ganha-pão regular", ressalta (SEIXO, 2010, p. 131). A pesquisadora portuguesa adverte para as declarações de escritores que constroem uma imagem "que se entenda por conveniente" (2010, p.131), e se debruça sobre esse material para mostrar a potência das crônicas em revelar reflexões sobre a escrita e suas preferências, o caráter autobiográfico, pequenas narrativas ficcionais, além do caráter poético impresso em poucas páginas destinadas a periódicos e que obtiveram adesão do grande público. Segundo relata:

> Do ponto de vista literário, de facto, as crónicas alcançaram a preferência dos leitores. E, se isso não é sintoma de qualidade iniludível, é motivo sobejo para conduzir o leitor crítico a uma ponderação despreconceituosa. Efetivamente, Lobo Antunes tem razão ao privilegiar os seus romances como as obras por excelência da sua carreira de escritor: pela composição elaborada sensível, pela inovação romanesca que introduzem, pela qualidade de escrita que apresentam. Mas não tem razão ao pensar (ou ao dizer) que as suas crónicas constituem literatura de segunda ordem, porque nelas encontramos uma concepção da escrita que é similar à do seu discurso ficcional (embora não tão trabalhada), e também porque algumas delas são pequenas jóias de elaboração textual, a colocar a par dos seus romances. (SEIXO, 2010, p. 132)

Anos de dedicação aos estudos da obra do autor, em *As flores do inferno*, segundo volume de *Os romances de António Lobo Antunes*, Seixo empreenderá, se não uma defesa, ao menos uma análise crítica e detida da potencialidade de tais textos ditos menores, que interessam a esta tese do ponto de vista não de uma verificação da sua qualidade literária,

mas, junto a essa qualidade indiscutível, dos desdobramentos de uma reflexão sobre a escrita e leitura que atravessa seus romances e que se estende nas entrevistas, conforme já mencionado. As crônicas, como intervalo, se tornam a extensão desse processo de elaboração dos romances e confirmam essa empresa diária (o tempo dedicado à escrita) tão mencionada por Lobo Antunes, quanto lembrada por sua crítica. Nessas crônicas, também circula a biblioteca do autor e o leitor pode verificar referências reincidentes, como Faulkner, Borges, Joyce, Virginia Woolf, Camões, bem como seus contemporâneos já mortos, Augusto Abelaira e José Cardoso Pires, de quem foi amigo íntimo. Lobo Antunes leitor "dos poetas da geração de 27 e dos místicos espanhóis", conforme Blanco destaca, a poesia foi sempre a paixão do autor: "de Quevedo a Dylan Thomas; ou de Cavafis a Camões" (...) "através dela descobriu o valor das palavras, a ela deve os seus primeiros escritos e foi ela o escudo com que em Angola se protegeu do sem-sentido da experiência da guerra" (BLANCO, 2002, p. 139). A poesia[71] é sua paixão como a música servirá de estrutura, sobretudo o jazz, para a composição dos romances e crônicas.

Numa tentativa de reunir as crônicas por conjuntos, Seixo irá propor uma divisão de assuntos, advertindo que não se trata de uma classificação enrijecida, "dada a elasticidade da execução verbal do narrador e, sobretudo, a determinação da memória (...) que subjaz a toda a produção poética antuniana" (2010, p. 135), orientando-se pelo critério de predomínio: crônicas autobiográficas; crônicas ficcionais; crônicas evocativas de figuras; e crônicas sobre matéria literária. Interessa para este estudo não o mapeamento de todas as crônicas que evocam classificações semelhantes às apontadas por Seixo, uma vez que a estudiosa de Lobo Antunes já realizou tal empresa, sendo seu livro uma orientação para o desenvolvimento de trabalhos sobre esse material dito "menor" em relação aos romances, merecendo, conforme defende, um olhar igualmente especial da crítica.[72] Após toda a discussão que se seguiu,

---

[71] Das tentativas falhadas de escrever um livro de poesia, na carta de 23 de novembro de 1971, utiliza todo o espaço para um soneto que intitula "Os poemas de amor de Lucas Cranach, o velho". Na carta seguinte explica que seria uma publicação além dos livros, como o calhamaço que está escrevendo, apresentando a estrutura do livro que incluiria uma nota biográfica de Lucas Cranach, que não é o pintor embora tenha o mesmo nome. A carta de 12 de março de 1972 é também toda ela um poema de número 20 e, entre parênteses, escreve: "relatório de contas". Uma escrita incipiente como as primeiras tentativas desde a infância até se chegar à forma do romance que o leitor terá acesso. De todo modo, o eu lírico é alguém à deriva, consumido pelo silêncio e pela morte iminente: "Vi como os navios morrem, como morrem as casas,/ como morre a memória, o passado e o futuro,/ como o silêncio morre e como, lentamente,/ vou morrendo com ele e com a minha vida ao ombro" (ANTUNES, 2005, p. 374).

[72] No banco de teses da CAPES existem alguns trabalhos dedicados ao estudo das crônicas de Lobo Antunes, nenhum deles especificamente sobre a cena da leitura e da escrita, por esse motivo não foram incorporados ao argumento da tese, mas se faz importante mencioná-los. Tais estudos trabalham em geral numa perspectiva

pretende-se apontar e discutir agora, como nesse espaço curto destinado à escrita sobressaem referências que acompanham todo um procedimento de reflexão do ato de ler e de escrever, numa linguagem fluída e concisa, direcionada, muitas das vezes, claramente ao leitor, talvez pelo caráter de periodicidade, por circular em jornais ou revistas, entendendo o texto que se realiza nesse espaço restrito como fragmento, tomando também a crônica (e não somente as referências) ela mesmo como resto, vestígio desse processo de escritura. O fato de ser "menor" perante um conjunto significativo de romances faz das crônicas uma escrita talvez marginal, até mesmo subversiva num certo sentido, quando para um público mais amplo (de jornal e revista) imprime livremente, para além dos desafetos, medos, sonhos, frustrações, suas impressões sobre a experiência na África e no hospital, o que restou desse sujeito que tivera o curso natural interrompido pela experiência-limite, a memória da infância como refratário, oposta a essas imagens com que é obrigado a conviver, o horror da guerra e do hospital, como a primeira frase, da primeira crônica, do primeiro livro de crónicas revela: "Cresci nos subúrbios de Lisboa, em Benfica, então quintinhas, travessas, casas baixas, a ouvir mães chamarem ao crepúsculo" (2006, p. 15).

Se nos romances, mesmo em suas ficções, parece não sobrar nada, nas crônicas a experiência pode vir em conta-gotas, em doses homeopáticas, como soro ou antídoto para um cotidiano muitas vezes limitado pela falta de tempo. Uma leitura rápida, porém cheia de ironia.[73] O que faz crer que alguma coisa dessa obra maior resiste, pela contaminação dos processos, conforme pode ser verificado nas crônicas homônimas aos títulos de seus romances ou ao menos na menção que fazem a eles ("Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?", "Não entres por enquanto nessa noite escura"). Resiste, mesmo que muitos dos seus leitores não tenham passado por seus romances: "o fenómeno de empatia entre os leitores de Lobo Antunes e as suas crónicas é inegável. E há até leitores seus que o são preferencialmente das crónicas, e postergam os seus romances" (SEIXO, 2010, p. 132).

Sobre as personalidades, que Maria Alzira Seixo chama de "figuras", entende-se como rastro dessa biblioteca virtual, quando tornadas significantes de leitura:

---

política a questão da incidência da guerra, a construção do texto por um viés psicanalítico e até mesmo o espaço do ponto de vista da arquitetura: *Histórias de guerra:* uma leitura de crônicas de Antônio Lobo Antunes e Mia Couto (2009), Flávia Cristina Bandeca Biazetto; *Vestígios do estranho no familiar*: as crônicas de Lobo Antunes (2007), Suzana Márcia Braga Camargos; *Crônicas de Lobo Antunes*: traços do humano na escrita de um intelectual (2006), Regina Celia da Silva; e *A arquitetura nas crônicas de António Lobo Antunes*: modos de viver no espaço contemporâneo (2006), Veronica Rodrigues Ferreira Gomes.

[73] Como pode ser irônica a comparação entre sua infância em Benfica e a das filhas, com a presença do *McDonald*.

> As crónicas evocativas de figuras não se limitam a ser puras homenagens a personalidades ou simples testemunhos do afecto dedicado a amigos. Elas envolvem, por um lado, esse modo de encarar os outros através de perspectivas que podem ser diferentes das comuns: veja-se como valoriza Torga, como considera Abelaira, de modo distinto do amor e empatia que o ligam a Eugénio de Andrade, e de modo também distinto do enorme apreço literário que muitos de nós temos pelos dois primeiros, e no qual o narrador das crónicas é cuidadosamente elusivo. (SEIXO, 2010, p. 223)

Nesse espaço de reflexão sobre a leitura e escrita, os amores, os desafetos, a memória compartilhada. Assim, o menino dos subúrbios de Lisboa, dos amores imaginários, de Lana Turner à mulher de Sandokan, vê a casa de Benfica e a acácia, e a si mesmo "miúdo" a atravessar o quintal quando a mãe chama "Antóóóóóóónio", lembrando o desaparecimento da casa onde vivera e os rastros dessa infância resistindo na memória (2006, p. 17):

> Não há pavões nem cegonhas e contudo a acácia dos meus pais, teimosa, resiste. Talvez que só a acácia resista, que só ela sobeje desse tempo como um mastro, furando as ondas, de um navio submerso. A acácia basta-me. Arrasaram as lojas e os pátios, não tocam o Papagaio Loiro no sino, mas a acácia resiste. Resiste. E sei que junto do seu tronco, se fechar os olhos e encostar a orelha ao seu tronco, hei-de ouvir a voz da minha mãe chamar
>
> – Antóóóóóóónio
>
> e um miúdo ruço atravessará o quintal, com um saco de berlindes na algibeira, passará por mim sem ver e sumir-se-á lá em cima no quarto, a sonhar que ao menos a mulher de Sandokan não o obrigaria nunca a comer puré de batata nem sopa de nabiças durante o tormento do jantar.

O escritor de sonetos a Cristo, lembra a pergunta que sempre lhe fazem em entrevistas, "Como começou a escrever?", e diz ter dado pelo menos 300 respostas diferentes das que supõe inteligentes às que presume irônicas "sem nunca ter sido sincero" (ANTUNES, 2006, p. 47). E apesar disso a necessidade da crítica, editores e leitores em inaugurar com uma data o momento em que um escritor inicia sua carreira, no caso a data talvez do seu primeiro romance publicado em 1979. Um processo que começa obviamente antes da data comemorativa de modo que na crônica adverte, ironicamente, que:

> A verdade é que comecei a escrever aos 13 anos devido a dolorosas necessidades materiais como podia haver-me especializado em impingir pensos rápidos no café ou exibindo atestados de tuberculose nos semáforos na esperança de comover a generosidade alheia. (ANTUNES, 2006, p. 47)

Mas são os sonetos a Cristo que lhe salvaram da "miséria" além de comover a avó que estava convencida de que o neto preparava uma carreira de arcebispo, abrindo-lhe o cofre. No

trecho abaixo, no percurso dessas lembranças buscadas na infância que alimentam a crônica, Lobo Antunes satiriza o plano inocente do aprendiz de escritor que utiliza das suas habilidades para cumprir seus objetivos de enriquecer, a custa da piedade alheia, com a escrita. Prevendo o olhar de censura da família ao vê-lo de mesa em mesa propondo consolo "a unhas encravadas", e sabendo que isso não comoveria a avó, com a dificuldade em tossir convincentemente, mesmo porque "o catarro não se inventa", descobre outra possibilidade:

> Foi então que me surgiu a ideia luminosa dos Sonetos a Cristo. Os Sonetos a Cristo salvaram-me da miséria. Devo-lhes ter tido dinheiro para pastilhas elásticas, segundos balcões no Éden, garotos na Adega dos Ossos, bolos de arroz nos intervalos do liceu e livros em segunda mão da Editorial Minerva com abomináveis traduções de Máximo Gorki que eu considerava um escritor sublime e cujos parágrafos mal impressos se me pegavam aos dedos contando infâncias pobres e tristes, suportadas com rebeldia heróica em torno de um samovar. (ANTUNES, 2006, p. 48)

Numa perspectiva aparentemente inocente, a da infância, em que a medida é o olhar corretivo dos pais e avós, Lobo Antunes apresenta camadas desse processo de escrita que requer toda uma engenharia que vai do aprimoramento da técnica, do prontuário ao soneto, não para ludibriar o leitor, mas para apresentar uma estratégia que o possibilite viver da escrita. Mesmo que um pouco especulativo, do ponto de vista da sua carreira, sabe-se que a passagem pela guerra seria uma garantia, mesmo com o risco de morte, de dar sequência ao seu projeto de vida em Portugal junto à esposa e à filha, com a carreira de médico que lhe aguardava, até o momento em que pôde largar a profissão e finalmente dedicar-se à tarefa que desde a infância lhe fora cara. O que interessa é perceber como passagens da infância também trazem essa biblioteca ainda que incipiente, mas a se formar na "estante" do pequeno escritor. Leitor de Máximo Gorki e de Flash Gordon, de quem era fã. O juízo sobre a má tradução pode ser atribuído ao escritor maduro, que obviamente reaproveita passagens da infância para colocar em evidência a sua capacidade em remanejar a escrita. Lembrando que essa infância será sempre uma rememoração filtrada por acontecimentos que se sucederam a ela, bem como pelo momento em que foi escrita.

Entre o relato e a ficcionalização das lembranças, pode-se inferir que, assim como o diário parece ser tão caro a Kafka, seja "para ler novamente as conexões que não viu ao viver" ou mesmo "para ler, deslocado, o sentido em outro lugar" (PIGLIA, 2006, p. 51), as crônicas, embora consideradas pelo autor como "menor", perpassam a obra de Lobo Antunes como laboratório do escritor, deixando transparecer fragmentos, vestígios, rastros, de uma biografia literária, marcada pelo caráter autoreflexivo. Assim como as cartas de guerra fazem crer,

sendo isso mais saliente em relação às crônicas, percebe-se esboços de narrativas, em que até mesmo os títulos remetem para os romances. Nas palavras de Piglia, "narrar não serve para recordar, mas para tornar visível. Para tornar visíveis as conexões, os gestos, os lugares, a disposição dos corpos" (2006, p. 51). Assim também Lobo Antunes narra para tornar visível, seja nas suas crônicas ou romances, construindo cenários e dando vida a personagens, muitas vezes desenganados e perdidos, talvez por isso em processo de aprendizagem, como o próprio autor, conforme observa-se nas narrativas autobiográficas.

Personagens que escrevem cartas, como Isilda de *O esplendor de Portugal*, cartas que não serão abertas por seus destinatários, e diário, como Maria Clara de *Não entres tão depressa nessa noite escura*¸ ou mesmo personagens em desajuste, cuja vida dilacerada serve de argumento para a construção narrativa, como em *A ordem natural das coisas*, um escritor, a quem um ex-PIDE dá informações sobre uma família, e uma senhora que vai morrer no final:

> registram (aparentemente) a história que se lê, e que dá conta de amores perdidos, de sonhos irrealizáveis, de casas arruinadas, de ambientes transformados, de existências desfeitas, de infracções morais com penas de expiação, e, sobretudo, da insistência em prolongar para a morte a doçura de um projeto acarinhado de viver. (SEIXO, 2002, p. 589)

Um livro de falas aparentemente desencontradas, organizadas numa estrutura de cinco partes, cada qual recebendo um título e capítulos agrupados em pares de vozes distintas, atentando para um personagem-escritor-ouvinte e para uma personagem que sofre de cancro e está para morrer, Maria Antónia, que relata a própria morte em forma de poema, tornando possível, através da poesia, narrar a experiência da própria morte:

> Como caem as árvores eu caio e caindo caio como as folhas e as sombras caem devagar e leves e oiço-os chorar e falar comigo e não posso responder enquanto caio porque se respondesse que diria senão que me abato como se abateram outrora o meu pai a minha mãe o meu marido de repente calados e imóveis e assim brancos os espelhos como a luz nesta casa tão branca sobre os móveis brancos os espelhos devolvem o silêncio e as lágrimas deles e amanhã subirão comigo lá a acima e sem palavras para além das do padre voltarão o meu rosto na direcção do sol. (ANTUNES, 1996, p. 272)

Numa tentativa de antecipar a morte iminente e o seu corpo se transformar em luz, como tudo é luz na casa tão branca, com o rosto voltado para o Sol, já se sabe o seu fim e, com este, o silêncio da escrita? Aqui, Lobo Antunes encontra uma forma de homenagear a sua tia preferida (In: BLANCO, 2002, p. 177). Sobre o caráter poético do texto, Silvana Pessôa irá

apontar a linguagem concisa e livre de apelos sentimentais que se conjuga ao principal atributo da personagem Maria Antónia, o silêncio:

> é sintomático que este autor entenda alguns de seus romances como possíveis poemas e até que um de seus últimos textos, o "romance" *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), ostente justamente o subtítulo "poema", mencionado em caixa baixa à guisa de protocolo de leitura na página de rosto do livro. (OLIVEIRA, 2004, p. 19)

A ordem natural das coisas é um bom exemplo de vozes "informantes", como o ex-agente da PIDE treinado a observar e a narrar as ações dos comunistas, se dirigindo a alguém que chama de "amigo escritor" para dar informações, a pedido deste, sobre um homem numa fotografia. Para além da trama, temos aqui mais uma vez uma situação semelhante àquela posta em *Os cus de Judas*: um personagem que narra a outro personagem cuja presença está identificada apenas na fala desse que enuncia. Ex-PIDE e ex-combatente de guerra treinados a observar, a ludibriar, e, nesse caso, seduzir: o "amigo escritor", em *A ordem natural das coisas*; a mulher-ouvinte, em *Os cus de Judas*. O quão cifrada, também enganada e por isso mesmo modificada, pode ser a informação daquele que fora treinado a ver para além do que é visto para depois delatar? O quão confiante nas informações que lhe chegam deve ser aquele que escuta? *A ordem natural das coisas*, segundo Maria Alzira Seixo, é "um livro de mortos e de noite, de crimes e de ausência, de afastamento e escuridão", mas "é também um livro de amor e da vibração do corpo, da natureza a projectar-se sobre a destruição social e cultural, da relevância do sonho sobre a inanição de projectos impossibilitados pela crueldade e devastação" (SEIXO, 2002, p. 224). Tais personagens, ladrões de ações e de palavras, corruptos ou corruptíveis, presos no sótão ou rastejando ao nível do rés-do-chão, são ao mesmo tempo personagens como aqueles acolhidos na infância, peças de *puzzle* recolocadas e de certa forma ressignificadas na fase adulta, num gesto talvez de compaixão pelos infortúnios alheios.[74]

Se, nos romances, a vida impressa é marcada pela incomunicabilidade, desafetos, dilaceramentos, nas crônicas, observa-se mais leveza no tom ao descrever esses desajustes dos personagens e de si mesmo, embora tenha densidade, sobretudo quando retornam lembranças de África. É recorrente a aparição da Praia das Maçãs, do jardim zoológico, do circo, dos palhaços, do bairro Benfica e os personagens do bairro, assim como aparece toda uma

[74] Principalmente quando contrasta a vida adulta devastada com a lembrança dos momentos da infância desses personagens, como já mencionado em relação a Carlos de *O esplendor de Portugal*.

cartografia de ruas, bairros e tipos lisboetas nos romances. Isso talvez porque Lisboa, também como personagem, é o lugar onde definitivamente escolheu viver, apesar de tudo, de sua história colonial e de toda uma herança da casa do período salazarista. Assim, na crônica "Sombras de reis barbudos", iniciada com uma menção a Gertrude Stein, sobre o elogio da escritora a Paris, não em relação ao que a cidade dá, mas ao que ela não tira, lembra de sua família:

> Filho mais velho de dois filhos mais velhos, herdei por procuração o prestígio de bisavós em que a modéstia era uma forma de elegância e a discrição dos sentimentos um pudor do bom gosto. O fogo de artifício das emoções circulava por intermédio das criadas que cochichavam segredos na cozinha, de acordo com o princípio físico das criadas comunicantes, trocando mistérios nas escadas de serviço.
>
> (...)
>
> Monárquicos por tradição coabitávamos com Salazar como com um caseiro de relativa competência na prosperidade das nabiças, e o seu sotaque da Beira tranquilizava as minhas tias que o tomavam por um seminarista perpétuo, incapaz de as aldrabar no preço do sulfato para a vinha o que as levava a perdoar-lhe a estreiteza de horizontes de quem nunca leu Aldous Huxley e cospe os caroços de azeitona para a faca. (ANTUNES, 2006, p. 115-116)

Autor de *Admirável mundo novo*, Aldous Huxley, vindo de uma família tradicional inglesa, vivera boa parte de sua vida nos Estados Unidos, tendo sido um dos editores da revista Oxford Poetry. Quando António Lobo Antunes traz para o texto uma referência, a título de comparação, o autor acaba por criar um universo também enciclopédico, uma biblioteca virtual, sem prateleiras ou estantes, convivendo com o texto. Como se fosse possível o leitor acessar um *hiperlink* que o levasse a informações que se desdobram a partir dessa referência, que podem ser buscadas no extratexto. Mais uma vez, pode-se imaginar a biblioteca de Borges e a ocupação labiríntica e infinita dos livros. De modo que em "Onde o artista se despede do respeitável público" o leitor encontra Dickens, também Musset, Nerval, Lowry, Faulkner e até James Dean, ao dizer:

> O problema de certa crítica portuguesa em relação a mim (...) nasce da incompreensão fundamental de que as gerações, conforme explica Blondin, acabam por se reconhecer, paradoxalmente, através dos seres em ruptura que exprimiram a sua época opondo-se a ela
>
> (Musset, Nerval, Lowry, Faulkner até ao Nobel, e até James Dean)
> o que os intelectuais, conservadores por definição e natureza, demoram tempo a entender, confundindo as minhocas com os mineiros e preferindo os

> exercícios existenciais da angústia que se podem limpar do casaco com uma escova de fatos às cicatrizes do desespero e da alegria que nenhuma cirurgia plástica repara. (ANTUNES, 2006, p. 151-152)

Toda a crônica se desenvolve a partir da imagem dele criança que deitava tarde demais, cujo medo do escuro o fez povoar a sua insônia de personagens reais e inventadas, "sentando-as na borda da cama" para que pudessem falar com ele e "afugentarem a morte com o dorso da mão", fantasmas, segundo o autor, familiares que o acompanham desde sempre e iluminam os romances que escreveu. Ele afirma: "dado que não faço literatura, faço mitologia e, admitindo que a inocência tem circunstâncias atenuantes, nenhuma outra forma de arte me interessa" (ANTUNES, 2006, p. 151). Essa passagem só vem confirmar as afirmações do lisboeta de estar certo da sua escolha em se tornar escritor, as quais corroboram os tempos de criança quando imprimira na capa de um caderno "Obras completas de António Lobo Antunes", uma escrita inocente obviamente, mas desejo que germinava. Não à toa, a infância, também como lugar de leitura e escrita, será sempre lembrada, como pode ser constatado em "Não foi com certeza assim mas faz de conta", "Descrição da infância", "Olhos cheios de infância",[75] entre outras tantas. No último parágrafo de "Onde o artista se despede do respeitável público", Lobo Antunes recupera o início, para no fim declarar que não mais responderá a perguntas de jornais ou TV, deixando esse trabalho para "os literatos que ficam a conversar no rés-do-chão" diálogos de viúvas, enquanto ele assobia no escuro, "no andar de cima, à procura de um quarto iluminado", restando a esses, isso se se calarem para ouvir, apenas "o eco atenuado" dos seus passos. Ecos ou rastros da sua caneta?

Quando Maria Luisa Blanco lhe pergunta se confia nos escritores mais jovens, nas novas gerações, responde de forma idêntica à crônica "António 56 1/2", trabalhada no capítulo 4 desta tese:

> A mim enviam-me muitos manuscritos para que dê a minha opinião, e fico surpreendido porque estes jovens querem ser lidos na segunda-feira, ser publicados na terça, ter um êxito extraordinário na quarta e ser traduzidos em todo o mundo na quinta. Não são escritores porque têm um apetite de êxito imediato e essa atitude impede-os de crescer literariamente. Se desejam tanto êxito devem dedicar-se a outra coisa. Creio que na actualidade se publicam demasiados livros e com muita escassa ambição literária, nem sequer têm páginas, são muito curtos. (In: BLANCO, 2002, p. 143)

[75] "A infância é um luxo de quem possui tempo para a ter tido, uma saudade retrospectiva e enternecida de quando não há fome. Algo que a gente inventa e não houve. Houve medos, Natais, adulto dando ordens" (ANTUNES, 2007, p. 238).

Talvez porque o caminho árduo da escrita, que vai desde as memórias dos escritos da infância queimados no quintal às memórias da guerra, inclui toda uma bibliografia consultada para a sua formação como escritor que ambiciona não apenas a carreira, os resultados imediatos, mas, sim, renovar a arte do romance. Sobre isso, prescreve uma receita em que faz praticamente uma síntese de como deve ser lido:

> os mal entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como nos ensinaram a abordar qualquer narrativa. E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos. Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo. Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era. (ANTUNES, 2007, p. 115)

A respeito de Che Guevara, Piglia diz algo interessante para se pensar este procedimento leitura/escrita, "assim como lê, Guevara também escreve. Ou, melhor, porque lê, escreve" (2006, p. 106). Na iminência da morte, Guevara mais tarde anotaria em seu diário que lembrara de um conto de Jack London, de um personagem que decidira acabar a vida com dignidade ao se saber condenado à morte por congelamento, encontrando, no personagem de London, "o modelo de como se deve morrer", tratando-se de um momento de condensação: "não estamos longe de D. Quixote, que procura nas ficções que já leu o modelo da vida que deseja viver" (PIGLIA, 2006, p. 99). Nessa imagem convocada por Guevara no momento que imagina que vai morrer "condensa-se aquilo que procura um leitor de ficção; é alguém que encontra numa cena lida um modelo ético, um modelo de conduta, a forma pura da existência" (2006, p. 99-100). Lobo Antunes não está distante dessa busca, quando percebe-se a sua constante solicitação de leituras no sentido amplo, como um traço de escrita, para afirmar um pensamento ou confirmar uma escolha ou, de acordo com Piglia, "se o narrador é aquele que transmite o sentido do vivido, o leitor é aquele que está em busca do sentido da experiência perdida. Há uma tensão pré-política na busca do sentido, em Guevara", tendo chegado até aquele ponto "porque viveu sua vida a partir de um certo modelo de experiência, que leu e que procura repetir e realizar" (PIGLIA, 2006, p. 100).

O jovem que desejava escrever começou uma viagem que "consiste em construir a experiência para em seguida escrevê-la", carregando um punhado de livros na mochila: "É

preciso ser escritor fora do circuito da literatura. Só os livros e a vida. (...) Guevara está em busca da experiência pura e vai atrás da literatura, mas encontra a política e a guerra" (PIGLIA, 2006, p. 109). Ao se lembrar de uma fotografia de Guevara lendo em cima de uma árvore, condensando aqui o silêncio e o isolamento, mas também a vigília, Piglia diz: "a leitura permanece como um resto do passado, em meio à experiência da ação pura, do desprovimento e da violência, na guerrilha, na montanha" (2006, p. 102). Essa imagem de Guevara na árvore, encontrando a solidão necessária para a leitura, se assemelha à imagem de Lobo Antunes no andar de cima, conversando com seus fantasmas, à procura de um quarto iluminado. Ler e escrever como ato de resistência. Um ato ético e político baseado na experiência, incluindo a buscada nos livros.

5.2 *Letreiros luminosos*

"O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem", assim António Lobo Antunes inicia o terceiro livro da sua aprendizagem e faz uma espécie de etnografia desse lugar cuja imagem parece tão gasta pelo turismo, e pela publicidade que se vende nas ruas, que, de tanto ser vista, já não se consegue ver. O autor, que anuncia uma viagem solitária de carro do Algarve a Lisboa, cria uma linguagem metafórica que remete ao cenário tipicamente teatral e cinematográfico: "esplanadas postiças", "bebidas inventadas em copos que não existem, as quais deixam na boca o sabor sem gosto dos uísques fornecidos aos figurantes durante os dramas da televisão", "aurora de celofane", "mar de cartolina", "arbustos de plástico", "relva envernizada". Em meio a comparações que fazem surgir no texto "a menina do anúncio dos colchões Repimpa", "os óculos de Greta Garbo", o "sabonete Ach Brito". Para então falar das "nuvens redondas" que balançavam "docemente penduradas por fio de nylon dos grampos transparentes do ar". Numa mudança de plano introduz a guerra:

> Vinha cá fora a observar os insectos em torno das lâmpadas no silêncio de ventre secreto do verão, de ventre morno e secreto de mulher do verão, sentia o doce cheiro putrefacto do levante na pele, escutava o rumor desordenado das acácias e pensava Estou numa lavra de girassol da Baixa do Cassanje entre morros de Dala Samba e da Chiquita, Estou na planície transparente da Baixa do Cassanje voltando para o mar longínquo de Luanda, o mar gordo de Luanda da cor do óleo das traineiras e do riso livre dos negros, pensava Estou na quinta do avô perto dos bancos de azuleijo e dos galinheiros em repouso, se eu fechar os olhos penas brancas, soltas, descer-me-ão no interior do crânio numa leveza de neve, e acocorava-se no

> alpendre, incrédulo, sob as estrelas de vidro do Algarve, coladas ao cenário do tecto de acordo com uma geometria misteriosa. (ANTUNES, 2010, p. 16-17)

Como se saísse de cena e nos bastidores, atrás das cortinas, a memória lhe enviasse para os campos de girassóis, para o mar gordo das terras africanas, onde a paisagem sempre fora descrita com tamanha beleza e verdade. Longe de um turismo ostensivo a ponto de não permitir que olhos demasiadamente cegos não pudessem ver a paisagem que desponta nos olhos do autor. África se tornou o cenário ideal para a construção de um imaginário cuja paisagem é ao mesmo tempo contemplativa e inalcançável pela gravidade da guerra. Era preciso ter olhos de escritor, ao mesmo tempo atentos ao combate, para recompor e descrever este cenário e ação: "(...) Os tipos emboscaram-se a dois metros da picada, disse o capitão, havia sangue deles nos arbustos, marcas de arrastarem corpos de feridos, a pedra-pomes da lua encalhou nos eucaliptos, enredada nos ramos, o capitão levantou-se, a cara dele aparentava-se à de **Edward G. Robinson** num filme de **Fritz Lang** (...)" (ANTUNES, 2003, p. 78; grifo meu).[76] São vestígios (*Spuren*) do cinema que podem ser encontrados em toda a obra loboantuniana, não apenas pelas referências a título de comparação, como Edward G. Robinson e Fritz Lang, mas também na composição e descrição da ação. Por vezes Lobo Antunes utiliza as elipses, com *flashback*, para levar a narrativa a tempos e espaços distintos, muitas das vezes, como se observa em *Os cus de Judas*, promovendo fusão desses tempos. O tempo da narrativa, o tempo da infância e da juventude, o tempo da guerra, povoados por rastros de personalidades e imagens, sejam buscadas nos livros, filmes, músicas, cartazes de publicidade, personalidades que podem ser desencadeadas, em *Os cus de Judas*, por exemplo, "à maneira de", principalmente pela possibilidade imagética do cinema, que se presentifica numa ação e se dissolve no choque com a "realidade", conforme relata:

> (...) ainda hoje, sabe, saio do cinema a acender o cigarro à maneira de **Humphrey Bogart**, até que a visão da minha imagem num vidro me desiluda: em vez de caminhar para os braços de **Lauren Bacall** dirijo-me de facto para a Picheleira, e a ilusão desaba no fragor lancinante de um mito desfeito. (ANTUNES, 2003, p. 39; grifo meu)

No *Terceiro livro de crónicas*, percebe-se o constante desdobrar das referências de Lobo Antunes, a liberdade em citar misturada às memórias pessoais. Outra imagem

[76] Menção semelhante aparece na carta de 10 de maio de 1971, comprovando uma admiração que mereceu homenagem: "O capitão (...) é um homem notável, de uma inteligência fora de série e de uma cultura política vastíssima. (...) Parece-se com o Edward G. Robinson em alto, e é um homem de extrema educação e delicadeza, com quem tenho conversas intermináveis e com quem jogo xadrez" (ANTUNES, 2005, p. 154).

facilmente encontrada é a da casa, elemento comum nos romances e crônicas, levando à pergunta: seria a memória da casa da família de Benfica ou da Praia das Maçãs, ou o lugar da lembrança no seu ato inventivo, o espaço da leitura e da escrita? O assoalho, o ranger das tábuas, os fantasmas que transitam à noite, bem como móveis, detalhes de adornos, bibelôs, povoam o imaginário da escrita loboantuniana. Poder-se-ia aproximar essas referências à casa dos filmes de Ingmar Bergman em *Gritos e sussurros* ou em *Fanny e Alexander*? O tio Elói a dar corda no relógio ou o relógio que herdara do bisavô não seria a metáfora do tempo irrecuperável, a tentativa frustrada da memória de dar conta das lembranças, como em *Morangos silvestres*, do mesmo cineasta sueco?

Nesse filme o personagem Isak Borg, interpretado pelo ator Victor Sjöström, é um médico que recebe título honorífico na universidade local. Na viagem à cidade onde receberá o prêmio, ele, já um senhor de idade, tem um pesadelo e se depara com questões relativas à morte. Entre a realidade e o sonho, a memória se encarrega de uma revisão da vida. Sonha com um relógio sem ponteiro e em outro momento a mãe lhe dá um relógio antigo que o médico constata não ter ponteiros, gerando um estranhamento do personagem. A relação conflituosa com o filho é aparentemente apaziguada no decorrer do filme, talvez por causa de uma revisão que a experiência onírica pôde propor ao médico no trajeto entre cidades para o recebimento do prêmio. O ambiente criado por Bergman não está distante da atmosfera de Lobo Antunes, afinidade facilmente verificável nas imagens que o escritor cria:

> Na mesa de escrever o relógio do meu bisavô. É uma ferradura vertical, de metal doirado, sobre um rectângulo de mármore. No topo da ferradura uma cabeça de cavalo. O freio do cavalo forma um ângulo, em anzol para diante, que segura o relógio esférico, de metal doirado também, com um vidro convexo. O meu bisavô era médico e o relógio ter-lhe-á sido dado por um doente agradecido. Até à sua morte o meu avô, seu genro, teve-o sempre na secretária dele. Agora está aqui comigo, à minha frente, dando horas com mais de um século. (ANTUNES, 2006, p. 129)
>
> (...)
>
> Agora o que me faz impressão é o silêncio da casa. Não mudou nada desde que a conheço: nem as árvores. Quer dizer a minha mãe mandou tapar o poço e havia outra figueira, acho eu, mais próximo da janela do meu quarto, além da capoeira, das galinhas e do peru, pegada ao muro. Portanto, tirando essas três coisas, o resto é o mesmo, só que o jardim por tratar. Os mesmos os degraus de pedra. Os móveis. Desapareceram camas, claro, porque desapareceram os filhos. E já não há o sapateiro ao lado, o senhor Florindo das bebedeiras sublimes. Por conseguinte o que mudou na casa foi a cor do silêncio. (ANTUNES, 2006, p. 31)

Curioso perceber que no *Terceiro livro de crónicas* permanece uma relação direta com a memória empírica do autor. Se a casa da família é matéria para fabulação, também é essa fabulação o espaço onde os parentes podem ser lembrados, como o pai do escritor, senhor Florindo, o avô e bisavô médico – referenciados em outros momentos. Não à toa também para Bergman são caras as lembranças, tendo declarado em *Diário de uma filmagem*, documentário do processo de filmagem de *Fanny e Alexander*, o aproveitamento dos aspectos que marcaram a sua infância para a composição de cenas do filme, como o teatrinho de sombras que Alexander manipula.

Recentemente, Lobo Antunes disse que, privado de memória, o homem é incapaz de inventar. Julgando ter uma excelente memória, uma memória de elefante, entende-se que o texto loboantuniano se constrói por analogias e permite a aproximação de outras referências culturais não explicitadas no universo da sua escrita. Transitando entre o popular e o erudito e atualizando a própria tradição de escrita, aproxima-se do leitor e o convida a transitar no texto, a estabelecer ligações. À maneira de Borges, o leitor pode encontrar afinidade na forma, no tom ou no estilo entre Lobo Antunes e seus precursores.

Pela multiplicidade de referências o texto loboantuniano convida ao engendramento de outras leituras. Nesse sentido, é possível traçar algumas aproximações que não estão diretamente explicitadas, como no romance *O esplendor de Portugal*, no qual o autor narra uma guerra de que não participou, mas não deixa de se referir a uma condição histórica sofrida pelos civis portugueses que voltaram ao país natal após a independência das colônias, a condição de retornados, e para isso utiliza uma estrutura musical. *O esplendor de Portugal* serve de exemplo para se pensar a incidência das referências nos romances de Lobo Antunes, tanto do ponto de vista da orquestração dos capítulos em subdivisões que nos remetem à música, quanto para traçar aproximações com o cinema, quando o personagem Carlos rememora tempos da infância e se lembra do peso de vidro que continha um Papai Noel dentro. Além do irônico comentário de como seria possível nevar em Angola naquele calor desconcertante, e do pensamento ingênuo dele e dos irmãos que se perguntavam como o velhinho sairia do vidro e passaria pelos canos do fogão, recuperando um momento de ternura na infância de Carlos, essa passagem parece ser referência indireta ao filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles. O homem amargurado que antes de sua morte pronuncia uma palavra que não será decifrada, *rosebud*, deixando rolar um peso de papel que contém uma típica cena de inverno: uma casa distante e a neve que cai quando se agita o peso. A palavra cujo significado não pode ser apreendido, a não ser pelo próprio Kane, passa a ser a busca do filme. Uma

busca frustrada, já que o significado morre com o personagem. Rosebud, o brinquedo de infância, é queimado junto a outros objetos de Kane que não mais interessam a ninguém. Não há relação direta entre um personagem e outro, a não ser a referência a momentos perdidos, cuja infância é sempre o olhar perquiridor para um tempo no qual a ternura ainda existe. A afinidade aqui estaria no instante de ternura trazido pelo objeto. Ou mesmo pensando este personagem Carlos, amargurado à espera dos irmãos para uma noite de Natal que não acontece, escondendo desses as cartas enviadas de Angola pela mãe, indicando um segredo que possivelmente morreria com ele.

O próprio Lobo Antunes pode não se dar conta de todas as aberturas que o seu texto promove, mas, neste sentido, Bergman, Orson Welles e outros autores, ou passagens de suas obras, podem ser aproximados, e o texto loboantuniano indica a exigência de um leitor que igualmente possa cruzar referências, como se a sua escrita, além de experimentar internamente suas escolhas, propusesse a experimentação de outras tantas em efeito multiplicador, pensando aqui, para lembrar mais uma vez Deleuze, a respeito da *Recherche* de Proust, na arte como máquina de produzir efeitos, engendrar leituras. Lembrando que não se trata de entrar no texto com uma chave externa a ele, receio que Lobo Antunes aponta nas suas entrevistas, é preciso encontrar a própria chave no texto, talvez, para lembrar o cineasta e teórico Tarkovisky:

> numa obra prima, é impossível preferir um componente ao outro; não se pode, por assim dizer, "apanhar o artista em seu próprio jogo", e formular para ele as suas intenções e finalidades essenciais. "A arte consiste em ocultar a arte", escreveu Ovídio; Engels declarou que "quanto mais ocultas estiverem as concepções do autor, tanto melhor para a obra de arte". (TARKOVISKY, 1990, p. 52)

5.3 *A câmera caneta, a câmara de leitura*

Numa célebre passagem de *Acossado* (1959), do cineasta francês Jean-Luc Godard, a personagem Patricia Franchini (Jean Seberg) tem um livro nas mãos, abre-o e lê para Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo): "Entre a dor e o nada, escolherei a dor". Depois se vira para seu amante e pergunta o que ele escolheria. Michel escolhe o nada. Esta cena de leitura, que

faz alusão ao destino final do personagem que deseja "tudo ou nada",[77] é uma conhecida citação de *Palmeiras selvagens* (1939), de William Faulkner, livro que conta intercaladamente duas histórias: a de um casal que abandona tudo para se perder de amor, sofrendo as consequências de uma vida financeiramente restrita escapando ao modelo social da época; e a de um condenado que se perdeu dos outros numa grande enchente no Mississipi e experiencia, ao lado de uma mulher grávida que procura salvar, a fome, o frio e a dor, numa jornada fantástica até o retorno ao cárcere.[78]

A relação que se tenta travar entre cineastas como Godard e escritores como António Lobo Antunes parte de uma percepção de que há nesse cinema, assim como visto nessa literatura, uma forte implicação das referências (literárias, musicais, iconográficas, cinematográficas, biográficas etc.) na montagem, ampliando as possibilidades de leitura do plano cinematográfico. Como se percebe, através dessa escrita cinematográfica, a construção de uma câmara de leitura. Aqui também tais referências funcionariam como rastro (*spur*) ou traço, assim como perpassam a narrativa de Lobo Antunes, provocando um deslocamento do campo de visão para o pensamento. Nesse sentido, Godard, ao fixar uma reprodução de uma pintura de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Pablo Picasso (1881-1973), Paul Klee (1879-1940), na parede do apartamento de Patrícia, não somente evidencia artistas de preferência da personagem (também suas), mas todo um diálogo com parte da tradição da pintura ao eleger, por exemplo, um importante expoente do impressionismo que passou a trabalhar a luz e o movimento em detrimento do realismo. A pintura do instante capturado, se assim se pode dizer. A pincelada como rastro da luz que incide no objeto. Sabe-se que a relação da pintura com o cinema de Godard não é gratuita. Se num primeiro momento, relativamente aos filmes dos anos 1960, "é a pintura que se mostra no cinema", segundo Dubois, nos anos 1980, "é o cinema que brinca de pintura" (2004, p. 251). Godard irá utilizar o contraste, a fusão, a sobreposição de imagens, apenas para dar-se um exemplo de como colagem e vídeo são "os

---

[77] Mário Alves Coutinho, na introdução de sua tese de doutorado, *Escrever com a câmera* - cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard, faz uma análise sobre as referências iniciais em *Acossado*, que indicam de certo modo o destino do personagem Michel Poiccard, como pôsteres contendo frases como "Viver perigosamente até o fim", se referindo a filme de Robert Aldrich, *Ten Seconds to Hell* (1959), e uma referência a *Mais dura será a queda* (1956), último filme estrelado por Humphrey Bogart (COUTINHO, 2007, p. 14).

[78] A história do casal recebe o mesmo nome do livro, "Palmeiras selvagens", e a do prisioneiro é intitulada "O velho", referência ao rio. Duas histórias, segundo o próprio Faulkner, escritas em contraponto, "pois as expectativas e frustrações das personagens de uma reaparecem invertidas ou deslocadas nas personagens da outra" (Faulkner *apud* Hatoum, 2003, orelha). Ironicamente, os personagens centrais do livro irão encontrar na morte e na prisão "uma estranha forma de liberdade", conforme destacou Milton Hatoum na edição brasileira de 2003 da Cosac & Naify.

instrumentos da inflexão da relação entre cinema e pintura" (DUBOIS, 2004, p. 251). Philippe Dubois lembra outros títulos de Godard que apontam essa relação com a pintura:

> *Le petit soldat* (1960), o primeiro encontro "fotogênico" com Véronica Dreyer (Anna Karina) evoca Paul Klee por meio de uma ilustração em um livro; em *Tempo de guerra*, em que reina o cartão-postal, o soldado desrespeitoso (chamado Michelangelo!) saúda respeitosamente um quadro de Rembrandt; em *O desprezo* (1963), evocada a *Odisseia* e o classicismo mediterrâneo, a pintura acaba 'delegando' sua função à estatutária da antiguidade (os deuses); em *Bande à part* (1964), o trio Franz, Arthur e Odile batem recorde de velocidade de visita ao Louvre; em *Viver a vida* (1962), a remissão de uma das sequências do filme ao célebre *The Oval Portrait* (Retrato Oval) de Edgar Allan Poe; em *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), a passagem contínua de Velásquez a Nicolas de Staël, do *Pierrot* (*le fou*) de Picasso a *La jeune fille* (Marianne) de Renoir, de Matisse a Braque, do Cubismo ao Fauvismo, do Impressionismo à arte pop, de Élie Faure a Louis Aragon etc. (2004, p. 253)

As referências à pintura encontradas em Lobo Antunes não estão tão distantes, pensando na contemporaneidade desses autores convivendo com uma tradição de arte muito próxima. Um exemplo seria a *Guernica* (1937) de Picasso lembrada em *Os cus de Judas*, e o quão o texto é estilhaçado como as formas desse quadro; referências também disponíveis nas reproduções de cartões postais, calendários, *posters*, ou mesmo nos quadros da casa da família muitas vezes esquecidos no sótão, como o quadro da guilhotina, imagem que prenuncia a própria morte dos soldados:

> **O desenho** que representava **o povo em uivos de júbilo ateu em torno de uma guilhotina libertária** fora definitivamente exilado para o sótão, entre bidés velhos e cadeiras coxas, que uma fresta poeirenta de sol aureolava do mistério que acentua as inutilidades abandonadas. De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anónima semelhante à do **quadro da guilhotina**, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte. (ANTUNES, 2003, p. 16; grifo meu)

Não é difícil imaginar o trecho acima, todo ele, como a composição de um quadro ou de uma passagem cinematográfica até, que repete esse momento de euforia da multidão se acotovelando frente a um destino incerto, sem retorno para alguns. Tal passagem, que introduz a longa jornada que será narrada à mulher-ouvinte, sintetiza o argumento aqui exposto, por conter camadas textuais que exibem não apenas um vestígio (*Spuren*) da pintura, como o quadro da guillhotina, nesse caso sem um autor específico, mas sobretudo por propor um diálogo com a história, sendo o quadro uma provável menção à Revolução Francesa,

aludindo ao número excessivo de decapitações em praça pública em frente a multidões, à espetacularização da sua própria morte. Esquecida no sótão, séculos mais tarde, a cena parece se repetir, atualizada pela voz do narrador. A ironia consiste na morte declarada a esses soldados, antecipada pelo narrador, e na estupidez do discurso que reverbera a ideia de que a guerra os tornaria homens, conforme já dito no capitulo 2. Como se saberá mais tarde, numa perspectiva diferente à da "tribo", o "virar homem", pronunciado pelas tias, mas que se estende a toda sociedade, é visto de maneira irônica pelo narrador, principalmente quando se observa uma análise mais crítica relativamente ao conflito colonial. Ao contrário de enobrecimento do sujeito, o narrador irá mostrar como a guerra deforma o homem. Nesse sentido, Picasso e Goya, como também Magritte (com suas figuras sem rosto ou rostos envolvidos por um pano), se tornam significantes importantes para se pensar a deformidade, o grito e o silêncio. O verbete "Pintura", do dicionário organizado por Seixo, diz algo que complementa esta ideia:

> As alusões à pintura encontram-se sobretudo nos três primeiros romances, fazendo parte das situações do quotidiano (*estavam sentados no sofá vermelho da sala, sob uma gravura do Bartolomeu que ele apreciava muito,* **ME**) e das relações humanas (*Olá, disse o médico no tom em que Picasso se deve ter dirigido à sua pomba*, **ME**), participando nos processos descritivos (*uma testa de Cranach*, ou *o candeeiro de petróleo* que *iluminava um jantar de La Tour*, **CJ**) e servindo a mundividência do escritor quando observa, por exemplo, na visão do aniquilamento que é experiência da guerra colonial, os *olhos flutuando à deriva..... acusando os próprios rostos defuntos, desertos e sem nuvens como os dos quadros de Magritte,* **CJ**). E em **CI** adquire especial relevo o Goya das "pinturas negras", a comunicar a visão distorcida e horrificada do mundo que resulta da fusão, neste livro, da violência da guerra com a dos tratamentos nos hospitais psiquiátricos. (SEIXO, 2008b, p. 42-43)

Pode-se enumerar vários outros exemplos, principalmente em *Os cus de Judas*, onde tais referências se encontram em maior quantidade se comparado aos outros dois romances, talvez porque seja necessário dizer de uma só vez, numa só noite, tudo que acumulou dessa experiência na guerra, mediada pelo que aprendeu nos livros.[79] Por esse motivo é impossível não voltar a *Os cus de Judas*, por ser um livro-chave para se pensar essa questão:

> 1. O restaurante do Jardim (...) encontrava-se ordinariamente repleto, em doses equitativas, de grupos de excursionistas e mães impacientes, que afastavam com os garfos balões à deriva como sorrisos distraídos, a

[79] Livro aqui num sentido amplo, das suas referências, do aprendizado também a partir da observação, do contato com a literatura e outras artes.

arrastarem pontas de guita atrás de si, tal as noivas volantes de **Chagall** a bainha dos vestidos. (2003, p. 9)

2. Em Elvas, à ilharga de um aspirante gordo e inseguro como um pudim *flan* na borda de um prato, desejei evaporar-me nas muralhas da cidade à maneira dos violinistas de **Chagall** no azul espesso da tela, batendo as desajeitadas asas de cotão das minhas mangas militares, até pousar em Paris para uma revolução de exílio feita de quadros abstractos e de poemas concretos, a que o *Diário de notícias* da Casa de Portugal forneceria o lastro lusitano de anúncios de casamento castos como notários hipermétropes, e de missas do sétimo dia adoçadas pelo sorriso sem carne dos mortos. (2003, p. 19)

3. (...) encontrar pouco a pouco, ladeira abaixo, a manhã geométrica da cidade que os azulejos decepam em losangos desbotados, penetrar numa leitaria fantasmagórica para o primeiro galão livre, ver os reformados do dominó na eterna postura dos jogadores de cartas de **Cézanne**, e sentir que se deixou de pertencer a esse mundo nítido e directo onde as coisas possuem consistência de coisas, sem subterfúgios nem subentendidos (...) (2003, p. 61-62)

4. Talvez que finalmente me falasse de si. Talvez que atrás da sua testa de **Cranach** exista, adormecida, uma ternura secreta pelos rinocerontes. (2003, p. 10)

5. Por essa época, eu alimentava a esperança insensata de rodopiar um dia espirais graciosas em torno das hipérboles majestáticas do professor preto (...) deslizando no ruído de roldanas com que sempre imaginei o voo difícil dos anjos de **Giotto**, a espanejarem nos seus céus bíblicos numa inocência de cordéis. (2003, p. 12)

6. (...) mais meia garrafa e cuidar-nos-íamos **Vermeer**, tão hábeis como ele para traduzir, através da simplicidade doméstica de um gesto, a tocante e inexprimível amargura da nossa condição. (2003, p. 32)

7. Um amigo negro da Faculdade levou-me um dia ao seu quarto no Arco Cego, e mostrou-me o retrato de uma velha esquelética, em cujo rosto se adivinhavam gerações e gerações de petrificada revolta:
   – É a nossa ***Guernica***. Queria que a visses antes de me ir embora porque me chamaram da tropa e fujo amanhã para a Tanzânia.
   E só agora compreendi isso quando vi os prisioneiros no quartel da PIDE, a resignada espera dos seus gestos, as barrigas gigantescas de fome das crianças, a ausência de lágrimas no pavor dos olhos. (2003, p. 175)

Aqui, observa-se o empenho comparativo na solicitação da pintura para auxiliar a compor uma cena (a do restaurante), descrever sentimentos (inexprimível amargura), gestos ou ações (o rodopio do professor de patinagem, a postura dos jogadores de cartas), revelando o seu apuro e cuidado na inclusão dessas referências, da mesma forma quando se refere a reproduções emolduradas na composição de cenários, conforme destacado por Seixo. As

noivas volantes e violinistas de Chagall, anjos de Giotto, jogadores de cartas Cézanne, corpos esqueléticos de Picasso, a habilidade de Vermeer, são alguns exemplos de vestígios (*Spuren*) de pinturas que resistem no texto, reorganizadas nessa forma de arrumar a memória que é a imaginação, atualizadas no presente enunciativo. A citação acaba por garantir a manutenção dessas referências no presente, concretizando talvez a busca egípcia pela imortalidade, para lembrar mais uma vez Manguel se referindo a Ptolomeu, à crença alexandrina da qual partilham os heróis de Virgílio, de Melville, de Conrad e de parte da literatura épica. A imortalidade assegurada num verso num poema, numa fábula, numa palavra, num ensaio que justifique uma existência.

Em Godard não ocorre diferente, sendo que no caso do cinema bastaria uma reprodução fixada na parede para citar. Em Lobo Antunes, é preciso recorrer à palavra para que a imagem possa surgir, seja no momento em que uma referência é trazida à cena, quando evoca pinturas de Chagall, Picasso, Velázquez, Vermeer, conforme foi visto, seja para criar uma atmosfera pitoresca, como reproduzir a paisagem exuberante de África, os campos de girassóis, os eucaliptos de Ninda. Ao mesmo tempo, quando pintores são evocados, tornam-se significantes imprescindíveis para que a narrativa aconteça. Serão esses e não outros que lhe foram trazidos pelos livros, pelas reproduções de cartazes ou cartões, ou ensinados na escola? A memória se encarregará da recontextualização dessas referências que se acumulam com a leitura e observação do mundo. Referências que partem obviamente de uma erudição, não descartando aqui a publicidade que permeia o texto, assim como as bordas dos filmes de Godard, onde cartazes de filmes de arte convivem com cartazes de superproduções espetaculares: *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson, e *Matrix* (1999), de Andy Wachowski e Lana Wachowski.[80] Transitando entre o mundo das urgências e o mundo que se faz na leitura urgente das questões que lhes são caras (o fazer artístico e o político contido nesse fazer), e por isso mesmo é pertinente pensar lado a lado esses dois autores, é possível afirmar que Lobo Antunes e Godard trabalham empenhados na desconstrução e no descentramento de discursos que regem o Poder, tais como os do Estado, que justificam, a título de exemplo,

[80] Sobre isso César Guimarães diz que "estes materiais são abordados sob registros distintos: ora trata-se de uma reflexão sobre o estatuto atual da imagem (coagida pela técnica e pelos interesses do mercado) ou sobre as relações entre a resistência política e a memória; ora trata-se de uma digressão lírica acerca da paixão amorosa". (2004, p. 58)

tanto o envio de homens para a guerra, quanto oprimem aqueles que se voltam contra essas regras.

Pode-se afirmar que Lobo Antunes e Godard não hesitam em lançar mão das suas leituras, servindo-se da pintura, da música, do cinema, da literatura, para compor suas obras, em que Faulkner pode ser apenas uma referência comum, da qual deriva, segundo Lobo Antunes, "toda a corrente mágica latino-americana"[81] (ANTUNES; In: ARNAUT, 2008, p. 123). No entanto, percebe-se, para além da coincidência de referências (inclui-se aqui também os pintores eleitos), um gesto de escrita semelhante, embora operem em suportes distintos. Talvez, lembrando Aby Warburg, e sua biblioteca circular, que inclui uma combinação em painéis de imagens iconográficas, esse gesto de escrita seja o mesmo gesto do colecionador, reordenando, nesse universo de citações, notas e imagens, o mundo. Nesse sentido, o trabalho que resulta desse reordenamento expõe a compreensão de cada um sobre o que está disponível nessa biblioteca que é o mundo circular, ou, ainda, o mundo que puderam acessar. Não se trata da construção de uma narrativa randômica, tanto em Lobo Antunes, quanto em Godard, há claramente uma estrutura pensada, racional de reordenamento do universo por eles acessado. O que talvez seja interessante verificar seria no conjunto da obra a reordenação desse universo, quando passagens reincidem, como se cada livro ou filme fosse mais um a somar um conjunto de citações e imagens. Sabe-se, por exemplo, que o tema comum e recorrente é a guerra. Warburg faz pensar, aqui, na problemática da hierarquia, sendo que sua biblioteca seguia um sistema de catalogação singularmente idiossincrático (MANGUEL, 2006). Diferentemente da obediência a uma ordem hierárquica de assuntos que guia o leitor pelos vários domínios do conhecimento ou uma ordem baseada no formato e data de aquisição, para Warburg, segundo Manguel:

> nenhum dos métodos era satisfatório. Ele queria que sua coleção tivesse uma fluidez e uma vivacidade que nem a separação por assunto nem as restrições cronológicas poderiam proporcionar. (...) O livro conhecido não era, na maior parte dos casos, o livro de que se precisava. Era o vizinho desconhecido na mesma estante que continha a informação vital, por menos que se pudesse adivinhá-lo pelo título. (MANGUEL, 2006, p. 169)

Poder-se-ia afirmar que a lei da vizinhança em Lobo Antunes e Godard ocorre no fluxo da narrativa e da montagem, como quando reúnem referências eruditas e populares.

---

[81] Ou ainda, na crônica "Receita para me lerem", relembrando o autor de *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo*: "Faulkner (...) dizia ter descoberto que escrever é uma muito bela coisa: faz os homens caminharem sobre as patas traseiras e projectarem uma enorme sombra" (ANTUNES, 2007, 115-116).

Assim, a fusão de imagens do cinema de ilusão com pinturas renascentistas, para narrar a sua versão da história do cinema, no caso de Godard; assim, Bob Dylan, Paul Simon, Maria Bethânia, Beethoven, Flash Gordon e Cortázar convivem no imaginário loboantuniano.

Interessante trazer à luz Warburg e sua memória para imagens, estendendo a relação dos livros na formação de sua biblioteca particular e compreensão desse universo que se faz na estante. De acordo com Manguel, o pensador alemão:

> era capaz de tecer complicadas tapeçarias de conexões iconográficas, que então tentava comentar em seus ensaios fragmentários. (...) Tal como Warburg a imaginava, uma biblioteca era sobretudo uma acumulação de associações, cada associação gerando uma nova imagem ou um novo texto, até que as associações devolvessem o leitor à primeira página. Para Warburg, toda biblioteca é circular. (MANGUEL, 2006, p. 170)

Usando o termo de empréstimo, na biblioteca virtual e circular de Lobo Antunes, há uma particularidade em relação ao cinema,[82] não apenas porque o autor menciona em entrevistas suas preferências (Orson Welles, Fellini, Bergman, entre outros), mas, conforme visto na dissertação de mestrado *Errância e poesia como solução para o narrar em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes*, são vozes consonantes, que dão movimento a cenas como o professor a deslizar em elipses e as tias a correr no assoalho como bailarinas de caxinha de música. Sem falar no quão imagético se torna o texto a partir das demais referências que remetem a outras imagens, numa rede de significantes, dentro das possibilidades de acesso e busca do leitor, na memória ou na pesquisa que poderá empenhar a partir do texto, tendo em vista o teor comparativo do texto que auxilia o narrar, conforme se observou, apresentando esses resquícios de memórias nas inúmeras menções que o narrador faz a personalidades, sejam das artes no geral, da política, das ciências, trazidas para o discurso entre um uísque e uma *vodka*: John Coltrane, Charlie Parker, Ben Webster, Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Picasso, Miró, Matisse, Magritte, Vermeer, Rembrandt, Giotto, Cézanne, Van Gogh, Giacometti, Chaplin, Buñuel, Hitchcock, Becket, Goethe, Fernando Pessoa, Proust, Scott Fitzgerald, Tolstoi, James Dean, Audrey Hepburn, Ava Gardner, Al Capone, Guevara, Carlos Gardel, Freud... Trata-se de nomes que se misturam com os "anônimos" personagens dessas

[82] Foi observando como Godard exibe na tela tais referências, através da apresentação das capas de livros ou cartazes de filmes, da fusão ou contraste das imagens iconográficas e mesmo da citação na fala de um personagem, especialmente a partir da abordagem de Oswaldo Teixeira em *A resistência da imagem em História(s) do Cinema, de Jean-Luc Godard*, dissertação de mestrado, e de reflexões de César Guimarães em aulas e conferências, que se constatou essa potencialidade do trabalho com as referências literárias e culturais em Lobo Antunes.

memórias: Almirante Tomás, Furriel, Ferreira, Cabo Pereira, o Capitão, a filha de olhos verdes, as tias, tio Elói, Isabel, Teresa, Sofia etc. Esses nomes de personalidades aparecem muitas vezes para substituir uma imagem inenarrável, como quando o narrador acorda no meio da noite e diz parecer ouvir, entre outros sons, "o riso súbito e orgulhosamente livre dos Luchazes", que estala junto dele "como o trompete de Dizzie Gillespie, esguichando do silêncio num ímpeto de artéria que se rasga" (ANTUNES, 2003, p. 230).

Ao apontar e discutir esse desdobrar-se das referências ligadas também às outras artes, sobretudo nos primeiros romances e crônicas, entende-se que, a partir de um efeito multiplicador, conforme será visto, elas funcionam como espirais de tempos, restos de memória, fragmentos de experiências alheias misturadas às do autor, entre a ficção e a sinceridade, vestígios de uma vida literária e de um consumidor de cultura. Tenta-se, com essa verificação, compreender como o escritor português, também herdeiro de uma tradição artística contemporânea, provavelmente espectador de Godard, solicita suas referências, utilizando-as seja para intitular os romances ou crônicas, até a composição intratextual de uma cena tipicamente cinematográfica ou musical.

Buscando exemplos em uma cinematografia fortemente marcada por esse gesto da leitura e da escrita, que não ocorre apenas em Godard,[83] interessa pensar como esse movimento também marcado por uma espécie de reversibilidade se realiza no cinema, que está, em certa medida, em diálogo com o universo loboantuniano, seja pela estrutura, pelo tema da guerra que norteia as escolhas, tomando as referências como vestígios (*Spuren*) de um tempo em que não cabe mais a ilusão. Pensando como o texto loboantuniano reúne suas leituras, criando, como esse cinema, uma relação de diálogo, para além da mera citação ou do desejo de exibir um conhecimento livresco.

Em Godard, por exemplo, verifica-se um procedimento artístico voltado à leitura e à escrita, não apenas pela representação direta de personagens que leem e escrevem, mas também pela escolha de uma estrutura tipicamente textual na montagem de seus filmes, assim como Lobo Antunes faz ao utilizar um procedimento musical como estrutura do romance, o que se propõe neste capítulo. São caminhos naturais de construção textuais ou cinematográficos, pode-se dizer que toda a arte se faz da apropriação, mas no caso de Godard atenta-se para a implicação direta de um procedimento do qual a literatura sempre fez uso, a

[83] Acrescenta-se aqui o cinema de Marguerite Duras, sua câmara de leitura, e Chantal Akerman, entre outros, pelo aspecto disjuntivo, entre imagem e texto, pela implicação das realizadoras na tela, bem como da cena da leitura e da escrita.

saber: a divisão em capítulos ou em partes intituladas, o paralelismo, a fragmentação, os cortes temporais, a não-linearidade, além do uso de aspectos disjuntivos[84] entre texto e imagem, que este cinema tanto explora. São recursos que cineastas como Godard, entre outros, fizeram/fazem uso consciente. Isso para mostrar como essa literatura pós-Guerra Colonial está em diálogo com tal cinematografia que, também por conhecer as estruturas clássicas e a formalidade, passou a experimentar uma nova ordem estética, herdeira da *Nouvelle vague*. Na obra de autores como Godard, que fizeram parte da nova modernidade cinematográfica, ao explicitar sua liberdade em operar com as diversas mídias, persiste uma tentativa de resistência à hegemonia do modelo mimético, recusando o ilusionismo e a linearidade da narrativa clássica, só alcançando o mundo representado "através de um desvio, negação ou desconstrução da representação" (GUIMARÃES; SEDLMAYER, 1999, p. 86). Quando Lobo Antunes diz que seu desejo é renovar a arte do romance e que o romance tradicional está morto, ele está na verdade compartilhando dessa nova ordem estética de rompimento com a narrativa de ilusão. A dissolução do enunciado em busca de uma enunciação que possa tirar o espectador do lugar, que possa fazê-lo chegar à exaustão e até abandonar a sala escura, como se abandona um livro. Não é uma leitura fácil, como também não é fácil esta cinematografia.



FIGURA 7 – *Sequência de Acossado: Patricia lê para Michel passagem de Palmeiras selvagens.*

[84] Sobre esse modo de lidar com texto e imagem em disjunção, dando autonomia à voz *over* em relação às imagens, Deleuze diz: "não se trata de uma voz *off* que efetivaria um extracampo absoluto enquanto relação com o todo, relação que ainda pertence à imagem visual. Entretanto, em rivalidade ou em heterogeneidade com as imagens visuais, a voz *off* não tem mais o poder que só as excedia por se definir na relação com os limites dela: ela perdeu a onipotência que a caracterizava no primeiro estágio do cinema falado. Deixou de ver tudo, tornou-se incerta, ambígua, como *L'homme qui ment*, de Robbe-Grillet ou em *India Song*, de Marguerite Duras, pois rompeu as amarras com as imagens visuais que lhe delegavam a onipotência que a elas faltava. A voz *off* perde onipotência, mas ganha autonomia" (DELEUZE, 2007, p. 297).

Outra característica comum, mas que funciona de forma diferente, é a imagem do realizador implicada na tela e o comentário, como ocorre em Godard, o que Lobo Antunes também fez em seus primeiros romances, bem como em suas crônicas, mas nesse caso estabelecendo uma relação direta com a sua biografia. Em Godard, interessa pensar esse realizador como aquele que agencia essas referências[85] expondo, no gesto e na voz, suas questões políticas e cinematográficas para não forçar uma biografia explicitada a não ser pelas suas escolhas e por sua inquietação em discutir o fazer artístico. Uma produção calcada na relação com as artes e no olhar sobre o seu tempo, assim como tenta se comprovar em relação a Lobo Antunes. Herdeiro das vanguardas europeias, Godard, assim como Resnais, Robbe-Grillet, Duras, Truffaut, para citar apenas alguns nomes, viu a Segunda Guerra Mundial se instalar no próprio território, não por acaso suas obras resultarão em tecidos fragmentados, numa discussão e apresentação da perda da ingenuidade, da recusa da narrativa de ilusão. O que resulta desses trabalhos é uma construção que pensa a si mesma, o potencial criativo e a complexidade do tempo presente, operando nas possibilidades da linguagem.

Se *Acossado* (1959), primeiro longa-metragem de Godard, permite ao espectador aquilo que Mário Coutinho chama de "efeitos de linguagem escrita e falada", já desde o primeiro plano ao exibir a imagem de um jornal, depois do personagem Michel Poiccard lendo constantemente jornais (em busca das manchetes que falam do crime que cometera), de Patricia, uma jovem americana, os vender na Champs-Élysées, e de outra personagem tentar vender para Poiccard a revista *Cahiers du Cinéma*, além de pôsteres de filmes fixados nas ruas, das fotografias e cartazes colados na parede do quarto,[86] da citação de *Palmeiras selvagens*, indicando uma típica cena de leitura implicada no filme, ou até mesmo de uma entrevista que Patricia fará a um romancista no Aeroporto de Orly, interpretado pelo cineasta

[85] Sobre a natureza da citação, Ivone Margulies diz que "o uso de citações e as várias formas de disjunção entre *script* e fala, texto e imagem (constantemente associada a verdade e natureza), estabelecem uma comunhão entre os trabalhos de Godard, Marguerite Duras e Straub e Huillet, entre outros. Emergindo de uma tradição européia modernista de literatura e teatro, os filmes destes diretores são frequentemente baseados em textos pré-existentes — romances, documentos ou eventos de noticiários. O anti-naturalismo europeu é caracterizado pela presentificação dessas camadas precedentes, com um efeito disjuntivo". (Cf. MARGULIES, Ivone. Por um cinema corpóreo: teatralidade nos anos 70. In: *O cinema de Chantal Akerman*. Catálogo. São Paulo: CCBB, 2009. p. 51-73).

[86] Em uma outra cena exemplar, Patricia cola na parede do quarto vários cartazes. Há várias referências pictóricas, como uma reprodução de Renoir que ela tem em mãos e um desenho de Picasso acima da cabeceira da cama.

francês Jean-Pierre Melville,[87] esse cruzamento de referências marcará, se assim se pode dizer, um estilo godardiano de fazer cinema. Para Mário Coutinho, a partir de *Acossado*:

> uma nova relação do cinema com a literatura se estabelecia. Esta relação não passava mais pela filmagem de um romance (ou conto, ou novela, ainda que Godard tenha adaptado alguns), onde o que se filmava, era somente a narrativa do romance, e onde a relação real do cinema com a literatura era praticamente zero. Como chegou a dizer André Bazin, esses filmes adaptados de obras-primas da literatura se pareciam mais entre si e com outros filmes, do que com os livros dos quais se originavam. Nem mesmo se tratava de um escritor fazendo cinema, como era tradição num certo cinema francês. (2007, p. 17)

Coutinho argumenta que acontecia um fenômeno relativamente novo, com relação a esse cinema godardiano:

> um diretor, às voltas com atores, cenários, uma câmera, cores, fotografia, montagem, fazendo filmes dentro de uma tradição cinematográfica (geralmente filmes de gênero), mas, não obstante, "escrevendo com a câmera". Usando o enquadramento, o som, a montagem, a câmera, enfim, Jean-Luc Godard fez repetidamente algo que somente podia ser descrito acuradamente como literatura, escrita através de recursos cinematográficos. De 1959 até hoje. (2007, p. 17)

Mário Coutinho examina na obra de Godard, a partir de modulações literárias, a adaptação como tradução intersemiótica, a intertextualidade, a citação, o plágio e o dialogismo, bem como a poesia e Arthur Rimbaud, e o ensaio. O seu argumento é pensar a literatura para além do suporte livro, se propondo pensá-la "como experimentação dos 'possíveis da linguagem'", lembrando Valéry, defendendo que Godard, além de cinema, faz literatura em seus filmes, que este "fizera (fazia, faz) literatura **enquanto** cineasta" (COUTINHO, 2007, p. 18; grifo do autor).

A tese de Coutinho corrobora a declaração de Godard, *grosso modo*, de que gostaria de ter se tornado escritor, porém, faltando-lhe talento, se tornara cineasta. Não à toa, Godard deixa transparecer seu apreço pela leitura e escrita. Porém, mesmo não se tendo como negar o potencial literário implicado em seus filmes, o que resulta do trabalho de Godard é,

---

[87] Sobre esse engendramento, um conhecido cineasta que ocupa o papel de romancista no filme, Mário Coutinho, pergunta se "poderíamos falar em desejo, duplicação e espelho, como acontecerá, mais tarde, em *Pierrot le fou*?" (2007, p. 15) e complementa em nota dizendo que neste filme "um diretor americano, Samuel Fuller, autor também de filmes policiais, igualmente amado pelos *Cahiers* e por Godard, vai aparecer como ele próprio, afirmando que estava em Paris para filmar *Les fleurs du mal*, de Baudelaire. Ali, ele estava duplicando e espelhando Godard, às voltas com Rimbaud, o 'sucessor' de Baudelaire" (2007, p. 15).

indiscutivelmente, cinema. Um cinema que pensa e faz pensar, buscando apoio nas referências e/ou nos conhecimentos de um certo procedimento. Quando Godard desloca as referências de seu lugar original e as reconfigura em outro, seu cinema também as atualiza, permitindo que façam parte de um novo suporte, de uma nova obra. A partir de então, estas se mantêm na linha do tempo. Não se tem como esquecer, por exemplo, de uma passagem importante no filme *Je vous salue, Marie* (1985), quando Maria pede um pouco de silêncio e em posse de um pequeno livro diz:

> Sinto que se abatem sobre mim pesados espantos/ e negros batalhões de fantasmas dispersos/ que querem me conduzir por caminhos movediços/ que um horizonte sangrento tapa por todos os lados. Cometemos pois alguma ação estranha?/ Explica se puder minha confusão e meu pavor'. Silêncio./ Eu disse silêncio./ Pode alguém me dizer o que Baudelaire quis expressar com estes versos?/ Caso não tenha dormido. Tirem seus cadernos, vou ditar-lhes algumas frases./ Vamos, rápido, temos outras coisas a fazer.

Em voz baixa e com a cabeça inclinada continua: "Sinto que se abatem sobre mim /pesados espantos". Ergue a cabeça e diz aumentando o tom da voz: "'e negros batalhões'/com 'lh',/ 'de fantasmas dispersos...'". Maria está sozinha no quarto, brincando de professora para alunos imaginários. A mãe bate na porta e diz precisar lhe dizer algo. Ela termina de dar as coordenadas aos alunos e diz a eles ter que falar com a diretora. A mãe vai lhe dizer que ela e o pai estão se separando. Maria ignora e continua a ditar o poema de Baudelaire a seus alunos. Esta é uma passagem tipicamente godardiana, que, a partir do texto e da imagem,[88] da marcação cênica, do ritmo, trabalha, no microuniverso de seus personagens, o drama humano, suas dúvidas, ressentimentos, o amor ou a ausência dele, a solidão, sintetizados na ausência de diálogo: a recusa da menina em ouvir da mãe aquilo que provavelmente já sabe ou sente; a recusa da mãe em assumir a situação.

Je vous salue, Marie apresenta duas histórias autônomas que problematizam os conflitos entre corpo e espírito: "Le livre de Marie" ("O Livro de Maria") e "Je vous salue, Marie" ("Eu te saúdo, Maria"). Na segunda história, que engendra outras narrativas, aparece a seguinte legenda entrecortando os tempos do filme: "En ce temps là" (Naquele tempo). A obra é uma alusão à passagem da concepção de Maria na *Bíblia*, atualizada agora para um tempo contemporâneo, mas que igualmente faz persistir o mistério. Há toda uma reflexão

[88] Segundo Anne-Marie Christin, a imagem é "uma presença", um "dado visual preexistente o sujeito que o percebe, um 'sempre-já-aí-antes' cuja evidência e cujo enigma se impõem ao olhar de modo tão impreciso quer se trate de um sonho ou de um quadro. Isso não significa que essa presença aniquile seu espectador ou o esgote em seu fascínio" (2004, p. 284).

sobre esse mistério e não por acaso temos várias imagens da natureza (vento, árvore, água, céu, sol, lua) e sobrepostas a elas a voz dos personagens, numa escritura fílmica que não visa a nomear o que não é nomeável, mas a senti-lo, através da palavra e das imagens. Os elementos da natureza (o mar, os campos de girassóis, os eucaliptos de Ninda, mesmo a luz de Lisboa e a terra vermelha de Angola), conforme já destacado, são presença na obra de Lobo Antunes, auxiliando também o narrar. Imagens que remetem tanto à presença do mar na história recente, quanto na dos primeiros desbravadores, o mar como possibilidade de conquista, o mar como descida para a morte; o temor causado pelas tempestades no acampamento e a grandiosidade dos eucaliptos, negros, altos, assustadores, frente à situação.



FIGURA 8 – *A pequena Maria ditando o poema de Baudelaire*.

Em tom profético, a Maria da segunda história de *Je vous salue, Marie* lê a seguinte passagem:

> Acredito que o espírito atua sobre o corpo, trasfigura-o,/ cobre-o com um véu que o mostra mais belo do que é./ O que é a carne por si mesmo?/ (...) Alguém a pode olhar e só sentir asco./ Pode vê-la ébria no arroio/ ou morta no féretro,/ já que o mundo está cheio de carne como a vitrine do lojista/ está cheio de velas ao chegar o inverno, mas somente depois de levar uma para a casa e havê-la acendido, é quando pode nos oferecer um consolo.

Em outro momento do filme, vemos Maria dar um livro a José, seu namorado, que está concentrado lendo outras folhas. Ela tem em mãos *Frère François*, de Julien Green, biografia de Francisco de Assis. José lê o resumo na capa e devolve o livro a Maria, preferindo o seu. Ele está lendo *Demain les chiens*, ficção científica do escritor americano Clifford Donald Simak, dividida em oito novelas que ocorrem em tempos distintos. Os dois livros talvez possam dar pistas sobre a psicologia dos personagens, indicando como cada um compreende os conflitos que enfrenta no relacionamento, o mistério que os envolve, e como leem este mistério. José ama Maria, mas tem dúvida sobre o que lhes ocorrera. Maria tenta

uma conciliação com o cosmos. José é terreno, quer o corpo. Maria procura entender os mistérios da carne e do espírito. A sua gravidez e a relação com o universo.



FIGURA 9 – *Cenas em que Maria lê. Ao centro uma das imagens épicas do filme.*

Em Lobo Atnunes, no livro da criação, conforme define Maria Alzira Seixo, *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a personagem Maria Clara, que tem o pai doente, sendo esta uma questão importante pelos conflitos da morte presente, escreve um diário. Nessa escrita, fruto de uma observação acurada, a personagem confronta-se com um enigma, segundo Seixo, "o de si própria perante os outros", além da ameaça de morte de seu pai, buscando a clarividência na leitura e observação: "Ver para escrever. Ler para existir. Compreender para viver – viver o meio, o mundo, a família, onde tudo o mais principia" (SEIXO, 2010, p. 336). É através dessa escrita que se tenta compreender esse enigma, um livro pontuado pelo Gênese, numa estrutura similar ao Pentateuco:

> (...) um sopro divino de criação que a fada-menina Maria Clara vai mantendo no seu longo diário, uma leveza de escrita (em acentos de ingenuidade ou inocência, em lampejos incandescentes de descoberta) que vive muito desse discurso ficcional de estrutura versicular, como pura poesia da imaginação, na insistência recorrente dos motivos dos quais se destacam as flores (...) e as formas de ameaça (de destruição de vários tipos: segredos de nascimento inconfessável, negócios de contrabando, filhos ilegítimos, crimes – mas sempre culminando na ameaça da morte do pai, e da sua execução hospitalar, sendo o hospital um motivo antigo e recorrente, de índole negativa, na ficção loboantuniana). (SEIXO, 2010, p. 339)

Maria Clara, assim como as Marias de Godard, pode ser tomada como exemplo de personagens que parecem passar por uma espécie de provação, sobretudo psicológica (de dramas particulares, que envolvem a casa portuguesa, em confronto com o período histórico ou em confronto com o mistério, como o do nascimento e o da morte). São esses personagens loboantunianos que percorrem a casa (gavetas, baús, olham pelas frestas de portas e janelas,

pelo reflexo de placas nas persianas) e/ou a rua, revelando suas fragilidades ao expor a intimidade (o diário como caso extremo, mas também as cartas) diretamente ao leitor ou a um outro personagem, ora num trajeto entre ruas (*Memória de elefante*), entre cidades (*Conhecimento do inferno*), ou mesmo na travessia da noite (*Os cus de Judas*), ora numa fuga desesperada atravessando o campo até a capital (*O esplendor de Portugal*), como é também tortuoso o caminho dessa escrita. Não à toa pode-se propor aproximação com o cinema godardiano, cujos personagens também passam por provações semelhantes (sem contar os procedimentos de construção, além de toda uma discussão sobre a guerra), ao passo que atravessam e são atravessados pela leitura e pela escrita. Da mesma forma que não é difícil encontrar a referência a esse cinema em Lobo Antunes, como por exemplo a discussão que recai sobre predileções, gosto e opções estéticas em *Explicação dos pássaros*, quarto romance do autor, em que Godard, Dreiser, Marguerite Duras, Fellini, Visconti, Delvaux, Kubrick, Orson Welles e Antonioni estão entre os eleitos. É sabido que tais realizadores são referências culturais importantes para certos grupos de cinéfilos, e correspondem às exigências de uma intelectualidade de esquerda.[89] Nesse sentido, o livro passa a ser uma homenagem a esse cinema, colocando nitidamente o conhecimento do autor sobre certa cinematografia. Em relação a essa temática, Seixo adverte para algumas evidências:

> A importância de Fellini na concepção dos enunciados imagísticos, uma aprendizagem do expressionismo em certas criações de Lang, a lateralização e o descentramento de enquadramentos em alguns filmes dos anos sessenta e setenta, nomeadamente películas de Godard como *Le Mépris*, ou *The Graduate* de Mike Nichols (que aliás tem música de Paul Simon) e a insinuação de Scorsese na comunicação da desidentificação e da violência. (SEIXO, 2010, p. 302)

Pode-se inferir que para Lobo Antunes e para Godard, quanto mais sensível for o leitor e o espectador, melhor para a fruição. Antes de tudo, o tecido que resulta da "escrita" godardiana, assim como da loboantuniana, se trata de um elogio à memória, à inventividade, à eloquência. Desse cineasta, destacaria ainda dois filmes um pouco mais recentes, *Elogio ao amor* (*Eloge de l'amour*, 2001) e *Nossa Música* (*Notre musique*¸ 2004), que também operam com camadas de histórias em que suas estruturas auxiliam a pensar a relação leitura/escrita.

---

[89] Sobre esse tema em *Explicação dos pássaros*, conferir: OLIVEIRA, Anabela Branco de. Explicação dos pássaros de Lobo Antunes e cinema. Relações perigosas, incestuosas ou um casamento de estranhos costumes? *Dedalus* – Revista Portuguesa de Literatura Comparada, nº9, 2004, p. 53-74.

Além da divisão em partes, organizadas por legendas, percebemos outros exemplos dessa relação implicada tanto no plano do enunciado, a presença do livro e de personagens lendo livros ou escrevendo, quanto no plano da enunciação, o que leem e o que escrevem, se é possível em Godard separar enunciado e enunciação.

Elogio ao amor é dividido em partes que recebem cartelas com os dizeres "De l'amour", "De quelque chose", "Si longtemps", "Archives", escrita que pontua todo o filme. Nos momentos iniciais da película temos a imagem de um livro aberto sendo folheado, com páginas sem palavras. Na sequência, surge a cartela "De l'amour" e outra "De quelque chose" antecedendo uma espécie de entrevista com uma jovem. Um homem a interroga tentando rememorar um momento em que a passagem do texto fora discutida, se ela se lembra. E mais uma vez a imagem de um homem lendo o livro sem palavras. Entre esta sequência e a próxima, novamente a cartela "De l'amour" e "De quelque chose", e temos diante da tela outra jovem, na mesma posição da primeira, que será igualmente interpelada. Uma situação que remete à dos testes de atores para uma peça ou filme. Outras pessoas, com idades diferentes, serão convidadas a esta experiência. O homem que as instiga se chama Edgard e a certa altura parte de Paris para o litoral e logo saberemos que se trata de uma pesquisa.

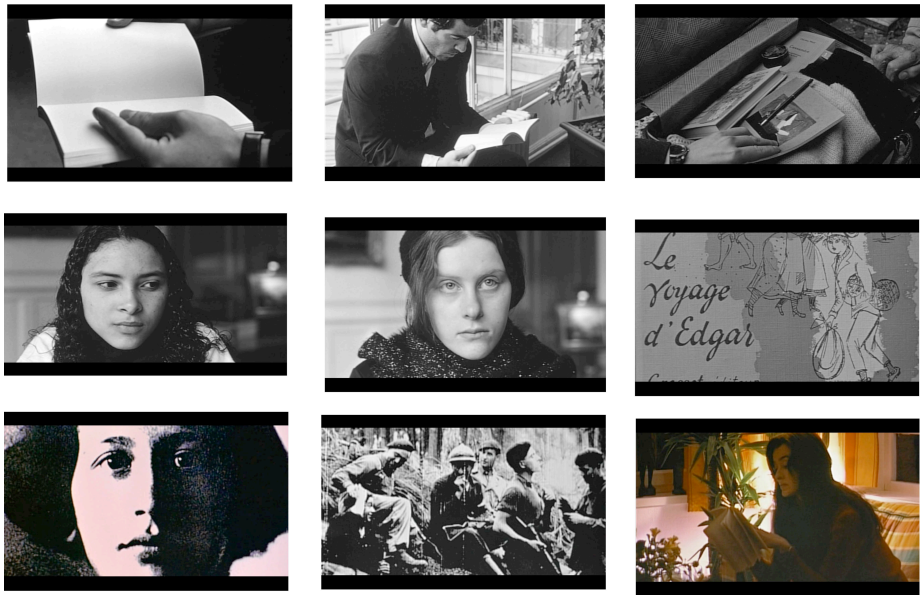


FIGURA 10 – *Cenas do livro (ou caderno de notas) sem palavras; cenas em que as anotações aparecem; jovens sendo interpeladas; iconografias; leitura de Bresson. As imagens ilustram o uso intercalado de iconografia, variação de cor etc. Não representam a sequência exata de entrada das cenas no filme.*

O filme, [90] que se inicia em preto e branco, ganha cores, por vezes saturadas, quando Edgard pega a estrada. Em certo momento, diz a um homem: "Estou escrevendo uma *cantata* para Simone Weil". Fala-se de guerra, de resistência, daqueles que resistiram à guerra em seu próprio território e do amor. Edgard continua: "Você sabe o que ela [Simone Weil] disse sobre o texto da *Bíblia*?/ Que não era a teoria sobre Deus mas a teoria sobre Mann". Neste segundo momento do filme, Godard irá fazer uso da iconografia em tela cheia (foto de Simone Weil, de combatentes de guerra), da sobreposição de imagens (cenas de Edgard sobrepostas a uma paisagem ou a imagem do mar), sem mencionar a música que desde o início do filme tem papel fundamental, o que nos remete a uma orquestração.

É também de um livro nas mãos de uma personagem, mais ao final do filme, que ouvimos a seguinte citação de *Notas sobre o cinematógrafo* de Bresson: "Construa seu filme sobre o branco, sobre o silêncio e sobre a imobilidade". Recortando tempos distintos, organizados ou subdivididos como um "arquivo", o filme desencadeia uma encenação sobre o amor – o amor à resistência, à memória, à leitura, à escrita, à música, ao próprio cinema.

Nossa música é outro exemplo notável para se pensar a leitura. O filme é dividido em três partes que também recebem legendas: "ROYAUME/ 1/ ENFER", "ROYAUME/ 2/ PURGATOIRE" e "ROYAUME/ 3/ PARADIS". Mesmo traçando um diálogo com Dante, não se trata de uma adaptação, embora talvez seja a primeira referência que o espectador estabelecerá. Antes, o filme parece se tratar de uma composição, com marcações rítmicas das falas, imagens e música que provoca tensão, dando dramaticidade (no melhor sentido do termo) às cenas. Trata-se de uma nova configuração dessas três passagens, desses três movimentos, para o nosso tempo. No "Inferno", a guerra a partir de imagens de arquivo e imagens produzidas pelo cinema, já na abertura do filme: tanques de guerra, soldados imersos

---

[90] Lembrando a passagem inicial de *Elogio ao amor*, quando é perguntado a uma jovem se ela prefere "cinema, romance, teatro ou ópera" e a resposta é "romance", César Guimarães faz uma observação quanto a presença de uma escritura romanesca em Godard, lançando mão à pergunta: "ao servir-se da incomensurabilidade entre o som e a imagem e de um conjunto heteróclito de elementos (citações diversas, digressões filosóficas, meditações líricas), qual é o lugar que este filme poderia reservar ao romance?" (p. 55-56). Guimarães adverte para as possibilidades do cinema godardiano, que evidencia o romanesco, não se tratando de um uso de elementos literários para a construção de um filme. Nesse sentido, deixa de ser mais narrativo, pensando aqui na escrita tradicional de romances. Por sua vez, poder-se inferir que o próprio romance moderno e contemporâneo se apropriou desse cinema para a construção de uma narrativa fragmentada, não-linear, conforme aqui se defende em relação a Lobo Antunes. Para Guimarães: "o que o cineasta toma ao romance não é nem o encadeamento narrativo nem a caracterização das personagens, e sim sua polifonia, a diversidade de vozes que, em ziguezague, 'passa entre o autor, suas personagens e o mundo'" (2004, p. 56), citando Deleuze.

na lama, movendo-se lentamente com a arma em punho, valas com corpos defuntos, cenas de batalha com cavalaria. No "Purgatório", uma passagem pela cidade de Sarajevo contemporânea, que fora alvo de guerra e ainda apresenta em suas ruínas a sua fratura. No "Paraíso", uma jovem que passou pelo "Purgatório" encontra, pelo menos aparentemente, um apaziguamento numa praia, ao final do filme, guardada por fuzileiros navais norte-americanos.

Com relação às cenas em que a leitura e o livro aprecem em *Nossa música*, temos uma passagem importante. Num dado momento, um personagem lê: "O mundo em que vivemos necessita desesperadamente, para subsistir, da existência de pessoas pacíficas e de poetas como Valente Jorge San Malino". O cenário é um prédio em ruínas em Sarajevo, uma biblioteca que fora destruída durante a guerra civil em reconstrução. Uma menina sobe as escadas com um livro na mão e o entrega a um senhor sentado a uma mesa, espécie de guardião desse espaço. À frente dele há uma pilha de livros abandonados, ao fundo da imagem chamas saem de um latão. Um casal se direciona a essa pilha de livros, os olha e a mulher lê uma passagem. A câmera caminha pelo espaço e encontra personagens que caminham. O mesmo personagem,[91] que havia se referido ao poeta Jorge San Malino, para direcionando o olhar a algum ponto e cita em espanhol outro trecho de cor:

> Se nossa época alcançou uma interminável força de destruição, é preciso fazer uma revolução que crie uma indeterminável força de criação que fortaleça as lembranças, que delineie os sonhos, que materialize as imagens.

Uma mulher para olhando na direção que o homem olhava, e outro, que segue atrás, cita o mesmo trecho em francês. A mulher se curva e faz um gesto de silêncio. A cena remete à encenação teatral, com marcações de gestos e falas. O texto ressoa no espaço, um espaço precário, com tábuas, andaimes, blocos de concreto. Afrescos, adornos, o branco na parede que poderia ser o espaço de um quadro, destruídos pela guerra. Um apache entra na grande

---

[91] Tal personagem é o escritor espanhol Juan Goytisolo. Um dos traços da cinematografia godardiana é misturar atores e não atores. Pessoas representando a si mesmas, assim como o próprio Godard se insere na cena. No ensaio "Campo. Contracampo. Música", de Victor Guimarães *et al*, postado em 25 de janeiro de 2008 no blog *Documentário e Ficção no Cinema Moderno* (dedicado a análise de filmes vinculados à disciplina "Documentário e ficção no cinema moderno" oferecida pelo Prof. César Guimarães no departamento de comunicação da UFMG em 2007), há uma informação sobre uma passagem de *Nossa Música* relevante para essa discussão, quando os alunos se referem a um escritor palestino que é entrevistado pela personagem Judith Lerner: "Segundo Mahmoud Darwish, a voz do povo vencido só é ouvida pela boca do vencedor, mas ele vem ser o poeta do povo vencido. Todos os escritores que aparecem no filme vêm, eles mesmos, contar suas histórias trespassadas por guerras e conflitos, seja em Lyon em 1943, seja na Bósnia em 1993, seja na Palestina ao longo dos últimos milênios. Os escritores contam no purgatório o que viveram no inferno". (Acesso em: 19/04/2013)

sala e fala em inglês: “O homem branco jamais entenderá as palavras antigas ao ouvir os espíritos que vagam livres entre o céu e as árvores./ Que Colombo vasculhe os mares para achar a Índia. É um direito dele”. Caminha e diz em direção do homem sentado à mesa: “Ele pode dar aos nossos espíritos os nomes das especiarias. Ele pode nos chamar ‘índios vermelhos’!” E prossegue:

> Ele pode distorcer todos os ares do vento do norte. Mas fora do mesquinho mundo de seus mapas, ele não acredita que haja homens que nascem iguais como o ar e a água. Ele se saciou da carne dos nossos vivos e dos nossos mortos! Então por que quer seguir com sua guerra mortal, até do túmulo, quando não nos resta mais para dar do que quinquilharias arruinadas, algumas poucas penas pequenas para decorar nossas pernas?

Ele se vira e mais uma vez de frente para o homem diz: “Já não é hora, estranho, de nos encontrarmos frente a frente na mesma era, ambos estrangeiros no mesmo país?” A imagem corta para o rosto do apache, uma mulher o segue ao fundo e no canto direito o homem o olha. Na sequência, a imagem do rosto da mulher, que diz: “Ambos como estrangeiros no mesmo país, encontrando-nos à beira de um abismo. Os ventos recitarão nosso início e nosso fim embora nossa prisão sangre e nossos dias estejam enterrados nas cinzas da lenda”. A imagem ainda resiste no rosto da mulher agora em silêncio e o instante seguinte apresenta a mesa vazia com dois livros e um tinteiro. Uma voz diz, em espanhol: “A luz é o primeiro animal visível do invisível”. O filme ganha as ruas e a personagem interpretada por Nade Dieu, que atravessará o “Purgatório” e alcançará o “Paraíso”, corre pela calçada sob a luz do entardecer. Essa belíssima passagem talvez sintetize a força daquilo que atravessará todo o filme, as vozes que clamam por uma potência criativa que possa recuperar o mundo deste estado de guerra. A título de exemplo, passam pelas mãos dos personagens (ao longo do filme) os seguintes livros: *Entre nous*, de Lévinas e *Minuit*, de Julien Green. A biblioteca imaginada, o sonho alexandrino tornado montes de livros depositados no chão, fragmentos de textos resistindo à história oficial, aos líderes incendiários, à própria morte dos homens ou conforme, numa dada altura do filme, dentro de um táxi, uma jovem pergunta por que os homens mais humanos não fazem a revolução, e Godard responde: “Porque os homens mais humanos não fazem revoluções, senhorita. Eles fazem bibliotecas”. E o personagem interpretado por Jean-Christophe Bouvet, olhando pela janela do táxi, complementa: “E cemitérios”. No caminho, em outro táxi, alguém diz: “Matar um homem para defender uma ideia não é defender uma ideia. É matar um homem”. Algo que faz pensar no narrador de *Os*

cus de Judas e na multiplicidade de vozes sobrepostas nessa voz, suas referências, a sua biblioteca circulante.

Segundo Philippe Dubois, Godard soube no corpo de sua obra usar "de 'todas' as figuras de presentificação do texto nas e pelas imagens" (2004, p. 260), se referindo à representação do ato de leitura e do ato de escrita (à mão ou à máquina), também aos vídeos epistolares e aos filmes-carta, às capas de livros, aos jornais, cartazes, panfletos, letreiros luminosos, grafites, pichações, legendas, grafismo eletrônico, colagens verbais. Dubois[92] diz que

> onde as relações entre texto e filme, imagem e escrita, cinema e literatura ou visível e legível costumam ser vividas pelos outros sob modo da territorialidade exacerbada, da legibilidade concorrencial ou do perigo da transferência de competência e de tecnologia, Godard é certamente um dos raros cineastas em quem estas relações, em deslizamentos perpétuos, estão fundamentalmente no coração, ao mesmo tempo, de seu trabalho, de seu modo de pensamento e de suas obras (nele, estas instâncias formam um só bloco). (2004, p. 260-261)



FIGURA 11 – *Cena em que o escritor espanhol Juan Goytisolo cita trechos em sua língua, depois caminha pelo espaço, continuando a fala, numa marcação teatral.*

[92] Dubois, em *Cinema, vídeo, Godard*, faz uma análise minuciosa das palavras no enunciado fílmico, das palavras na e pela enunciação fílmica, até a chegada do vídeo na obra de Godard, apresentando imagens dessas inscrições, analisando a relação da escrita intra e extrafílmica, o efeito no filme e a que estas inscrições se relacionam.

Incluindo a si mesmo em vários de seus filmes como personagem, para propor questões inerentes à imagem e à montagem cinematográfica (*Nossa música*), diante de uma máquina de escrever, Godard reflete, sobretudo, sobre temas caros à discussão atual (como a problemática da guerra), relacionados tanto ao fazer artístico, quanto ao político, se pudermos tomá-los como distintos, no caso desse cineasta. Em vários momentos da série *Histoire(s) du Cinéma*,[93] realizada entre 1988 e 1998 (a história do cinema segundo Godard), por exemplo, o diretor diz o texto enquanto o datilografa numa máquina elétrica, que por sua vez produz um ruído na narração. Em paralelo, diversas imagens do cinema e também da pintura surgem na tela, sofrendo interferências como contrastes de cor, sobreposição entre si e com legendas, numa espécie de rasura – a sua rubrica. Apresentando ao espectador o cineasta, o crítico e o escritor, encontrando no cinema e nas outras artes uma relação paradigmática para pensar o mundo do qual essas imagens derivam. O espectador se depara com um fazer artístico que se realiza na multiplicidade dos possíveis, lembrando Blanchot, num mundo em que as imagens se tornaram, através da repetição sem diferença, banalizadas, naturalizadas. A história oficial do cinema nos quer fazer acreditar numa linearidade, Godard quer apresentar a complexa relação que o cinema estabelece com as outras artes, com o próprio cinema e com a vida. Numa tessitura fílmica igualmente complexa, utilizando a citação textual e imagética, friccionando a imagem, dando a ela sobreposições, camadas de cor e contraste. O artista, ao manipulá-las, restitui (à imagem) sua potencialidade, numa história que não pode ser compreendida por sua totalidade e que não pode ser contada linearmente. Aqui, Godard arrisca escrever as histórias do cinema,[94] buscando, nas imagens, o visível que a palavra (em sua forma escrita ou oral) não dá conta de nomear, mas os dois movimentos, palavra e imagem, e por que não dizer leitura, se complementam, graças à montagem cinematográfica e suas possibilidades de encadear e desencadear enredos.

Isso faz pensar na ideia de arte autorreflexiva que "remonta aos primórdios da história da literatura ocidental e vem acompanhando a trajetória dos mais diferentes meios de

---

[93] Cf. TEIXEIRA, Oswaldo. *A resistência da imagem em História(s) do cinema de Jean-Luc Godard*. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais.

[94] Segundo Guimarães, "*História(s) do cinema* não se trata mais somente de selecionar os livros que podem ser traduzidos sob a forma de filmes, mas sim de afirmar que as obras intraduzíveis são as que mais interessam ao cinema. Em um mundo de comunidades empobrecidas, no qual as imagens não dispõem mais da força de criar vínculos entre a vida comum dos homens e as invenções estéticas, há filmes que se põem a escutar, como um murmúrio ou a um sopro, vozes que vêm de muito longe, atravessando as idades, desde os mitos até as catástrofes da história moderna", e lembra Godard em uma passagem do filme quando diz: "Às vezes, à noite, alguém sussurra. Desligo a tv, mas o sussurro continua. Será o vento ou serão meus ancestrais?" (GUIMARÃES, 2004, p. 66)

comunicação, chamando a atenção de maneira provocadora para seus próprios artifícios e técnicas de produção" (VIEIRA, 2007, p. 116). A noção de autorreflexividade, segundo observa André Vieira, em ensaio sobre Marguerite Duras, "teria se iniciado com Cervantes, continuando com Fielding e Sterne para chegar a Gide, Borges, Queneau, e grande parte dos adeptos do novo romance francês: Duras, Robbe-Grillet, Sarraute, entre outros" (2007, p. 116). Segundo Robert Stam, conforme Vieira salienta, esse gênero autorreflexivo parte de uma perspectiva anti-ilusionista:

> Ao ver a si próprio, não como um escravo da natureza, e sim como um mestre da ficção, o artista auto-reflexivo lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a obra de arte deve ser modelada (...) Os grandes antiilusionistas são aqueles que aproveitam todos os gêneros menores para produzir uma obra-prima. (VIEIRA, 2007, p. 117)

Pode-se inferir que Godard é um anti-ilusionista por excelência, e que o significado de suas obras, assim como para alguns de seus contemporâneos, também passa a depender da tensão gerada pela interação criativa, dialogando com as diversas artes (música, pintura, literatura e o próprio cinema), reunindo-as sem minimizar o potencial de cada uma. Porém, essa autorreflexividade não deve ser entendida como um mero recurso metalinguístico, embora encontremos a metalinguagem nos filmes. A discussão não se resume ao fazer cinematográfico, ela se amplia, a partir da reflexão, para aspectos inerentes à vida, ao estar no mundo, e o fazer artístico não só possibilita fomentá-la, como ele também resulta da vida, o artista é aquele que observa o mundo e o reorganiza. Como Lobo Antunes parece estar lado a lado com essa arte autorreflexiva, cujo enunciado (a ilusão) fora dissolvido nas diversas camadas da enunciação, valorizando assim os dramas mais profundos do homem, como o estar no mundo, resistindo a suas urgências e discursos que o regem. Se Godard desenvolve duas ou mais narrativas paralelamente em um mesmo filme, demonstrando um modo particular de construção cinematográfica, colocando, por vezes, a si mesmo em cena, seja escrevendo, lendo ou argumentando, Lobo Antunes, à sua maneira, abusará desses artifícios de construção e seu trabalho também resultará numa arte autorreflexiva.

Ambos, Lobo Antunes e Godard, fazem transitar em sua obra a biblioteca virtual, a partir das referências solicitadas, das quais derivam não apenas as leituras, mas toda uma

iconografia retirada de reproduções de pintura,[95] de citações do cinema, seja por uma nomeação direta ou cenas de filmes, bem como solicitação a recortes de jornais, cartazes e retratos; imagens sempre moventes, de forma fluída, não homogênea, travas, resistências, como denominado no termo referências culturais; a música também não é apenas pano de fundo, mas corrobora a paisagem sonora, pontua a narrativa, serve de estrutura, assim como são indispensáveis os ruídos (sons de passos, o ranger das portas, o murmúrio do mar, o rádio, e relativamente ao cinema godardiano o som da máquina de escrever, aparelhos de *slide*).

Caberiam vários outros exemplos de trabalhos desse cineasta para compreender certo cinema surgido na segunda metade do século XX e que até hoje se encontra em produção. Mesmo filmes realizados há três, quatro, cinco décadas, continuam apresentando seu potencial criativo e reflexivo que auxiliam a pensar, não apenas do ponto de vista estético, mas também político, os conflitos atuais, tais como a guerra, mesmo porque autores como Godard nunca cessam de discutir esses conflitos. Tais trabalhos merecem um olhar especial da crítica, sobretudo para esses rastros de leitura impressos na imagem ou na voz como algo que persiste e por isso mesmo resiste como debate político sobre temas caros à nossa sociedade. Realizações que também indicam um procedimento estético em meio a um movimento que influenciou vários outros cineastas, procedimento, como se viu, buscado nas leituras, e que muito provavelmente influenciou a escrita de autores como Lobo Antunes, sendo este também espectador deste cinema.

Embora Alberto Manguel fale da sua biblioteca física, da sua relação com a escrita diurna, a preferênca pela leitura noturna e, em função disso, a arbitrariedade da disposição de seus livros, seu texto permite ampliar a discussão para se pensar uma biblioteca imaginária e virtual que se faz na obra loboantuniana e godardiana, das referências culturais desses artistas. Sobretudo em relação ao sonho alexandrino, o projeto impossível de conter todo o conhecimento num único espaço, quando nos remete ao projeto de Warburg, cuja fixação pela

---

[95] Cabe lembrar a reflexão de Didi-Huberman em *A pintura encarnada*, a partir da leitura do livro *A obra-prima desconhecida* de Balzac: "Retomo. O inferno do pintor, aquilo ao fundo do qual ele tem de descer para resgatar a vida, o *movere*, é inicialmente uma cor. É o encarnado" que obriga o pintor "a uma viagem, iniciação ou fracasso, aos debaixos infernais do quadro" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 81). Mais adiante Huberman irá falar da tirania do pano, que seria o escombro, o que significa que a pintura possui os meios da sua própria destruição: "o que constitui a pintura constitui também o maior perigo para toda representação de pintura. Essa existência precária não é sem ligação ontológica com a natureza profundamente antitética de toda *fascinação*, que comove e se apodera, toca e isola, aproxima vertiginosamente. Mas a vertigem é a abertura de um vazio. A fascinação, como ato último do sujeito em seu olhar, é o advento do que Blanchot nomeia o impessoal, o neutro; fascinação 'em quem o cegamento é ainda visão, visão que não é mais possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver'. 'Olhar morto', dirá ainda Blanchot. É, contudo, a protensão extrema de um sujeito, de um desejo, em seu olhar" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 141).

iconografia extrapola as estantes, e por fim quando afirma que toda biblioteca é autobiográfica. Em sua empresa, Manguel está se referindo também à sobrevivência íntima dos livros, as marcas, a seleção de temas, o planejamento, a predominância de certos autores em detrimento de outros, que aponta para um leitor singular. Por não ter catálogo, Manguel é guiado pela organização espacial de seus livros, áreas de luz e sombra:

> Essa ordem rememorada segue um padrão em minha mente, que retém a forma e a divisão da biblioteca, assim como um astrônomo conecta por meio de padrões narrativos os pontos das estrelas; mas a biblioteca, por sua vez, reflete a configuração da minha mente, seu astrólogo distante. (MANGUEL, 2006, p. 161-162)

Por que não ampliar para um plano imaginário a disposição dessa biblioteca que se faz nos livros e filmes de escritores como Lobo Antunes e de cineastas como Godard? Uma ausência de catálogo ou de divisão entre as leituras e iconografias, por exemplo, apontam para uma não-hierarquia, embora sabe-se que nessa seleção as alusões não citadas permanecerão nas áreas de sombra dessa estante imaginária, assim como Manguel divide os livros mais solicitados (nas áreas de luz) daqueles que um dia poderão ser recorridos ou redescobertos (os que estão nas áreas de sombra). Poder-se-ia dizer que é a estrutura escolhida na montagem, tanto do livro, quanto do filme, que determina a ordem dos títulos nessa "estante" também sem um catálogo de consulta, ou, em última instância, o próprio livro e o filme estariam cumprindo a função de um catálogo imaginário? De todo modo, pode-se afirmar, a partir da análise proposta, que em Lobo Antunes e Godard essa biblioteca virtual, por vezes imaginária, é também autobiográfica, assim como afirma Manguel em relação à biblioteca particular:

> Um observador arguto poderia dizer quem sou a partir de uma cópia em frangalhos dos poemas de Blas de Otero, do número de volumes de Robert Louis Stevenson, da vasta seção dedicada a histórias detetivescas, da seção minúscula dedicada à teoria literária, do fato de haver muito Platão e pouco Aristóteles em minhas estantes. (MANGUEL, 2006, p. 162)

Em Lobo Antunes, Faulkner, Cortázar, Llosa, Coltrane, Paul Simon, Van Gogh, Picasso, são, marcadamente na fase inicial, as referências de maior incidência, indicando certa obsessão. Assim também poemas de Dylan Thomas, no antepenúltimo capítulo de *Memória de elefante*, convivem com Clark Gable e Van Eyck. Não diferente seria pensar Godard e sua obsessão pela iconografia de imagens da guerra, seja a buscada em fotografias, reproduções de livros, registros fílmicos, seja a buscada nas imagens exploradas pelo cinema de ilusão,

recontextualizando-as, assim como se recontextualiza ao citar um livro recuperado na estante. Junto a essa iconografia elege escritores, filósofos, pintores, demais cineastas. Ou conforme Manguel:

> o que torna toda biblioteca um reflexo de seu proprietário não é apenas a seleção de títulos, mas a trama de associações implícita na seleção. Nossa experiência elabora outras experiências, nossa memória elabora outras memórias. Nossos livros dependem de outros livros, que os modificam e enriquecem, que lhes dão uma cronologia ao arrepio dos dicionários de literatura. (MANGUEL, 2006, p. 163)

O elemento comum entre cineastas como Godard e escritores como Lobo Antunes, conforme visto, é esse movimento de leitura e escrita diretamente implicado em seus trabalhos, além da implicação da mão do autor, sua presença, não como aquele que dá chaves de leitura ao filme ou ao livro, mas como aquele que faz pensar. Não faltando outros exemplos de uma cinematografia cuja "grafia" oscila entre o visível e o legível, por vezes numa encenação de si mesmo lendo e escrevendo (como ocorre em Marguerite Duras e Chantal Akerman), por vezes com personagens, conforme destacado, talvez porque, segundo uma das notas de Bresson: "não se trata de dirigir alguém, mas de dirigir a si mesmo" (2005, p. 18). Filmes que exigem do espectador a mesma autonomia do leitor, dependendo agora apenas dele, do leitor, esse ato de resistência ou de abandonar a sala escura, como se abandona um livro. Leitores não de uma erudição herdada, mas de uma erudição sentida. Como se observa em Lobo Antunes e Godard, seria preciso sofrer como os personagens de Faulkner uma dolorosa jornada agônica, cujo fim pode não ser um *happy end*, seria preciso "escolher o nada", embora sobressaia "a dor". São filmes que se poderia assistir levantando a cabeça, como se lê, para recordar mais uma vez Barthes:

> Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*? (2004, p. 26)

5.4 *Em busca do frasear*

Na ficção loboantuniana, atribui-se à música o auxílio no frasear (ritmo ensinado pelos jazzistas), no uso do silêncio (menção a Sinatra) e na estrutura (sobretudo a partir dos compositores eruditos). No texto em que analisa a intersemioticidade em António Lobo

Antunes, Maria Alzira Seixo, que elege, entre as outras artes, também a dança, a arquitetura e uma pequena menção ao teatro, bem como à fotografia, diz serem marcadamente a música, a pintura e o cinema as áreas mais significativas na ficção do autor. O estudo que ora se apresenta defende a integração dessas artes no que se chamou aqui de "biblioteca virtual", por comporem o processo de leitura e de escrita de Lobo Antunes, como referências culturais importantes na construção de sua narrativa; alusões que convivem, junto a outras lembranças, na mente "atormentada" do narrador de *Os cus de Judas* ou nas questões postas pelo médico em *Memória de elefante* e *Conhecimento do inferno*. Vozes que oscilam entre a primeira e terceira pessoa do discurso, no caso do primeiro e do terceiro livro, errando pela noite numa primeira pessoa que se dirige a um "tu", como no segundo livro da trilogia. Vozes em dissonância com as verdades que regem o mundo.

Em trabalho anterior, pôde-se comprovar o caráter poético[96] do texto loboantuniano, numa voz por vezes desencontrada, e por isso mesmo errante, verificando em *Os cus de Judas* uma estrutura tipicamente jazzística: o uso de repetição, variação de temas sobre um tema maior, a guerra, o ritmo alucinante na quase ausência de pausa e a distensão para novo frasear. Em relação a outras estruturas musicais, para uma análise mais detida sobre os procedimentos aplicados, seria necessário um conhecimento mais aprofundado dessa área artística. Por esse motivo, faz-se aqui apenas um comentário sobre essa manifestação, por julgá-la importante, e porque a música integra substancialmente essa biblioteca, sendo uma referência tão solicitada quanto as demais aqui analisadas. Segundo Seixo, a música:

> aparece na imagística, que é seguramente um domínio privilegiado da expressão interartística (...), mas também nas alusões diferenciadas (a instrumentos, a géneros musicais, a registros de espetáculo, a compositores, a intérpretes); de modo mais decisivo, porém, ela constitui por vezes uma espécie de travejamento, em certos romances, ou em partes deles, a partir de uma componente musical reiterada e de forte incidência simbólica, tratada à maneira do leitmotiv wagneriano. (SEIXO, 2010, p. 294)

---

[96] Em *Os cus de Judas*, é a palavra em liberdade que parece garantir a "materialização" de uma lembrança muito particular que marcou profundamente a vida do autor; é essa palavra em liberdade que permite ao leitor experienciar um fato, consciente de que não é o real que está em jogo, mas o como a realidade pode ser construída no texto e os efeitos que esta pretende produzir – tais como melancolia, angústia, pavor, morte etc. Sobre o texto, Blanchot diz: "Toda linguagem pode oferecer a cada momento dois aspectos opostos, um verbal, o outro ideal. Todo texto pode ser apreciado por um duplo ponto de vista: com relação aos fenômenos materiais – sopro, som, ritmo e, por *extensão*, palavra, imagem, gênero, forma –, ou com relação ao sentido, aos sentimentos, às ideias, às coisas que revela" (1997, p. 50). Blanchot se refere ao caráter duplo do texto em conter palavra e pensamento, pois em poesia, segundo ele, "pensamento e palavra são idênticos" (1997, p. 50). Isso tem a ver com o uso, pois uma mesma palavra pode servir a vários pensamentos/ ideias, devendo-se levar em consideração também o uso da palavra para gerar um pensamento ambíguo. No caso da poesia, palavra e pensamento convergem para um terceiro significado, que não é somente palavra nem ideia, mas outra coisa.

Sabe-se que a significância da música não está apenas pela citação direta de trechos de canções como, em *Conhecimento do inferno* , ao falar das viagens, discorre sobre o estar à deriva em estradas que mal conhecia, "a escutar a voz de Paul Simon ou de Gal Cota no leitor de cassetes"[97] (ANTUNES, 2010, p. 52), ou quando lembra Maria Bethânia e Chico Buarque em *Os cus de Judas*, ou mesmo quando letras inteiras do já referido Paul Simon são incluídas na narrativa, como em *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*, para não dizer da menção a Bob Dylan, entre outros, e junto a essas as indicações à música erudita, quando cita Beethoven,[98] Mozart, Ravel etc.

Em Lobo Antunes, a música é trazida à cena da leitura também quando se apropria de certos traços estruturais. Pode-se afirmar, por exemplo, que a estrutura de *O esplendor de Portugal* se assemelha à musical. O romance se divide em três partes e em cada uma delas a fala se intercala entre um dos filhos e a mãe, Isilda, numa espécie de duo cuja tonalidade é distinta. O texto está harmonicamente constituído como um dueto, mas os pares não se comunicam diretamente, há desencontro de tempos e de datas, e uma incomunicabilidade latente entre esses pares, constituindo uma fala fragmentada. São três capítulos e cada um corresponde a um duo de personagens: Carlos/Isilda; Rui/Isilda; Clarisse/Isilda.

A repetição, uma das marcas da narrativa loboantuniana, se confunde com o *ritornello*. Assim como a evocação do nome Sofia, em *Os cus de Judas*, repetido incansavelmente no capítulo "S", o apelo de Isilda, em *O esplendor de Portugal*, se assemelha a essa função do *ritornello*. Em meio ao caos da guerra, neste caso a guerra civil que se instalou em Angola após a independência, a repetição reincide e por isso mesmo pode vir a ser compreendida como um refrão:

> Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como o uivo dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho

---

[97] O trecho da canção interpretada por Gal Costa faz menção a esse estar à deriva, não apenas da estrada, mas também amorosamente: "Meu amor/ tudo em volta está deserto/ tudo certo/ tudo certo/ como dois e dois são cinco" (ANTUNES, 2010, p. 52).

[98] Retomando o já referido exemplo: "O leitor de cassetes do alferes Eleutério tocava a 4ª Sinfonia de Beethoven, e era como se a música soasse numa sala deserta para lá de cujas janelas sem cortinas a chana desdobrava interminavelmente as pregas do seu lado, uma música que se prolongava no eco de si própria do mesmo modo que nos pianos cerrados teimam em morar ainda os compassos ténues de uma valsa antiga" (2003, p. 122-123).

> no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã. Em alturas assim penso que estou morta (ANTUNES, 2006, p. 17)
>
> (...)
>
> pensando que nunca reparara na lentidão do Dondo nem na lentidão das noites em África, o murmúrio dos girassóis acordou-me e senti o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito no corpo inteiro como o uivo dos cães, agarrei a cabeceira com força até o vento desistir
>
> *há qualquer coisa de terrível em mim*
>
> os girassóis emudecerem e os mil caules do silêncio recomeçarem a ondular no interior dos espelhos aguardando a claridade pavorosa da manhã, o vitelo entrou no lago, pata aqui pata acolá, comigo a falar alto mal dando fé que falava alto
>
> *de terrível em mim qualquer coisa de*
>
> – Estou morta
>
> (ANTUNES, 2007, p. 36-35)

Nesse capítulo, Isilda fala da ausência do marido, lembra os filhos, e um passado próspero abortado pela guerra. Lembra o pai e o trabalho que ele desempenhava de entregar sal. Dois mundos em conflito, o do eldorado e o do sonho em ruínas. Verifica a sua velhice frente ao espelho e se pergunta se ela ou o espelho está a envelhecer. Esse capítulo, posposto ao de Carlos, é o segundo do livro e o início da jornada de Isilda, que ficou em Angola. Interessante pensar em como Lobo Antunes trabalha imagens semelhantes, porém repetindo com diferença, num processo de reescrita de uma sensação ou sentimento, reescrita do medo e pavor da personagem, acordada pelo murmúrio dos girassóis. Nesse caso, como nos demais romances, atenta-se para as imagens sonoras, a presença de ruídos: os passos, o mar a roncar como um touro no cio, o uivo dos cães, o tio a dar corda no relógio,[99] o tilintar da corrente de um macaco, ruídos como nessa imagem do vitelo a entrar no lago, numa linguagem quase onomatopaica, "pata aqui pata acolá". Atentando ainda para a sonoridade do próprio texto

[99] Ou mesmo os relógios de cuco que em uma dada situação da infância "davam lugar a cornetas igualmente irritantes, a farda e a pele convergiam numa carapaça única de quitina militar, os cabelos rapados e as formaturas traziam-me à memória as colónias de férias da infância e o seu cheiro a doce e azedo de pouca água, feito resignação vagamente indignada". (ANTUNES, 2003, p. 18)

dando ritmo a demais imagens: visuais, táteis, gustativas, olfativas.[100] Ou até mesmo o som dos instrumentos exprimindo sensações anímicas, como destaca Seixo: os saxofones que tocam no circo e o amolgam na alma a lembrar quem ele é (2008, p. 44). Para Maria Alzira Seixo:

> A preocupação com a musicalidade ultrapassa a representação da música (...) para se encontrar, sobretudo, no específico trabalho da frase do escritor, que se apura de livro para livro, em dois aspéctos formais notórios: o do seu "cair", isto é, do seu ritmo, com uma dominante visual e plástica que se realiza em parte nos grafismos particulares dos textos da última fase [até a data], e tem como outra face a medida silábica cuidada (tanto como se a frase fosse um verso) e as cláusulas, isto é, os finais de capítulos, especialmente cuidados e medidos, como acontecia com a prosa latina (ex. Os discursos de Cícero). (2008, p. 44)

Sobre a repetição, vale lembrar aqui Deleuze e Guattari, quando se referem ao cantarolar da criança no escuro tomada pelo medo, um cantarolar que a tranquiliza. Nessa alusão, entende-se que o escuro não desaparece, mas o cantarolar ou frasear é uma espécie de desvio do medo, um falso centro, pois é a incerteza suscitada pelo escuro que mantém o canto.[101] A música, ou pelo menos uma ideia de estrutura musical, auxiliam na organização do mundo em ruínas de seus personagens, a catalogação por datas, embora embaralhadas, como se observa em *O esplendor de Portugal* e em outros romances. Parece ser ainda uma maneira de ordenar o absurdo, ou um inventário desse absurdo, buscada na própria construção romanesca e aperfeiçoada com a música. Em efeito multiplicador, as referências culturais servem ao leitor como espécies de *hiperlinks*, um mundo igualmente virtual a se constituir no romance e nas crônicas, cabendo ao leitor tecer considerações pertinentes ou inventá-las, como Borges.

Essa imagem dos campos de girassóis ressurge na belíssima "Crónica para ser lida com acompanhamento de kissanje", do *Segundo livro de crónicas*. Instrumento de som fluido, o kissanje ou kissange é utilizado em grandes caminhadas ou como acompanhamento quando um velho conta histórias. A crônica é toda ela pontuada por um cumprimento entre o autor e os velhos das aldeias próximas ao acampamento, por palavras do quimbundo: *euá kimbanda* (feiticeiro)/ *euá* Muata (chefe), *euá* Tia Teresa, *euá* Velha. Uma crônica que inicia com uma

---

[100] A título de exemplo, em *Os cus de Judas*, observa-se a incidência de imagens que se desdobram em som (o barulho do mar que indica o rumor), cheiro (o odor da guerra através do sangue e dos corpos dos combatentes que chegavam ao acampamento), toque (o encontro dos corpos, tendo em vista a sedução sugerida pela narrativa), visão (o cenário narrativo e seus personagens) e gosto (de uísque, vodka, sangue etc.).
[101] Sobre o *ritornello*, cf. Deleuze e Guattari. *Mil Platôs*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 2002.

imagem que o marcara apesar da guerra, num dos pouquíssimos traços de positividade dessa experiência:

> A coisa mais bonita que eu vi até hoje não foi um quadro, nem um monumento, nem uma cidade, nem uma mulher, nem a pastorinha de biscuit da minha avó Eva quando era pequeno, nem o mar, nem o terceiro minuto da aurora de que os poetas falam: a coisa mais bonita que vi até hoje eram vinte mil hectares de girassol na Baixa do Cassanje, em Angola.
>
> (...) A coisa mais bonita que vi até hoje foi Angola, e apesar da miséria e do horror da guerra continuo a gostar dela com um amor que não se extingue. (ANTUNES, 2007, p. 31)

Poder-se-ia tomar a imagem do girassol aqui como metonímia para se pensar Angola como experiência positiva, embora para Isilda, de *O esplendor de Portugal*, não represente o mesmo. Na crônica "De Deus como apreciador de jazz", também do *Segundo livro*, como um "manual" de instruções, Lobo Antunes apresenta certo procedimento de escrita pautado nas próprias preferências:

> Beethoven, Brahms e Mahler serviram-me de modelo para A Ordem Natural das Coisas, A Morte de Carlos Gardel e O Manual dos Inquisidores, até me achar capaz de compor por conta própria juntando o que aprendi com os saxofonistas de jazz, principalmente Charlie Parker, Lester Young e Ben Webster (...). (2007, p. 138)

Nesse excerto, entende-se que a música serve para o autor como modelo, sendo possível perceber essa referência na sua ficção, principalmente no frasear de que tanto fala. Na referida crônica é curioso observar que o escritor ressalta as influências da música erudita em algumas de suas obras, até o momento em que compõe por conta própria, mas não abandona os jazzistas.[102] Isso indica uma possível relação de intimidade e apreciação do autor com um tipo específico de composição criada pelos negros americanos, que, *grosso modo*, traz em si a mistura de certos traços musicais da África Ocidental com a nova cultura, a Norte Americana.[103] Segundo o autor, aprende-se a frasear com os jazzistas. Em *Os cus de Judas*,

---

[102] Reflexão que acompanha a dissertação *Errância e poesia como solução para o narrar em* Os cus de Judas. (VALE, 2006).

[103] Como "fenômeno americano único, muito especialmente a expressão do povo negro nos Estados Unidos" (HESS, 1997, p. 1067), o *jazz* traz características próprias, misturando aculturação – por exemplo, a adoção do inglês americano –, e enculturação, a sobrevivência de certos traços musicais da África Ocidental, tais como: "funcionalidade da música, que acompanha todas as atividades, do trabalho ao relaxamento, passando pela religião; ausência de uma nítida separação entre os que fazem a música e os que a escutam, todos participando; indissociabilidade parcial da música e da dança, sentida como reação corporal total e imediata a um estímulo rítmico; senso metronômico, ou seja, um conceito do ritmo não como estruturação interna do compasso, mas como uma pulsação contínua que exprime superposições polirrítmicas e multimétricas; primazia concedida ao

figuras como John Coltrane, Charlie Parker, Ben Webster e Louis Armstrong se misturam no discurso a outras personalidades, sejam das outras artes ou da política. Tais personalidades não só funcionam como significantes no texto, mas também promovem uma marcação rítmica em toda a narrativa, seja pela multiplicidade, pela função mediadora ou pelo deslocamento. A crônica que inicia com um retrato de Charlie Parker preso à parede, o qual o autor crescera contemplando, termina por falar de Deus e do possível gosto deste pelo *jazz*. "A gente aprende a frasear com eles. Charlie Parker. John Lester. Johnny Rodgers. Thelonious Monk", diz Lobo Antunes ao jornal *Público*. Não à toa o *jazz* é referência forte em *Os cus de Judas*, tendo em vista tanto o ponto de vista histórico – música dos negros trazidos da África –, quanto a música em si, que induz a certa embriaguez no frasear e silenciar, contestação e sopro ao mesmo tempo. Sendo assim, o *jazz* é referência constante, seja na comparação dos negros acocorados a observar os recém-chegados em Luanda com o saxofone soprado por John Coltrane (1993, p. 24), seja pela observação do povo, "cuja inesgotável vitalidade" o narrador já entrevira "no trompete solar de Louis Armstrong" (1993, p. 57).

Do mundo particular (o cartaz de Parker) para o mundo global ou o inverso, é o escritor a compor sua biografia (a sua biblioteca virtual circular), sua inserção na tradição ao passo que também a inventa, num efeito espiralar. Repetir com diferença. Se nutrindo de fatos empíricos ou não, é sempre o escritor a experimentar sua matéria, a digerir e pô-la para fora. Talvez a figura do catalisador ainda seja pertinente. Sendo assim, não há dúvida quando Lobo Antunes diz que todo livro é na verdade a biografia do autor. Ele mantém seus eleitos e se mantém no diálogo com seu próprio tempo. Ou como diz Piglia, ao se referir à própria tradição: "os escritores atuais buscamos construir uma memória pessoal que sirva, ao mesmo tempo, como ponte para a tradição perdida"[104] (1991, p. 66; tradução minha). Uma literatura que, segundo ele, tem a forma de um complô: "em segredo, os conspiradores buscam os rastros da história esquecida. Buscam recordar a ex-tradição, o que passou e os rastros deixados"[105] (PIGLIA, 1991, p. 66; tradução minha).

---

tratamento do timbre, com preferência pelos timbres turvos, por oposição aos sons claros, considerados menos expressivos (...)" (HESS, 1997, p. 1068-1069).

[104] "Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva, al mismo tiempo, como puente con la tradición perdida" (PIGLIA, 1991, p. 66)

[105] "en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. Buscan recordar la ex-tradición lo que ha pasado y ha dejado su huella" (PIGLIA, 1991, p. 66).

Considerações finais

Na crônica "O começo do mundo", do *Quarto livro de crônicas*, Lobo Antunes inicia assim: "Durante muito tempo julguei que o mundo começava no sítio onde morei desde que nasci. Naquela casa, naquele jardim, naqueles cheiros. Na mesa de pedra sob o caramanchão" (2011, p. 253). Pensava que o mundo era restrito à sua família, ao poço e à fogueira. Como também à lua na acácia, à cozinha enorme que vira encolher, aos cegos que cantavam na rua, à padaria cheia de labaredas e fantasmas, ao doido que vendia passarinhos, ao policial pequeno e gordo que se punha a lhe sorrir. E como não dizer, então, do amor pelo banal e a relação desse amor com as referências culturais? Alcatifas, naperons, bibelôs, relógios de pêndulo ou de cuco são artefatos da casa portuguesa que, junto a bibes e triciclos, rondam o imaginário loboantuniano, sendo imagens recorrentes que também auxiliam a composição da cena da leitura e da escrita:

> Nasci e cresci num acanhado universo de croché, croché da tia-avó e croché manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do *bibelot*, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar com um lenço em lugar de partir. (ANTUNES, 2003, p. 37)

Aqui, o narrador de *Os cus de Judas* queixa-se sobre a perda desse universo, do mundo em diminutivo, de pesos de papéis que nevam dentro, teia de hábitos tristes, mundo que se evaporava, quando de repente se vê, diferentemente do mergulho em almofadas bordadas, numa camionete desconfortável, cheia de tropas, circulando numa paisagem inimaginável, onde tudo flutua: "as cores, as árvores, os gigantescos contornos das coisas, o céu abrindo e fechando escadarias de nuvens em que a vista tropeça até cair de costas, como um grande pássaro extasiado" (ANTUNES, 2003, p. 38). Em entrevista a Luís Almeida Martins à revista *Visão*, diz: "há em meus livros um fascínio muito grande pelas casas das porteiras, pelos naperons, pelos bibelots em cima da televisão, pelo horror ao vácuo que leva aquelas pessoas a preencherem todas as superfícies planas. Adoro isso" (ANTUNES; in ARNAUT, 2008, p. 256). Interessante que nesse momento o autor distingue esta característica, de acumular objetos, da casa dos pais, que, segundo ele, era austera, com muitas prateleiras de livros e quase sem móveis. Importa aqui destacar a sua relação com o banal independentemente de uma implicação direta com a casa dos pais, onde nascera,

pensando a construção dessa memória a partir do que observa e lê, da memória alheia, a memória que partilha com os livros. Como pode ser observado no prosseguimento da entrevista, quando solicita Thomas Mann que dizia "o que faz de mim um artista é o amor pelo banal", e Balzac, "se uma pessoa quer ser romancista, tem de remexer em toda a vida social, porque o romance é a história privada das nações" (In: ARNAUT, 2008, p. 256).

Não fica difícil perceber, no momento em que o narrador de *Os cus de Judas* acentua, ao entrar no apartamento, o andar desnudo, que a ausência desses pequenos achados e *souvenirs* indicam a solidão e afastamento desse lugar idealizado, a casa desfeita, bem como a perda da inocência, no retorndo da guerra. Tais objetos, rearranjados pela memória, possível zona de conforto frente à vida atormentada dos seus personagens, dão ao leitor pistas não apenas dos cenários íntimos, onde se encontram Flash Gordon e Mandrake, ou mesmo Charlie Parker, mas também da rua, dos cafés, dos restaurantes, das casas noturnas, dos bares, através dos "seus candeeiros Arte Nova de gosto duvidoso", cujos frequentadores de cabeças juntas segredam "banalidades deliciosas na euforia suave do álcool" (ANTUNES, 2003, p. 32). Nesses recintos, onde o narrador confidencia o desastroso jogo de matar, salvar e morrer, pairam os encontros casuais e a superficial troca de afetos regidos pela música de fundo que confere aos sorrisos de quem os ocupa "a misteriosa profundidade dos sentimentos que não possuímos nunca" (ANTUNES, 2003, p. 32). "Profundidade" também garantida pelo balde de "espumante Raposeira" à espera, nos cabarés, do dia de seguir para a zona de combate. O cumprimento, enfim, da profecia da família em se "tornar homem", cuja avidez triste e cínica, "feita de desesperança cúpida", e a pressa de se esconder de si próprio, o fizeram substituir para sempre "o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza" (ANTUNES, 2003, p. 33); riso que parece escutar de tempos em tempos à noite, ao voltar para a casa numa rua deserta, ecoando nas suas costas "numa cascata de troça". Dois mundos em contraste. De um lado, o excesso de mimos e prendas, do outro, a decoração excessiva das casas noturnas, sem rastro de individualidade.

Essa reflexão acompanha a ideia de perda da ilusão, da crença nos "grandes lances", nos "terramotos anteriores", o que não passa, segundo o narrador de *Os cus de Judas*:

> de uma mistificação óptica, de um engenhoso jogo de espelhos, de uma mera maquinação de teatro sem mais realidade que a cartolina e o celofane do cenário que a enformam e a força da nossa ilusão a conferir-lhe uma aparência em movimento. (ANTUNES, 2003, p. 32)

Nesse texto, construído sob diversas perspectivas, da infância que exibe a ternura, da guerra que exibe o horror, da situação narrativa que exibe a oscilação tempo/espaço e da incerteza de "conquista", filtradas pelo ponto de vista de um narrador já maduro, a única certeza possível é a da impotência diante da morte. Não há também possibilidade de afeto ou mesmo de diálogo em ambientes cuja doçura e inocência se encontram arruinadas, ao menos nessa voz oscilante, entre as lembranças que lhe são mais caras, a experiência traumática e o presente enunciativo. O que interessa aqui é como tais objetos que compõem a casa corroboram o sentido de referência cultural, em que o espelho, por exemplo, se faz síntese:

> No vestíbulo havia um espelho biselado que de noite se esvaziava de imagens e se tornava tão fundo como os olhos de um bebé que dorme, capaz de conter em si todas as árvores do Jardim e os orangotangos dependurados das suas argolas à laia de enormes aranhas congeladas. (ANTUNES, 2003, p. 12)

Não faltariam referências à pintura de representação do espelho, sobretudo relacionadas a pintores caros a Lobo Antunes, como Velázquez, que mereceu estudo de Foucault sobre o quadro *Las meninas*, destacando a intrincada cena produzida pelo jogo de olhares, a implicação do seu autor na tela, bem como o espelho indicando a presença do casal real no extracampo. O espelho, no trecho acima, é também uma possibilidade de ampliação desse mundo da casa, emoldurando paisagens reais e imaginárias, para além da sua função de refletir o real imediato. O autor evidencia, algumas páginas a frente, sua verdadeira preocupação, o projeto de escrita:

> Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projecto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontrolável e tombar, de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre o nada, à medida que a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? (ANTUNES, 2003, p. 26)

Ironia ou não, foi justamente a guerra, experiência que minou o curso natural da vida, que deu ao autor o aporte necessário para a concretização do seu projeto. A sua tentativa de escrita anterior fora substituída pela imersão nesse outro aprendizado. Se pudesse ser destacado um trecho síntese que representasse essa passagem do conforto de uma vida burguesa, para o confronto com a escrita, talvez fosse este o momento, em que diz à mulher-ouvinte:

> Outro *vodka*? É verdade que não acabei o meu mas neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda: descíamos do Luso para as Terras do Fim do Mundo, em coluna, por picadas de areia, Lucusse, Luanguinga, as companhias independentes que protegiam a construção da estrada, o deserto uniforme e feio do Leste, quimbos cercados de arame farpado em torno dos pré-fabricados dos quartéis, o silêncio de cemitério dos refeitórios, casernas de zinco a apodrecer devagar, descíamos para as Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilómetros de Luanda, Janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia, sentado na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia. (ANTUNES, 1993, p. 42-43)

Para aquele que desejava a casa com paredes forradas de livros, como revela na carta do dia 8 de maio de 1971, a guerra passará de ameaça a dispositivo, uma vez que o assunto tende a ser recorrente, como se observa também na própria fragmentação do texto e na quebra do fluxo narrativo. Não falar da guerra, o que não é o mesmo que ignorá-la, é deixar que o texto seja contaminado por outras experiências, como quando narra em suas crônicas as anedotas de criança ou mesmo a lembrança de parentes e amigos já mortos, numa espécie de homenagem àqueles que compõem a sua memória e/ou o acompanham, assim como quando se refere à literatura, à música, ao cinema, à pintura, e, de modo especial, ao banal. A casa pode ser tomada aqui como o abrigo dessas lembranças que se tornarão escrita, onde o bibelô é apenas uma das chaves da rememoração. Pode-se inferir que a guerra é a rua, onde tudo aquilo que lhe fora ensinado no interior da casa é posto à prova. Assim o que lê, assim o que escreve. Basta saber se o mundo interior da casa descrito nos romances e crônicas, assim como as referências culturais, não é também uma forma de resistência de uma inocência perdida. As cartas de guerra apresentam o sonho de edificação de um projeto ambicioso misturado ao da casa: "O que eu quero é muitas prateleiras, sempre sonhei viver numa casa forrada de livros, ter pelo menos uma sala forrada de livros, e não ser preciso tirar 500 de cima para ler um de baixo" (ANTUNES, 2005, p. 153).

Sobre o aprendizado buscado nos livros, se referindo a Hemingway, sem ter se dado conta na adolescência do quanto podia aprender com esse escritor norte-americano, Lobo Antunes fala das soluções técnicas aparentemente fáceis e que só muito tarde veio a aprender que "a primeira versão tem dentro dela as soluções do texto", ocorrendo-lhe ir à rua, "ao contentor de lixo, buscar coisas que tinha escrito antes" (In: ARNAUT, 2008, p. 258). Quando perguntado sobre influências, o autor de *Explicação dos pássaros* fala daquelas buscadas no cinema norte-americano e italiano, assim como nos andamentos da música. Da

literatura, cita Júlio Verne e Emílio Salgari, atribuindo a eles o começo, porém, à medida que se busca um jeito próprio, a procura "desesperada e impaciente de uma maneira especial de dizer as coisas", segundo Lobo Antunes, "é preciso negar todos os outros escritores, evitar o 'está-me a soar a', ou o que é ainda mais grave, o 'isto está-me a soar a mim próprio', que é quando a gente começa a se repetir" (In: ARNAUT, 2008, p. 258). Talvez porque, conforme Blanchot:

> A poesia não é dada ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se; ele não sabe se é poeta, mas tampouco sabe o que é poesia, nem mesmo se ela é; ela depende dele, de sua busca, dependência que, entretanto, não o torna senhor do que busca mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente. (1987, p. 83)

Em Lobo Antunes, "verdade" e "certeza" são colocadas à prova. Enquanto a dúvida o acompanhar, a tarefa não será suspensa, permanecendo, obviamente, o risco de se repetir. Mas enquanto o livro o solicitar, sua ameaça de abandonar a escrita vai sendo adiada, conforme visto no capítulo 5 desta tese. E o que dizer dos chamados aflitos das vozes no posto de socorro? "Escute, preciso tanto que me escute", seria o apelo do narrador de *Os Cus de Judas* para a mulher-ouvinte ou do jovem soldado à esposa? Os nativos pedindo remédios ou os internos do Hospital Miguel Bombarda um consolo? Sabe-se de vozes silenciadas e daquelas a se silenciar. De outro modo, o autor fala respeitosamente daquele que o lê, como pode ser constatado na "Crónica ao espelho", do *Quarto livro de crônicas*. Sentado a uma pequena mesa, num quarto de hotel, em frente a um espelho, se pondo a escrever como de hábito, num lugar que lhe parece sempre o mesmo, diz: "as pessoas que me lêem comovem-me: fiz um livro diferente para cada uma delas, com palavras diferentes, do mesmo jeito que um alfaiate trabalha por medida, porque a vida de cada um é única, nunca existiu ninguém antes", e prossegue, "as experiências podem ser parecidas, a maneira de vivê-las diversa: somos mundos sem fim" (ANTUNES, 2011, p. 245-246).

Dada a incerteza relativamente ao êxito da tarefa, se há alguma garantia, ela só pode se dar na continuidade da escrita, pondo mãos à obra, para lembrar mais uma vez Blanchot. Vale ressaltar ainda, uma das treze teses de Walter Benjamin sobre a técnica do escritor: "jamais deixe de escrever porque nada mais lhe ocorre. É um mandamento de honra literária só interromper quando um prazo (...) deve ser observado ou a obra está terminada". Além de outra: "nunca considere como perfeita uma obra sobre a qual não se sentou uma vez desde a noite até o dia claro" (BENJAMIN, 1995, p. 31). Poder-se-ia dizer que enquanto a maioria

das pessoas dorme o sono dos justos, o escritor está lá, em vigília, à procura talvez da "outra noite" blanchotiana, até que a obra possa vir à claridade, não bem romances, mas "visões, morar nelas como num sonho cuja textura é a nossa própria carne, cujos olhos, tal os olhos dos cegos, entendem o movimento, os cheiros, os ruídos, a subterrânea essência do silêncio" (ANTUNES, 2006, p. 134), confessa o trapeiro:

> Sou muito claro a respeito do que julgo ser a arte de escrever um romance: não existe um sentido exclusivo e este não tende
>
> (tal como nós)
>
> para uma conclusão definitiva. A única forma de o ler consiste em trocar a obsessão da análise por uma compreensão dupla, se assim me posso exprimir: acharmo-nos, ao mesmo tempo, no interior e por fora da intensidade inicial, ou seja do conflito entre o quotidiano e o esmagamento cósmico, atemorizados pelo horror e a alegria primitivas, vagando sem cálculo nem sentido, pelo ermo dos dias.

Filmografia analisada

A Bout De Souffle (*Acossado*), Jean-Luc Godard, França, P&B, 90min, 1959.

Eloge de l'amour (*Elogio ao amor*), Jean-Luc Godard, França/Suiça, P&B/Cor, 97 min., 2001

Je vous salue, Marie (*Eu vos saúdo, Maria*), Jean-Luc Godard, França/Inglaterra/Suíça, Cor, 75min., 1985.

Notre Musique (*Nossa Música*), Jean-Luc Godard, França, 80 min., 2004.

Referências de António Lobo Antunes

ANTUNES, António Lobo. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. 15 ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2010.

ANTUNES, António Lobo. *D'este viver aqui neste papel descripto*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2005.

ANTUNES, António Lobo. *Explicação dos pássaros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANTUNES, António Lobo. *Livro de crónicas*. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. 27 ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2009.

ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. 4 ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANTUNES, António Lobo. *Segundo livro de crónicas*. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *Terceiro livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ANTUNES, António Lobo. *Quarto livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

Referências sobre António Lobo Antunes

A CORREÇÃO PERPÉTUA. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 4 de dez. 2005. (Entrevista com António Lobo Antunes). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0412200505.htm> Acesso em: 4/12/2005.

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

ARNAUT, Ana Paula (Org.). *António Lobo Antunes*: a crítica na imprensa (1980-2010). Coimbra: Almedina, 2011.

ARNAUT, Ana Paula (Org.). *António Lobo Antunes*: Confissões do Trapeiro (1979-2007). Coimbra: Almedina, 2008.

BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade. 2006. 286f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Conversa em Lisboa com António Lobo Antunes. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 26, nº 36, jul.-dez. de 2006.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Universidade de Évora/ Publicações Dom Quixote, 2003.

COELHO, Tereza. *Fotobiografia de António Lobo Antunes*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

LABOISSIÈRE, Márcia Michelin. A narrativa anti-heróica de uma guerra. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 389-391, 2º sem. 2003. (Parte 5: Resenhas)

FRANCISCO, Denis Leandro. *Textualidades em negativo: a ficção de António Lobo Antunes*. 2011. 286f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais.

MONTAURY, Alexandre. António Lobo Antunes: Ficção e Cotidiano. *Gláuks* v. 10, n. 2, p. 289-308, 2011.

MONTAURY, Alexandre. Memórias do cotidiano: António Lobo Antunes e o estágio estético da cultura. Coimbra:. Estudos do Século XX, v. IX, p. 217-227, 2009.

MONTAURY, Alexandre. Os incêndios da razão, as cinzas do amor: uma leitura de Que farei quando tudo arde?, de António Lobo Antunes. *Iberoamericana* (Madrid), v. 29, p. 13-27, 2008.

MONTAURY, Alexandre. Todos os afetos comuns. In: *Convergência Lusíada*, n. 28, julho - dezembro de 2012.

OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. A escrita e a morte na ficção de António Lobo Antunes. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 263-270.

OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. Relendo as naus portuguesas: ironia e paródia na obra de Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 295-302, 1º sem. 2001.

PÚBLICO, O. Entrevista com António Lobo Antunes. Lisboa, 9 de nov. 2004. Disponível em <http://www.malhatlantica.pt/jorgefborges/antonio_lobo_antunes.htm> Acesso em 2 jan. 2005.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Tornar-se outro: a obra do jovem lobo Antunes e o romance de formação. In: O Marrare. Rio de Janeiro: Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ; v. 11, p.43-57, 2009.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes: dos "tristes trópicos" à "feira cabisbaixa". In: *Uma história de regressos*: Império, Guerra colonial e Pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004. p. 259-295.

Saber ler é tão difícil como saber escrever. In: *Diário de notícias*, 4 nov. 2004. (Entrevista com António Lobo Antunes para Maria Augusta Silva) Disponível em: <http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=588769&page=-1> Acesso em: 03 de junho de 2011.

SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010. (volume II de *Os romances de António Lobo Antunes*)

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

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

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

SILVA, João do Céu e. *Uma longa viagem com António Lobo Antunes*. Lisboa: Porto Editora, 2009.

VALE, Glaura Siqueira Cardoso. Errância e poesia como solução para o narrar em *Os cus de Judas*. 2006 (Dissertação de Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

VALE, Glaura Siqueira Cardoso. Errância textual ou a possibilidade de ultrapassar o narrar em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. Cadernos CESPUC de pesquisa, Belo Horizonte, n.14, p.59-77, jun. 2006.

VALE, Glaura Siqueira Cardoso. *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes: configurações de um discurso errante. In: Lélia Parreira Duarte. (Org.). *De Orfeu e de Perséfone, Morte e*

Literatura. v. 2. Cotia e Belo Horizonte: Ateliê Editorial/PUC Minas, 2008. p. 181-208.

Referências teóricas gerais

AFONSO, Aniceto; GOMES, Carlos Matos. *Os anos da Guerra Colonial (1961-1975)*. Lisboa: QuidNovi, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. Forma de Lei. In: *Homo Sacer* - O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 55-67.

ARBEX, Márcia(sel. e org.). *Poéticas do visível* - ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARBEX, Márcia. Robbe-*Grillet, Moreau e Piranesi*: A encenação do tempo especular. *Aletria* (UFMG), v. 14, p. 162-175, 2006.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Gagnebin. 14ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Org. Willi Bolle e Olgária Mattos, Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007. p. 127- 130.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 2001.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle.São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/ DIFEL, 1990.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent *Vieira* e Edições Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 279-292.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera*: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais.

DELEUZE, Gilles. As três máquinas. In: DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 137-152.

DELEUZE, Gilles. Os componentes da imagem. In: *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 267-309.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 38-56.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. Introdução. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. p. 11-56.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico: pragmática do índice e efeitos de ausência. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. p. 57-107.

ENDO, Paulo César. Walter Benjamin, Sgmund Freud e o trauma das máquinas. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 171-189.

FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. Trad. Newton Goldman e Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FOUCAULT, Michel. O nascimento do hospital. In: *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 25 ed. São Paulo: Graal, 2012. p. 171-189.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 27-38.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

GARCIA, Marcos Vinícius Carvalho, GUSMÃO, Rita, TEIXEIRA, João Gabriel L. C. HESS, Jacques B. O jazz. In: MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte (Org.). *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 1063-1121.

GIL, Isabel Capeloa. Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro; AMORIM, Elisa; SELIGMAN-SILVA, Márcio. Imagem e memória. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. p. 159-190.

GIL, Isabel Capeloa; MARTINS, Adriana (Orgs.). *A cultura portuguesa no Divã*. Lisboa: Universidade Católica, 2011.

GUIMARÃES, César; SEDLMAYER, Sabrina. A vespa e a orquídea: encontros entre o cinema e a literatura. *Revista Devir*, Belo Horizonte, p. 83-89, dez. 1999.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*, entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG/ POSLIT, 1997.

GUIMARÃES, César. O filme entre o romanesco e o ensaio. In: Sabrina Sedlmayer; Maria Esther Maciel. (Org.). *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004, v. , p. 55-70.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

LARAIA, Roque de Barros. Patrimônio imaterial: conceitos e implicações. In. LARAIA, Roque de Barros. In: *Patrimônio Imaterial*. Rio de Janeiro: ORDECC, 2001. (REVISTA TEMPO BRASILEIRO Nº 147).

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. [s. n]: Guanabara, [19--].

LOPES, Silvina Rodrigues. A íntima exterioridade. In: *O comum e a experiência da linguagem*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg Otte (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 71-80.

LOPES, Silvina Rodrigues. A voz dissonante. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximações*. Lisboa: Vendaval, 2003. p. 237-244.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2005. (A literatura no limite da ficção, p. 45-87; Da necessidade à intranquilidade, p. 89-106).

LOPES, Silvina Rodrigues. *Defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARGULIES, Ivone. Por um cinema corpóreo: teatralidade nos anos 70. In: *O cinema de Chantal Akerman*. Catálogo. São Paulo: CCBB, 2009. p. 51-73.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita. In: *A forma informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 323-343.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: *Corpos escritos*. São Paulo /Belo Horizonte: Edusp/ UFMG, [1992]. p. 25- 41.

MOLLOY, Sylvia Molloy. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Chapecó: Argos, 2004.

OTTE, Georg. Escovando a história a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte, jan.-jun. 2011, p.63-70

PIGLIA, Ricardo. Memoria e tradición. In: *Anais do 2º Congresso da Abralic* (1991), v. 1, p. 60-66.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos*: Império, Guerra colonial e Pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português. In: *Análise Social*. vol. XXI (87-88-89). [s.n]: [s.l.], 1985. p. 869-901

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os três tempos simbólicos da relação entre as forças armadas e a sociedade portuguesa. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Tres_tempos_simbolicos_RCCS15-16-17.PDF> Acesso em: 27/03/2012.

SEDLMAYER, Sabrina. Me, myself and I: subjetividade e negatividade em escritos intempestivos. inédito. 12 páginas.

SEDLMAYER, Sabrina. Recados de vida, cartas sem destinatário Bartleby e companhia. In: *O comum e a experiência da linguagem*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg Otte (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2007. p 15-27.

SEDLMAYER, Sabrina. Subjetividade literária. mimeo. 32 páginas.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande Sertão: Veredas* como gesto testemunhal e confessional. In: *Alea*: Estudos Neolatinos, v.11, n.1, Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2009, p. 130-147.

SOARES, Leonardo Francisco. Representar a guerra. In: *Leituras da outra Europa*: Guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 82-150.

SONTAG, Susan. *Olhando o sofrimento dos outros*. 3ª ed. Trad. José Lima. Lisboa: Gótica, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TARKOVISKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. In: *Educação& Sociedade*, Campinas, v.26, n.93, Set./Dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302005000400007&script=sci_arttext> Acesso em 29/09/2007.

VECCHI, Roberto. Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra colonial. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Orgs.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 187-226.

VECCHI, Roberto. Excepção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida Calafate. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 87-105.

VIEIRA, André Vieira. Ler o filme do texto: a representação do irrepresentável. In: *Escrituras do visual*: o cinema no romance. Santa Maria: UFSM, 2007. 115-150.

YVANCOS, Pozuelo. La frontera autobiográfica. In: *Teoría de la autobiografia*. Barcelona: Diagonal, 2006. (Construcción y Desconstrucción del yo autobiográfico, p. 31-46)