

Cid Ottoni Bylaardt

**LOBO ANTUNES E
BLANCHOT:
O DIÁLOGO DA
IMPOSSIBILIDADE**

**(Figurações da escrita
na ficção de
António Lobo Antunes)**

**Belo Horizonte
2006**

Cid Ottoni Bylaardt

**LOBO ANTUNES E BLANCHOT:
O DIÁLOGO DA
IMPOSSIBILIDADE**

**(Figurações da escrita na ficção
de
António Lobo Antunes)**

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tese de Doutorado em Literatura Comparada

Doutorado em Estudos Literários

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2006

dedicatória
à existência

agradecimentos

à minha família

à Silvana

à CAPES

não respondas, afunda-te no colchão para não esbarrares com o futuro, não o teu futuro, o de outro, o teu futuro acabou.¹

(Lobo Antunes, *Que farei quando tudo arde?*)

Mais elle répond. Toute parole commençante commence par répondre, réponse à ce qui n'est pas encore entendu, réponse elle-même attentive où s'affirme l'attente impatiente de l'inconnu et l'espoir désirant de la présence.²
(Maurice Blanchot, *L'entretien infini*)

¹ ANTUNES, 2001. p. 392.

² BLANCHOT, 1969. p. 69.

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	Os trajetos da Literatura e da Filosofia	8
<i>Capítulo 1</i>	Para que tanto sofrimento, Santo Deus? (O caminho da impossibilidade em <i>A ordem natural das coisas</i>)	27
<i>Capítulo 2</i>	Anjos, pássaros, sapatos e outros objetos inanimados (Autoria e morte em <i>O manual dos inquisidores</i>)	52
<i>Capítulo 3</i>	Os acordeões desastrados da escrita (A desordem das vozes e dos corpos em <i>Tratado das paixões da alma</i>)	81
<i>Capítulo 4</i>	Plumas, lantejoulas e uma cabeleira postiça (A história de um contínuo infortúnio em <i>Que farei quando tudo arde?</i>)	11
<i>Capítulo 5</i>	Um olho peludo, um chifre, uma cauda (A potência silenciosa da palavra em <i>Boa tarde às coisas aqui em baixo</i>)	14 5
<i>Capítulo 6</i>	Um chapéu de palha com cerejas de feltro (A escrita do neutro em <i>Eu hei-de amar uma pedra</i>)	18 3
	1. <i>A imagem cadavérica</i>	
	2. <i>A memória do esquecimento</i>	18
	3. <i>A espera</i>	8
	4. <i>As vozes, o neutro</i>	19
	5. <i>A escrita do neutro</i>	3
		20
		1
		20
		5
		21
		8
<i>Capítulo 7</i>	A noite escura de Maria Clara (Escrita, noite e morte em <i>Não entres tão depressa nessa noite escura</i>)	23 1

<i>Conclusão</i>	Um empreendimento de risco	26
		2
	Bibliografia	27
		9

introdução

**OS TRAJETOS DA
LITERATURA E DA FILOSOFIA**

REMISSÃO

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus
pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos
cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que
escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, e suas formas
breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo de teu ser?

(Carlos Drummond de Andrade)³

³ ANDRADE, 1995. p. 17.

introdução

OS TRAJETOS DA LITERATURA E DA FILOSOFIA

Esta tese empreende uma leitura de sete dos últimos romances do escritor português António Lobo Antunes, a partir das concepções de literatura de Maurice Blanchot. Os romances estudados são *Tratado das paixões da alma*; *A ordem natural das coisas*; *O manual dos inquisidores*; *Não entres tão depressa nessa noite escura*; *Que farei quando tudo arde?*; *Boa tarde às coisas aqui em baixo* e *Hei-de amar uma pedra*. As obras de Maurice Blanchot mais citadas nesta tese são *La part du feu*, *L'entretien infini*, *L'espace littéraire*, *Le livre à venir*, *L'écriture du désastre*, *La bête de Lascaux* e *La folie du jour*, embora muitos outros escritos do filósofo francês tenham comparecido quando necessário.

Quanto ao material escrito dos romances de Lobo Antunes, preocupamo-nos em nos ater aos textos originais das edições portuguesas, visto que as “traduções” brasileiras da editora Rocco (no caso de *A ordem natural das coisas* e *O manual dos inquisidores*) alteram de maneira inconveniente, em algumas passagens, os textos originais, em suas adaptações de palavras e expressões próprias do português europeu para a língua do Brasil. Além disso, constatamos que as primeiras edições dos romances anteriores a *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, publicadas em

Portugal, apresentam uma revisão descuidada. Procuramos então utilizar as edições “ne varietur”, que se iniciaram com *Boa tarde...* e atualmente se encontram em todos os romances anteriores, que tiveram seus textos definitivamente firmados, com a aquiescência do próprio autor.

No caso de Maurice Blanchot, utilizamos preferencialmente as edições originais francesas, visto que há poucas obras do escritor francês traduzidas para o português, e em alguns casos as traduções apresentam problemas que chegam a alterar as idéias do autor. Embora as traduções em português tenham sido consultadas, optamos por fazer nossa própria tradução dos trechos citados, para manter a uniformidade e a coerência das fontes de consulta. Algumas das obras de Blanchot foram consultadas também em edições norte-americanas, em inglês. Todos os livros utilizados neste trabalho estão relacionados na bibliografia.

Com relação a António Lobo Antunes, o ficcionista publicou em 1979 seu primeiro romance: *Memória de elefante*, que obteve boa vendagem e mereceu elogios da crítica. Até o início de 2006, ele havia publicado um total de dezessete romances, além de livros de crônicas e, em novembro de 2005, lançou um livro curioso, *D’este viver aqui neste papel descripto*, contendo os textos das cartas que escrevera a sua esposa aos 28 anos, quando servia em Angola como oficial médico na época da guerra colonial. São textos bastante apaixonados, que tratam de amor e guerra, organizados por suas filhas, e prometem sucesso de vendas, como tudo o que o autor atualmente escreve. Este livro não apresenta interesse para esta tese. O romance que já está pronto desde 2005, *Ontem não te vi em Babilônia*, só será publicado em

outubro de 2006, conforme declaração do próprio Lobo Antunes a mim em novembro de 2005. O autor tergiversa sobre questões editoriais, afirmando que a ele compete escrever, o mercado editorial lhe é estranho. Deduz-se que o romance irá esperar tanto tempo por razões editoriais, já que seu lançamento próximo às epístolas apaixonadas poderia provocar um duplo efeito de autofagia comercial, um prejudicando o outro nas vendas. Embora ainda pouco conhecido no Brasil, Lobo Antunes é indiscutivelmente um *best seller* na Europa, e tem sido objeto de críticas controversas.

Sua fortuna crítica ainda é relativamente pequena. Minha pesquisa nas principais bibliotecas de Lisboa, Porto e Évora revelou o número de doze publicações sobre a obra do autor. Três dessas publicações foram relacionadas na bibliografia deste trabalho, e foram consultadas: *Os romances de António Lobo Antunes*, de Maria Alzira Seixo, que contém análises bastante detalhadas dos quinze primeiros romances do autor; *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, contendo as atas do colóquio sobre o escritor realizado na Universidade de Évora em 2002; e *Conversaciones con António Lobo Antunes*, de Maria Luiza Blanco, de interesse mais biográfico do que propriamente literário. Quanto às demais publicações encontradas nas bibliotecas, são todas dissertações de mestrado de caráter lingüístico, ou histórico, ou mesmo literário, mas que não têm muita relação com o presente trabalho. Outros textos, como entrevistas, artigos de jornais, e mesmo algumas crônicas do autor também foram consideradas, embora pouco se tenha aproveitado efetivamente como contribuição a esta tese.

Os livros mencionados, apesar de constituírem documentos importantes na construção da fortuna crítica do autor, também não foram utilizados destacadamente como elementos nem de comparação nem de questionamento no corpo deste trabalho, visto que são abordagens com objetivos diversos do nosso. Nossa maior preocupação foi com o texto do autor, com a escrita dos romances.

Quanto a Maurice Blanchot, a preocupação é semelhante, embora aqui as referências sejam em maior número, e muitas delas não podem ser desconsideradas. Autores como Rancière, Barthes e Foucault, principalmente, cujo trabalho mantém um diálogo com o pensamento blanchotiano, foram convocados sempre que necessário, e prestaram importante contribuição. Outros autores também compareceram, com frequência menor, e são mencionados nas citações e referências.

Entretanto, de maneira semelhante ao tratamento que demos aos textos do romancista, procuramos também não nos afastar dos textos do autor francês para procedermos às nossas investigações que conduziram às descobertas aqui descritas. Os textos do próprio Blanchot, e sempre em seu original francês, constituem a grande base ensaística desta pesquisa.

Quando se fala de Maurice Blanchot, é difícil estabelecer uma metodologia, já que a própria escrita ensaística do filósofo francês foge à estrutura comumente estabelecida para esse tipo de texto, ou seja, apresentação-desenvolvimento-conclusão. Não se pode também falar em uma “teoria blanchotiana” da literatura; talvez seja mais pertinente falar em uma maneira tipicamente blanchotiana de entender a literatura, e

particularmente a literatura que ele considera literatura. Não obstante, existe um pensamento literário blanchotiano coerente, consistente, profundo. Esse pensamento é o que procuramos captar na leitura de sua obra, tanto na ensaística quanto na ficcional, e ainda na ensaístico-ficcional. Assim, chegamos à nossa metodologia, que consistiu em estudar comparativamente os dois escritores, convocando a um e outro sempre que necessário, mas tendo normalmente como ponto de partida a ficção de Lobo Antunes.

Não se pode, todavia, falar em “aplicação” de uma teoria blanchotiana ao romancista português. Há, sim, uma preocupação em se proceder a uma leitura cuidadosa do romancista, nos sete textos escolhidos (após a leitura dos dezessete romances), e comparar esse universo ficcional às formulações do filósofo francês, estabelecendo um diálogo às vezes surpreendente, mas na maioria das vezes fecundo entre eles.

Cumprе comentar ainda a presença de Jacques Rancière, particularmente no terceiro capítulo, ao lado de Blanchot. Rancière não é propriamente um filósofo cujo pensamento seja dedicado à literatura, mas à política e à sociedade. Em seu livro *Políticas da escrita*, entretanto, ele faz considerações sobre a literatura, situando-a em relação à sociedade, que vão ao encontro das idéias de Blanchot, tornando extremamente oportuna sua presença no capítulo como complementação e suporte ao pensamento blanchotiano. O peso da presença de Rancière neste texto reside no fato de propiciarmos o encontro de dois filósofos alinhados em um pensamento semelhante sobre a relação entre a arte e a sociedade, sendo que ambos

partem de referências distintas, um pelo viés da literatura e outro pela perspectiva social.

Rancière ilustra sua concepção de literatura referindo um fato ocorrido com Victor Hugo, que recebeu para apreciação textos de um operário-poeta e respondeu com um elogio que o filósofo considera ambíguo:

“Há, em seus versos, mais que belos versos. Há uma alma forte, um coração elevado, um espírito nobre e robusto. Em seu livro, há um futuro. Continue: seja sempre o que é, poeta e operário, quer dizer, poeta e trabalhador”.

Em seguida, Rancière comenta as palavras de Victor Hugo:

O que Hugo quer é separar os versos que são “somente” belos versos — que são literatura — dos que são “mais”, quer dizer, menos que literatura: a expressão das propriedades de um espírito, do modo de ser que convém a uma ocupação social.⁴

Ser mais do que belos versos é, na interpretação que Rancière dá às palavras de Victor Hugo, ser menos do que poesia, do que literatura, é dar ao poema um caráter humanista, em que a vivência de uma ocupação social avulta sobre a linguagem literária. Para Blanchot, igualmente, a insuficiência da escritura, o *désœuvrement* impedem a partilha do texto literário com os modos de fazer e de dizer da sociedade.

O título do trabalho — *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade* — relaciona-se a uma das mais importantes idéias desenvolvidas por Maurice Blanchot: a de que a literatura só é possível no domínio da impossibilidade. Tal afirmação, obviamente paradoxal dentro de uma lógica binária, liga-se a uma busca não-explicitada da escrita literária, que independe da pessoa do escritor, uma demanda sem plano nem objetivo,

⁴ RANCIÈRE, 1995. p. 16.

conduzida pela força da própria escrita àquilo que Blanchot chamou *le vertige de l'espacement*.

Procuramos, com essa denominação, confirmar a constatação de que em Lobo Antunes a fabulação romanesca escapa ao curso normal das coisas para afundar-se nesse domínio órfico irrecusável. Daí o diálogo entre os dois — que nunca se conheceram nem se leram — desenvolver-se no reino da impossibilidade. Blanchot, falecido em fevereiro de 2003, jamais citou Lobo Antunes em nenhum de seus textos. Lobo Antunes garantiu-me pessoalmente que apenas já ouviu falar de Maurice Blanchot, mas não conhece sua obra.

O subtítulo, evidentemente — *Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes* —, focaliza o texto literário que serviu de base para a investigação ligada ao pensamento de Blanchot. Utilizamos o termo *figuração* como oposição a *representação*, a partir de uma distinção efetuada por Roland Barthes em *Le plaisir du texte*, e que é comentada na nota 77, p. 118 do texto da tese. Consideramos esse termo mais apropriado à idéia blanchotiana de símbolo literário, que é desenvolvida no corpo deste trabalho.

Cada um dos sete capítulos refere-se especificamente a um romance de Lobo Antunes. Consideramos que a abordagem de aspectos do pensamento de Blanchot centrada num único texto de cada vez tornaria a pesquisa mais segura e consistente, minimizando-se assim os riscos de uma fragmentação teórica indesejável. É evidente que as idéias se repetem muitas vezes, mas procuramos fazer com que essas repetições, ao invés de

reiterações inócuas, tornassem-se fortes elementos de confirmação do diálogo estabelecido.

A referência aos romances nas denominações dos capítulos ultrapassa o texto antuniano para se entrelaçar ao texto blanchotiano. Assim, por exemplo, “Os acordeões desastrados da escrita”, sobre *Tratado das paixões da alma*, menciona uma expressão do próprio romance que está ligado à dissonância dos valores artísticos proporcionada pelo instrumento transgressor da bela música. Os demais títulos de capítulos seguem essa linha, e a figuração é comentada no interior do texto.

Em seguida aparece um subtítulo que remete ao aspecto do pensamento de Blanchot predominante no texto. “A desordem das vozes e dos corpos”, por exemplo, refere-se à idéia de fragmentação da escrita e dispersão das vozes, apresentando a idéia de literatura defendida por Blanchot e Rancière e relacionando-a ao texto ficcional antuniano.

Em *Tratado das paixões da alma*, a narrativa se desenvolve em torno do interrogatório, por um Juiz de Instrução, de um homem acusado de pertencer a uma rede terrorista. O diálogo é acompanhado e registrado por um datilógrafo. Em dado momento, irrompe no texto a voz do escrevente a queixar-se da desordem dos depoimentos e das perguntas. O registro do diálogo entre um juiz e um acusado pressupõe uma escrita séria, utilitária, com um objetivo bem definido: restabelecer a ordem social. A situação narrativa, entretanto, caracteriza-se pela desordem: a voz do datilógrafo alterna-se com os comentários do “cavalheiro” a quem ele se dirige, e com as alterações do interrogante e do interrogado, que parecem saídas da escrita

do primeiro. Há ainda uma outra voz que se superpõe a essas quatro, a do narrador anônimo, identificada pela ausência de travessão. O desarranjo estabelecido pelo interrogatório reflete-se no registro do datilógrafo, galgando níveis majorantes até reproduzir a escrita do próprio livro, um amontoado de textos sem nenhuma relação hierárquica ou função utilitária, compondo o que Maria Alzira Seixo chamou “escrita romanesca disposta em fatias alternadas e múltiplas”⁵, que dificulta a identificação das vozes dispersas pela narrativa.

Do meio das múltiplas vozes, emerge em determinado momento o próprio autor, de maneira desajeitada, “numa confiança envergonhada”⁶, quando o Homem, cujo sobrenome é Antunes, confessa timidamente que seu primeiro nome é António. Os Antónios, os Antunes, os Zés e outros que aí aparecem compõem uma espécie de epopéia anódina, em que sobressaem o comum, o canhestro, o inglório, o que não pode ser tomado como exemplo. Essa escrita da tolice, do todo-dito, ligada à história de todo mundo e de ninguém, perpassa todos os romances de Lobo Antunes que serão analisados nesta tese.

Os demais capítulos seguem a mesma orientação, e os significados dos títulos e dos subtítulos emergem na análise.

Assim, o título do segundo capítulo, “Anjos, pássaros, sapatos e outros objetos inanimados”, contém imagens de elementos das frases que aparecem à guisa de epígrafe antes dos relatos de *O manual dos inquisidores*. Esses elementos são retomados na análise do capítulo como índices da ausência de

⁵ SEIXO, 2002. p. 202

⁶ ANTUNES, 1990. p. 160.

um sentido estabelecido no romance, conduzindo à reflexão sobre as questões de autoria e morte conforme Maurice Blanchot as desenvolve, e que são analisadas na escrita da obra.

A propósito do aniquilamento do autor na literatura, normalmente buscam-se em Roland Barthes (“La mort de l’auteur”, 1968) e em Michel Foucault (“Qu’est-ce qu’un auteur?”, 1969) os textos fundadores da polêmica questão da “disparition élocutoire du poète” reivindicada por Mallarmé. O próprio Compagnon, em seu *O demônio da teoria*, credita a esses dois filósofos a responsabilidade de tornar polêmica essa questão, atribuindo-lhes inclusive motivos ideológicos: se o autor é o burguês, morte ao autor! Em geral, não se mencionam os escritos do homem que, aproximadamente vinte anos antes de Barthes e Foucault, já havia formulado sua versão da morte do autor, sem se importar se o escritor é burguês ou marxista, no belo ensaio “La littérature et le droit a la mort”, publicado em janeiro de 1948, no jornal *Critique*, de Georges Bataille, e posteriormente incluído no volume *La part du feu*. Blanchot diz, com a ênfase que lhe é própria:

*Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incantation qui contraint les choses, les rend réellement présentes hors d’elles-mêmes. Il est un élément, une part à peines détachée du milieu souterrain: non plus un nom, mais un moment de l’anonymat universel, une affirmation brute, la stupeur du face à face au fond de l’obscurité. Et, par là, **le langage exige de jouer son jeu sans l’homme qui l’a formé. La littérature se passe maintenant de l’écrivain**: elle n’est plus cette inspiration qui travaille, cette négation qui s’affirme, cet idéal qui s’inscrit dans le monde comme la perspective absolue de la totalité du monde.⁷*

⁷ BLANCHOT, 2003A. p. 317. Negritos nossos. Trad.: A palavra age, não como uma força ideal, mas como uma potência obscura, como um encantamento que submete as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face-a-face no fundo da obscuridade. E com isso **a linguagem exige jogar seu jogo sem o homem que a formou**. Agora **a literatura dispensa o escritor**: ela não é mais essa inspiração que trabalha, essa negação que se

É notável o fato de que essa questão não foi apenas levantada num parágrafo perdido num ensaio de 1948, que justificasse seu “esquecimento” pelos estudiosos da literatura. Ela foi retomada em inúmeros textos posteriores, e constituiu-se numa das grandes sustentações do pensamento blanchotiano. Em *L’espace littéraire* (1955), no ensaio “Les caractéristiques de l’œuvre d’art”, Blanchot volta a afirmar a necessidade de se ignorar o produtor da obra para que ela seja ela mesma⁸.

Em “La mort du dernier écrivain”, de *Le livre à venir*, Maurice Blanchot ironiza as glórias editoriais do escritor, e reafirma a idéia de que quanto maior a obra, menos se mostra aquele que a fez. A idéia reaparece ainda em quase todas as obras seguintes, marcadamente em *L’entrétien infini*, *La bête de Lascaux*, *L’écriture du désastre*, *L’après coup...* Há, portanto, motivos para se acreditar que tanto Barthes quanto Foucault tenham dialogado criticamente com os textos de Blanchot, em seus escritos que tantas polêmicas provocaram.

A situação de Barthes em relação a Blanchot é singular: embora aquele tivesse afirmado, em uma entrevista de 1971, que, na época em que escreveu *Le degré zéro de l’écriture* (seu primeiro livro de ensaios, publicado em 1953), não conhecia Blanchot, ele cita o autor de *L’espace littéraire* pelo menos quatro vezes em seu livro. A esse respeito, Jonathan Culler observa:

Numa entrevista publicada em 1971 (“Réponses”, pp. 92-3), Barthes diz que estava tentando, em *Le degré zéro*, “marxizar o compromisso sartreano”.

afirma, esse ideal que se inscreve no mundo como a perspectiva absoluta da totalidade do mundo.

⁸ BLANCHOT, 1999A. p. 293.

Infelizmente, não podemos confiar completamente em suas lembranças, pois ele também afirma que, na época, jamais tinha ouvido falar de Maurice Blanchot que, na realidade, aparece de forma proeminente em *Le degré zero*: uma afirmação dele a respeito de Kafka é citada ali, o mesmo ocorrendo com seu trabalho sobre Mallarmé — sendo esta última considerada a origem das próprias idéias de Barthes.⁹

Relevando-se a inadequação da tradução do texto de Culler (onde se lê “... sendo esta última considerada a origem...”, leia-se “... sendo este último considerado a origem...”), percebe-se que o crítico inglês também afirma o influxo dos textos de Blanchot sobre a escrita de Roland Barthes. Quando Barthes publicou seu primeiro livro de ensaios, justamente *Le degré zéro de l’écriture*, em 1953, Blanchot já havia publicado onze livros, sendo sete de ficção e quatro de ensaios críticos sobre literatura, incluindo os importantes *Faux pas* (de 1943, contendo as principais idéias que Blanchot desenvolveria nas décadas seguintes) e *La part du feu* (de 1949), em que sua concepção de literatura se consolida em vários textos, e particularmente no artigo “La littérature e le droit a la mort”, já citado.

Voltando ao subtítulo do segundo capítulo desta tese, “Autoria e morte em *O manual dos inquisidores*”, além da idéia de eliminação do autor, desenvolvemos também as noções de *impossibilidade da morte* e de *morte da palavra útil* na literatura, ligadas evidentemente ao texto do romance. *O manual dos inquisidores* encena a tormenta da escrita de um livro. Um escritor peregrina com uma pastinha debaixo do braço, munido de papéis, gravador, rolos de fitas e dossiês, em busca de seus personagens, detentores das vozes que vão compor o texto.

⁹ CULLER, 1988. p. 30.

Nesse romance, o narrador convencional é substituído por dezenove “relatores” e “comentadores” ouvidos pelo escritor, que tenta compor seu livro. O escriba condena seus personagens a declarações e comentários sem fim, renunciando ao papel de pai da narrativa, entregando-a à conversação incessante de seres guindados à condição equivocada de narradores, abdicando de seu papel convencional de condutor diegético, desfazendo “a bela lenda do relato em espelho e da biblioteca infinita onde a literatura gostaria de se refletir”¹⁰, em nome da insensatez da narrativa, em função da qual existe a literatura, defeito de sentido do mundo do discurso em relação a um suposto “mundo das condições”. Quando o velho ministro, protagonista do romance, declara-se incendiado em Angola, desistindo, portanto, de ser salvo para a cidade de Lisboa, pedindo e negando a autoridade de o escritor desfazer o que estava feito, ele dá ao discurso o toque de insensatez próprio da literatura. Não satisfeito, ele ainda pede ao escritor que dê o seu recado, de personagem, ao filho, seu conselho derradeiro para a existência do personagem filho, assumindo a paternidade do romance, que, desconcertado, cessa de existir na dimensão do pai para reviver nos outros filhos do aglomerado social.

Várias são as reações das personagens à presença do escritor: medo, indignação, revolta, conformismo. Ocorre até o assédio sexual explícito de uma personagem feminina ao escritor, que não reage.

As relações de Francisco com a escrita são mais atormentadas, talvez pelo peso de ser ele o protagonista do romance, de a ele caber a parcela

¹⁰ RANCIÈRE, 1995. p. 94.

maior de responsabilidade na fabulação. Em seu primeiro relato, ele parece dirigir-se a uma platéia: “como se eu fosse beijá-la senhores”¹¹. No segundo, já há referências ao interlocutor: “peço desculpa, corrija”¹² e “enganei-me, corrija”¹³. No último, revela-se o momento fabuloso do tudo é possível, tudo pode acontecer. O personagem quer ter o poder do escritor, e tenta restaurar sua antiga vida, com uma pequena ajuda do interlocutor, se ele pudesse parar de ouvi-lo e transformar-se em afilhado ou emigrante, qualquer coisa que não escritor. Ele, o ex-ministro, decaído, doente, com o cérebro afetado pela trombose, ele, que não consegue falar e não pode compreender, é ele que faz o seu relato e tenta convencer o escritor de que as coisas podem ser diferentes, de que ele ainda poderia salvar a pátria.

O escritor, entretanto, não se deixa influenciar pela tentativa do personagem de assumir a história, e mantém suas perdas. Não há mais saída, não há solução, o ex-ministro morre duas mortes e continua falando, até que o escritor suspende momentaneamente essa conversação sem fim da literatura.

No primeiro capítulo da tese, “Para que tanto sofrimento, Santo Deus? (O caminho da impossibilidade em *A ordem natural das coisas*)”, o profundo sofrimento experimentado pela personagem que se apresenta como a escritora (ou como um dos escritores) da narrativa traz à tona a questão da criação artística, que para Blanchot é marcada pela *impossibilidade*, que aparece também no título da tese. É no domínio da impossibilidade que a

¹¹ ANTUNES, 1998. p. 331.

¹² ANTUNES, 1998. p. 352.

¹³ ANTUNES, 1998. p. 355.

escrita se move, porque ela não tem como chegar a um fim — todo fim pertence ao reino da possibilidade —, mesmo que seja a morte, e portanto não dispõe de meios, perturbando a ordem natural das coisas.

Toda a tolice e a inutilidade da escrita aparecem também nesse romance com uma figuração curiosa: além das diversas vozes de praxe, apresentam-se, a escrever o romance, dois escritores que não se tangenciam, isto é, que não interagem nem se mencionam.

O primeiro deles, chamado pelo personagem Ernesto da Conceição Portas de “amigo escritor”, não depõe diretamente na narrativa, mas sabe-se que ele está escrevendo um livro sobre o personagem que aparece no primeiro capítulo. O interlocutor do “amigo escritor” tenta dissuadi-lo daquela escrita inútil, que não interessará a ninguém, “que livro uma história destas pode dar se tristezas é o que mais há na cidade”¹⁴. Num determinado momento, Ernesto Portas descobre, estupefato, que, além de inútil, aquela escrita vai lidar com coisas que não existem, embora estejam sendo investigadas por ele mesmo.

O personagem nega existência à matéria romanesca, repudiando o valor de sinal das palavras, já que não há nada a representar, e sim a *apresentar* no mundo da irreabilidade, que é a essência da ficção. Os seres e ações são dispostos em um romance “pour nous les faire sentir et vivre travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose”¹⁵, no dizer de Maurice Blanchot.

¹⁴ ANTUNES, 1996, p. 46

¹⁵ BLANCHOT, 2003A. p. 82. Trad.: “para no-los fazer sentir e viver através da consistência das palavras, sua luminosa opacidade de coisa”.

O segundo escritor que aparece no livro é uma senhora idosa e doente de câncer, que se considera “uma mulher de silêncio”, que fala pouco “por as palavras se me julgarem vãs”¹⁶. Essa senhora, que tem poucas relações com os demais personagens da narrativa (com o “primeiro” escritor, especialmente, ela não tem nenhuma), diz que está escrevendo um livro que alguém terminará por ela (assim como ela procede à continuação da escrita do primeiro autor?). A presente figuração relaciona a escrita a uma eterna repetição, um escrever incessante, uma conversa infinita tipicamente blanchotiana.

Os adereços mencionados em “Plumas, lantejoulas e uma cabeleira postiça (A história de um contínuo infortúnio em *Que farei quando tudo arde?*)” constituem uma referência óbvia ao personagem Carlos, e que se estende ao seu suposto filho Paulo, cuja busca acaba conduzindo-o ao caminho trilhado pelo presumido pai. A idéia do contínuo infortúnio está ligada à questão da escrita automática e do surrealismo, que Blanchot elege como força e movimento poderosos no sentido de a literatura se libertar da escrita feita de reflexão e de linguagem útil. O personagem Paulo é o escritor que tem de compor o livro que ele não quer escrever, e seu encontro com a escrita propicia reflexões sobre importantes idéias desenvolvidas por Blanchot na esteira do surrealismo: *désœuvrement, désarroi, jeu, aléa, recontre, vertige de l’espacement, inconnu, parole plurielle*.

O quinto capítulo tem como título e subtítulo “Um olho peludo, um chifre, uma cauda (A potência silenciosa da palavra em *Boa tarde às coisas*)”

¹⁶ ANTUNES, 1996. p. 242

aqui em baixo)”. O olho, o chifre e a cauda referem-se à imagem do touro que vai à arena para ser abatido, assim como os agentes portugueses eram mandados a Angola para descobrir o que não podiam descobrir, sendo então abatidos e substituídos por outros. Assim como os agentes portugueses, a narrativa afunda-se em sua própria impossibilidade, em seu silêncio, na falta de finalidade de sua ação.

Em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, apresentam-se várias personagens que precisam atender a uma absurda exigência de escrever, como o próprio escritor que emerge da narrativa, em meio a várias vozes, e declara ter sido apoderado pela escrita.

O escritor perde sua autoridade, várias vozes interferem em seu relato, inclusive desmentindo-o, a ele que tenta fazer prevalecer sua prerrogativa de autor (“perdão, eu é que escrevo o romance, o seu pai a comer”¹⁷).

Nessa condição, a literatura tenderia a aproximar-se de sua absolutização aniquilando o escritor, que sucumbe à exigência profunda da escrita, segundo Blanchot. Assim, a obra torna-se um evento tanto mais singular, único, quanto mais se afastar de seu locutor, enunciador ou produtor.

O penúltimo capítulo é “Um chapéu de palha com cerejas de feltro (A escrita do neutro em *Eu hei-de amar uma pedra*)”. O chapéu de palha é a figuração da escrita do romance; é o adereço amado por aquela que escreve, e que ela faz circular pelas personagens femininas. Quando essa

¹⁷ ANTUNES, 2003, p. 108

personagem-escritora se ausenta da escrita, por algum motivo, o chapeuzinho permanece abandonado em cima da cama da enfermaria onde ela vivera ultimamente. A idéia banchotiana aqui explorada é a *escrita do neutro*, que se constrói em cinco passos, até que o neutro propriamente é explorado: *a imagem cadavérica; a memória do esquecimento; a espera; as vozes e o neutro; a escrita do neutro*.

No capítulo derradeiro, “A noite escura de Maria Clara (Escrita, noite e morte em *Não entres tão depressa nessa noite escura*)”, a grande figuração explorada no romance de Lobo Antunes é a *noite escura*, relacionada à escrita, e também à questão da impossibilidade da morte. Essas idéias são encenadas em princípio pelo pai de Maria Clara, que está sempre a morrer e não morre, como o próprio ato de escrever. Nesse capítulo, são analisadas sobretudo as questões da criação artística e do trabalho do escritor.

Em *Não entres tão depressa nesta noite escura*, a personagem Maria Clara escreve um diário que parece ser o texto que estamos lendo. A “autora” cria uma escrita fragmentada, onde irrompem outras vozes e acontecimentos, configurando a incompletude da narrativa. Ao final, ela tenta dar um desfecho ao relato, mas o que há é mais uma desistência do que uma solução, e a escrita permanece suspensa, trocada no momento final pela tela da televisão, onde uma menina parece sorrir (ou não) para Maria Clara.

Procuramos, assim, ler os romances de Lobo Antunes sob a perspectiva do pensamento de Blanchot, como a dispensa do autor do texto,

a literatura como impossibilidade, a tormenta da escrita literária, o silêncio na literatura, o *désœuvrement*, a escrita do neutro, a concepção blanchotiana de imagem e símbolo, a origem noturna do texto literário.

Todos esses elementos nos parecem suficientes para se estabelecerem sólidas relações entre os trajetos da ficção de Antônio Lobo Antunes e os de determinadas vertentes da filosofia contemporânea, que têm em Maurice Blanchot um de seus mais importantes pensadores.

capítulo 1

**PARA QUE TANTO
SOFRIMENTO, SANTO DEUS?**

**(O caminho da impossibilidade
em *A ordem natural das coisas*)**

LEMBRANDO MANOLETE

Tourear, ou viver como expor-se;
expor a vida à louca foice

que se faz roçar pela faixa
estreita de vida, ofertada

ao touro; essa estreita cintura
que é onde o *matador* a sua

expõe ao touro, reduzindo
todo seu corpo ao que é seu cinto,

e nesse cinto toda a vida
que expõe ao touro, oferecida

para que a rompa; com o frio
ar de quem não está sobre um fio.

(João Cabral de Melo Neto)¹⁸

¹⁸ MELO NETO, 1994. p. 538.

PARA QUE TANTO SOFRIMENTO, SANTO DEUS?

(O caminho da impossibilidade em *A ordem natural das coisas*)

A ordem natural das coisas propõe uma escolha entre três ao escritor. Essa escolha pode ser determinada por uma lei, por um credo, por uma ideologia; enfim, por uma *doxa*¹⁹. O escritor possui, entretanto, o direito de não escolher a *doxa*. Essa não-escolha pode ser fruto de uma transgressão, de uma antiideologia, de uma recusa à conformação. A escrita pode impor ao escritor, não obstante, uma terceira possibilidade (justamente a da impossibilidade), que é atingir o ponto em que não é mais possível escolher, em que a escrita determina a escolha em direção ao seu universo de estranheza. É para esse universo que Blanchot destina as expressões “le dehors”, e “l’absence de l’œuvre”²⁰. A obra a que ele se refere é o trabalho no mundo, daí a expressão “desœuvrement”²¹, utilizada frequentemente por ele com relação à literatura, para designar a inação, a ociosidade infinita da escrita que não produz tarefas mundanas. A exemplo de Blanchot, faremos aqui a reserva dos termos “exterior” e “ausência de obra” para ulterior

¹⁹ O termo *doxa* é aqui utilizado no sentido que lhe atribui Roland Barthes em *Le plaisir du texte*, de discurso pretensamente apolítico, de ideologia “inconsciente”, como a “ordem natural das coisas”.

²⁰ BLANCHOT, 1969. p. 46. Trad.: “o exterior” e “a ausência de obra”.

²¹ V. nota nº 45 à p. 73.

auxílio à análise do romance *A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes.

No capítulo “Le grand refus” de *L’entretien infini*, Blanchot nos demonstra que toda palavra que rola no mundo é violência, que começa no instante mesmo em que o signo promove a brusca eliminação do que é para colocar outra coisa no lugar. A palavra, entretanto, é uma luta silenciosa que evita a violência do embate entre corpos. Quem discute não se atraca; a linguagem, pelo menos, segura os contendores até um certo limite, desarmando a violência franca, tornando-se nossa esperança de garantia de que o mundo poderá viver sem a destruição, sem o embate e sem a tortura, essa ação violenta que nos ultraja e enoja. Quando a linguagem falha, entretanto, a brutalidade aberta aparece. Eis a técnica da força física, a mestria do horror que busca obter do torturado uma fala desprovida de violência, a construção de uma verdade.

Quando a verdade não aparece, desestabilizam-se as expectativas, e o incômodo se instaura. Em *A ordem natural das coisas*, de Lobo Antunes, o torturador da PIDE Ernesto da Conceição Portas perde para a morte um torturado democrata, por mais que atuasse “corretíssimo a fazer perguntas”²². O interrogado recusa a razão e termina “no meio do chão, redondo, com os dentes da frente partidos e a esguichar sangue de uma orelha” (p. 28). Outro interrogado, “com quem eu conversava há três dias, impedindo-o de dormir”, suicidou-se atirando-se da janela “por embirração”

²² ANTUNES, 1996. p. 28. A partir daqui, as referências ao romance *A ordem natural das coisas* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

(p. 28). A “razão” mais uma vez não prevaleceu na relação de potência que os personagens mantêm com o mundo. A “conversa” de três dias e noites é tortura, linguagem e técnica. Ela tem um objetivo, que é restabelecer a ordem, do ponto de vista do poder. O processo fracassa, e Ernesto Portas é transferido para a Ericeira, onde permanece, proibido de tocar um dedo em quem quer que seja, a redigir memorandos, a violência secreta da linguagem que o personagem não quer escrever.

A potência da palavra também não consegue manter as relações sem a força bruta no caso de Lucília e seu cafetão, o “chulo preto”, o qual normalmente “exagera nos argumentos, lhe amassa a cara a murro, e lá aparece a infeliz com a bochecha sem papas, pensos no queixo e a sobrancelha cosida, a coxear, misturada com as colegas, nos engates da Avenida” (p. 42). Os argumentos são “um bofetão pedagógico” aqui e “pontapés educativos” ali, “acompanhados por uma repreensão paternal num português rudimentar” (p. 43).

Outro personagem que sofre a tortura sem submeter-se à razão do torturador é Jorge Valadas. O mestre de suplício aqui é o mesmo Ernesto Portas, que lhe aplica choques elétricos que o remetem a outro mundo:

o primeiro homem carregou num botão e o corpo
esticou-se-me, os dentes estralejaram, a cabeça voou para longe do
pescoço, o coração, repleto de hélio, suspendeu-se antes de começar a
trabalhar
(p. 150)

Portas é “inimigo da violência” (p. 150), ironia que evidencia o caráter objetivo da tortura: ela busca a “razão” por meio do constrangimento físico sem medida.

A razão, embora esteja a serviço da ideologia (ou por isso mesmo), é muitas vezes absurda, porque, menos que a verdade, é a tarefa da verdade sob a luz do dia (para Blanchot, a “tarefa da verdade” no mundo esconde a verdade do que “é”). Situação exemplar dessa lógica que a linguagem constrói, e que se torna perversa e absurda, é a da personagem Orquídea, cujas pedras nos rins pareciam possuir tamanhos e formatos únicos, para delícia do médico que a atende. Quando Orquídea começa a melhorar, com a dissolução das pedras, o médico fica profundamente decepcionado. A lógica é aparentemente simples: médicos em geral gostam de doenças, principalmente se é um caso raro; se o doente se recupera, cessa de existir a doença, cessando também a importância do médico, que se exaspera, criando uma situação tão grotesca quanto engraçada:

— Destruir por descuido os seixos que há em si, Dona Orquídea, ralhou o médico num timbrezinho ferido, é o mesmo que nascer com imenso talento para o piano e recusar-se, por maldade, a tocar.
(p. 106-107)

Seguindo a edificação da verdade do médico — que ocupa na sociedade o espaço inquestionável da ciência —, a doente se sente culpada e promete fazer crescer dentro de si “falésias”, “cordilheiras de xisto” (p. 107), para apaziguar a realidade da erudição.

Preservando seu poder de dispor as coisas amparado no saber, o mesmo médico assina um texto declarando louco o personagem Domingos, irmão de Orquídea, o que escavou os esgotos da rua até transformar o bairro num mar de fezes, “garantindo pela sua honra que quem voava debaixo da terra era doente, a jurar que pássaros submersos, mesmo com forma

humana, era coisa que não existia ainda” (p. 89). Os moradores atingidos pelos excrementos, entretanto, ousam desacreditar a sagrada ciência, e exigem uma indenização pela imensidão fecal que lhes tolhe a existência, derramada em todo o quarteirão por Domingos e sua picareta.

Tudo em volta tinha “relento de cocô” (p. 89), inclusive o perfume dos frascos, e o corte da eletricidade para recuperação dos tubos obrigava a vizinhança a “acender candeeiros de petróleo por dentro dos televisores a fim de assistirem à novela” (p. 89), outra situação absurda que a palavra constrói. Quem é louco? O voador subterrâneo, sua irmã, o doutor ou a vizinhança? O que temos, certamente, é uma linguagem, que trabalha longe do imediato, do que “é”, uma construção lingüística que serve à doxa.

Essa linguagem, que se manifesta como poder, pertence ao universo da possibilidade. Além do poder de fazer falar, aliado à tortura, cujo resultado é condição de estabilidade e distensão, ela constrói o possível enquadrado na doxa: não há no mundo objeção a ela. Ela então se faz possibilidade como algo menos que o real. Maurice Blanchot acusa ainda um novo sentido para o real, que se torna mais que o real, adicionando ao ser o poder de ser mediante a linguagem, a qual funda sua realidade.

Esse poder interfere também na morte. A condição de signo dá ao homem a possibilidade de morrer mais de uma vez pela potência da linguagem no mundo, “où la vérité est le travail de la vérité”²³.

²³ BLANCHOT, 1969. p. 60. Trad.: “onde a verdade é o trabalho da verdade”. É fundamental esse conceito blanchotiano de verdade, como uma elaboração humana que age no mundo. É ele que será utilizado neste capítulo. Em caso de mudança, advertiremos.

Muitas são as construções da verdade da morte em *A ordem natural das coisas*. A idéia da finitude garante no ser humano a compreensão e o conhecimento; o fim, entretanto, representado pela morte, faz com que os seres se debatam entre a possibilidade de compreensão da morte e o horror de sua impossibilidade.

Boa parte da ação e dos personagens de *A ordem natural das coisas* se engaja na construção da morte como possibilidade, sempre ligada a um conceito, assim como a construção da própria escrita parte do princípio da possibilidade. Os meios, entretanto, tanto da morte quanto da escrita, não logram atingir os fins, porque não os há, e os personagens — notadamente o funcionário público, Jorge Valadas, Ernesto Portas, Julieta, e mais do que todos, Maria Antónia — se vêem impedidos de percorrer um caminho pré-determinado, terminando sempre em grande deriva sua participação na escrita. Em suma, eles tentam morrer mas não conseguem.

O funcionário público que dormia com Iolanda escutava, na infância, as vozes dos mortos no cemitério abandonado. A linguagem do narrador concede vida à linguagem dos mortos, que revivem e permanecem sempre a morrer. Quando da morte da madrinha, o personagem cumpriu seu “trajeto de pesadelo” (p. 16) ao acompanhar o enterro, que não garante a morte do defunto.

Ernesto Portas constrói sua própria morte e a conta ao escritor, que a reproduz:

sei que um dia destes dois bombeiros me hão de levar pelo corredor da Residencial, entrouxado num lençol, acompanhado pela consternação das pequenas em sutiã e calcinhas, hão de descer comigo

numa padiola de lona, e hão de entornar-me por fim numa mesa de pedra, entre mais mesas de pedra com corpos macerados
(p. 21)

A morte pronunciada pelo narrador-funcionário público ronda Iolanda, que está a morrer por dentro, tal qual os heróis, “como se os órgãos, o coração, o estômago, o fígado, antiquíssimos e apodrecidos como os dos heróis nas criptas, se decompussem sob a vitoriosa juventude da pele” (p. 38). O símile remete à verdade que a linguagem do mundo edifica em torno dos heróis, que morrem por dentro mas sobrevivem na pele das narrativas construídas em torno deles, que os mantêm vivos e sempre a morrer, nessa “subterrânea e intensa comunicação com a morte” (p. 38) que Iolanda viva estabelece, assim como os heróis mortos preservam uma veemente comunicação com a vida, intercambiando os conceitos antitéticos.

Eis a grande recusa, que, segundo Maurice Blanchot, advém de uma enorme necessidade.

Quelle nécessité? Celle à laquelle, dans le monde, tout se soumet et qu’il convient donc de nommer d’abord, sans ostentation et sans hésitation, sans précaution non plus, car c’est la mort, c’est-à-dire le refus de la mort, la tentation de l’éternel, tout ce qui conduit les hommes à ménager un espace de permanence où puisse ressusciter la vérité, même si elle périt.²⁴

Domingos, em suas incursões voadoras por baixo da terra, “escutava os defuntos flutuando, com os seus trajes de casamento e as suas flores tristíssimas, muito acima de mim, quase juntinho ao sol, apenas separados

²⁴ BLANCHOT, 1969. p. 46. Trad.: Que necessidade? Aquela à qual, no mundo, tudo se submete e que convém nomear então em primeiro lugar, sem ostentação e sem hesitação, sem precaução também, porque é a morte, quer dizer, a recusa da morte, a tentação do eterno, tudo aquilo que conduz os homens a preparar um espaço de permanência onde a verdade possa ressuscitar, mesmo se ela perece.

do dia por suas lápides e cruzeiros de pedra". O personagem se impressiona com o fato de que os mortos não se atrevem a descer até os recônditos das minas, e nem a subir até o sol. Esses movimentos são vedados aos defuntos, segundo o voador subterrâneo, não porque eles estão mortos, mas porque têm medo. Medo de descerem e se afastarem demasiado da superfície, e receio de retornarem ao mundo dos vivos, temor

de que a família, já instalada na ausência deles, na saudade deles, no alívio do termo da doença deles, os não quisesse agora que lhes dividiu os móveis e o dinheiro, que lhes devassou a intimidade das cartas, o receio de que a família se recusasse a receber a censura do seu silêncio, e talvez seja por isso, por essa espécie de pudor, por essa espécie de medo, que a tua mãe não viaja do Talhão de Lourenço Marques para aqui, para junto de tua tia, e de mim
(p. 79)

Esse entrelugar dos defuntos é seu espaço de permanência. Por mais que seu retorno seja repudiado pela linguagem, já que a sua presença física se tornaria um constrangimento, e que a mesma linguagem os impeça de se aprofundar mais na terra, o que equivaleria a sua morte, a escrita garante-lhes o eterno.

"Tua mãe", no fragmento acima, refere-se à mãe de Iolanda, outro cadáver que se recusa a morrer. Ela é a mulher de Domingos, que permaneceu em Moçambique quando ele voltou para Portugal. Significativamente, ele a conheceu no velório do pai dela; casaram-se uma semana depois, mas ela permaneceu como morta, a olhar o vazio, sem falar com ninguém, sem nem mesmo perceber que havia uma filha bebê dela própria naquela casa. Não é por acaso que os mortos que Domingos escuta debaixo da terra estão sempre com seus trajes de casamento. A mulher que

saiu da morte, mãe de Iolanda, permaneceu internada em Lourenço Marques num hospício.

A necessidade de que a morte não seja o que ela é, mas uma construção lingüística, reflete-se no pavor de Orquídea, ao pensar na própria morte, de que “ninguém iria ao meu enterro, que nem se lembrariam de pôr o meu nome e o meu retrato no jornal” (p. 90-91). O nome e o retrato são imagens que supostamente poderiam assegurar a permanência e driblar a morte.

Também o pai de Fernando e Jorge, em seu ódio à esposa traidora, fabrica a própria morte, dedicando-se, sempre a morrer, a “inutilidades complicadas, e então percebi que aquilo que de fato fazia era aguardar a morte, aguardar a morte, minuto a minuto, num vagar irritado, encurtando o tempo que o separava dela em tarefas sem motivo” (p. 132), e nessa manufatura retrocede à similitude com os antepassados, em direção a “um futuro anterior ao presente em que vivia” (p. 132). Julieta, estigmatizada socialmente como a filha do pecado sem perdão, também mata o pai mais de uma vez: “O meu pai veio bater-me com o cinto e foi-se embora, e eu não me importei porque ele já estava morto” (p. 234); e “o meu pai tornou a falecer como no dia em que desviou a cara do meu rosto e me senti órfã” (p. 235).

Maria Antónia, igualmente, apega-se a essa não-morte da representação em determinado momento: “mesmo se não formos árvores muito grandes é difícil abater-nos e mesmo que nos abatam ficaremos nos retratos, nos álbuns, nos espelhos, nos objetos que nos prolongam e recordam” (p. 260).

Dentre os que tecem a morte como conceito, encontra-se ainda Alfredo, o colega de Liceu que estuda às vezes em casa de Iolanda. Segundo ele, as narrativas são tão idiotas como a vida, e como o conhecimento,

tão tolas como eu estudar Matemática e Inglês e Geografia, e quando aprender as soluções de todos os problemas, os tempos de todos os verbos e as capitais de todos os países, deito-me como a minha avó se deitou, peço um calicezinho de moscatel e morro
(p. 205-206)

Para ele, a morte é a possibilidade da finitude, o ato que está inserido no compreender, o acontecimento que é um direito e uma extensão do saber humano.

A possibilidade das coisas, portanto, está nos afazeres da verdade. Essa possibilidade inclui a vitória sobre a morte em nosso reino onde belos nomes bastam para nos alegrar. Para Maurice Blanchot, essa vitória, entretanto, contém uma derrota, a perda da morte. Isso não quer dizer que o ser humano tenha esquecido sua condição de mortal, mas que ele domina sua mortalidade mediante o poder de destruição que a palavra tem. Nomear para subjugar: o homem domina a morte pelo poder da linguagem.

No percurso da Iolanda que morre por dentro e rejuvenesce por fora, há também um herói que apodrece na cripta para parecer cada vez mais jovem na ideologia que o cerca. Essa situação é semelhante à do Lázaro citado por Blanchot, aquele que se decompõe na tumba, mas que é ressuscitado pelas mágicas palavras: *Lazare veni foras*. A morte singular de Lázaro, o que “é”, sucumbe na linguagem da ressurreição. Essa é, segundo Blanchot, a grande lacuna da linguagem:

Mais il reste — et c'est ce qu'il y aurait aveuglement à oublier et lâcheté à accepter —, il reste que ce qui "est" a précisément disparu: quelque chose était là, qui n'y est plus; comment le retrouver, comment ressaisir, en ma parole, cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler, pour la parler?²⁵

Essa falta é o imediato, o momento, o que "é", a realidade da presença sensível, que em Hölderlin se torna o sagrado:

Jetzt aber tagts! Ich harrt' und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sein mein Wort.²⁶

Embora esse momento seja "cette vie simple à fleur de terre"²⁷, nas palavras de René Char via Blanchot, ele se mostra inapreensível como a Eurídice que Orfeu quer salvar para o mundo.

No início do primeiro verso de Hölderlin, um clarão aparece. O presente refugia-se no passado da espera e anuncia algo. No momento da revelação, o inesperado fica suspenso, irrevelado, transmudando-se no desejo poético que é a esperança do sagrado, a promessa fundamental. Essa promessa que não se cumpre reaparece em René Char: "*Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*"²⁸.

Para Maurice Blanchot, o desejo, a paixão, a esperança, a promessa estão ligados àquilo que a literatura tem como sua existência, que é pretender dar-nos no futuro aquilo que "é". Essa esperança²⁹ é desmesurada,

²⁵ BLANCHOT, 1969. p. 50. Trad.: Mas resta — e é isso que seria cegueira esquecer e covardia aceitar —, resta que o que "é" precisamente desapareceu: algo estava lá, que não está mais; como recuperar, como resgatar, em minha palavra, essa presença anterior que ela me faz excluir para falar, para falar dela?

²⁶ HÖLDERLIN, citado por BLANCHOT, 1961, p. XX. Trad.: Mas agora amanhece! Eu esperava e o vi chegar, / E o que vi, o sagrado seja minha palavra.

²⁷ BLANCHOT, 1969. p. 51. Trad.: "esta vida simples à flor da terra".

²⁸ BLANCHOT, 1969. p. 56. Trad.: "*O poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo*".

²⁹ Cumpre distinguir aqui o uso que Blanchot faz da palavra *esperança* em outros momentos, como em *L'espace littéraire*: "Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon, ni l'avenir pour séjour car il n'a nullement droit à

dada a distância entre o desejar e o que se deseja, e por isso mesmo é forte, infinita. Aquilo que é situa-se, portanto, na região do improvável, que Maurice Blanchot define assim (parafraseando Yves Bonnefois): “s’il y avait entre la possibilité et la impossibilité un point de recontre, l’improbable serait ce point”³⁰.

Na seção chamada “La passion du dehors”, do já mencionado capítulo “Le grand refus” de *L’entrelien infini*, Maurice Blanchot fala em “le vertige de l’espacement”, que é o reino do fascínio, o espaço da impossibilidade. Mas é o possível, e não o impossível, que tem o poder do não (de negar, de eliminar); isto é, “l’homme, chaque fois qu’il est, à partir de la possibilité, est l’être sans être”³¹. Blanchot nos diz com essas palavras que por meio da linguagem o ser humano afasta-se de si mesmo, construindo em seu lugar um outro ser pela atribuição de sentidos que o signo lhe propicia. No reino da paixão, o fascínio elimina o poder de atribuir um sentido. Quem está fascinado não vê um objeto real, tudo pertence à paixão do exterior. Escrever é, assim, solidão e fascínio.

A literatura não é imagem dos objetos do mundo, mas a sua própria imagem, imagem da linguagem, linguagem imaginária. Na linguagem cotidiana, a imagem aparece sobre a ausência da coisa. Na linguagem

l’espérance: il lui faut au contraire désespérer” (p. 38). Trad.: “Quem sonda o verso deve renunciar a todo ídolo, deve romper com tudo, não tem a verdade por horizonte, nem o futuro por morada porque não tem nenhum direito à esperança; deve, ao contrário, desesperar”. Quem sonda o espaço literário não tem direito à esperança que realiza nossos desejos e necessidades *no mundo*, e que faz par com os ídolos construídos pela verdade instituída pela fala cotidiana. A esperança à qual Maurice Blanchot se refere em *L’entrelien infini* é de outra ordem, diversa das realizações e das tarefas dos seres humanos.

³⁰ BLANCHOT, 1969. p. 59. Trad.: “se houvesse entre a possibilidade e a impossibilidade um ponto de encontro, o improvável seria esse ponto”.

³¹ BLANCHOT, 1969. p. 66-67. Trad.: “o homem, cada vez que ele é, a partir da possibilidade, é o ser *sem ser*”.

literária, a imagem aparece sob a sua própria ausência, já que ela é a própria linguagem.

Mas o que é propriamente a imagem? A experiência da morte e de seus despojos ajuda a esclarecê-lo.

O morto é a imagem de si mesmo (e não do vivo que foi), por se tornar mais imponente, mais impressionante (como a arte clássica), do que o vivo enquanto ele era apenas um ser humano. Não obstante, a relação do cadáver com este mundo é de algo que perde seu valor de uso e de verdade para adquirir uma existência neutra, que na verdade não se assemelha a nada. Por quê? Porque o homem mesmo assemelha-se pouco a si próprio, já que em vida ele era mais uma função do que um ser; o cadáver, por ser um corpo sem utilidade, é apenas imagem, e imagem de nada. Essa condição de neutralidade se reforça quando o querido defunto é conduzido ao cemitério, o lugar da absoluta impessoalidade e anonimato. Esse caráter incomum e neutro da imagem cadavérica relaciona-se às imagens veiculadas pelo texto literário em sua fabulação da impossibilidade.

Em *A ordem natural das coisas*, essas questões relacionadas à imagem (cadavérica ou não) e à escrita aparecem particularmente em dois personagens: Ernesto da Conceição Portas e Maria Antónia, cujas experiências relacionadas à literatura serão analisadas a seguir.

Portas, 68 anos, ex-Pide, é o interlocutor de um escritor anônimo, cuja voz não se ouve na narrativa. Ele deixa transparecer em sua fala uma concepção de literatura, que é para ele a arte dourada produzida por um ser

de grande projeção social; “um escritor, um homem que vende romances, que aparece na televisão, que tem o nome nas revistas” (p. 46).

Esta é a escrita da pompa, a obra que faz barulho no mundo, que repercute. Não se sabe ainda o tipo de escrita que será produzida, mas sabe-se que o “amigo escritor” solicita informações sobre a vida do funcionário público que dorme com Iolanda. Portas, como depoente, e portanto fazendo-se de fonte para o escritor, sua ligação material com o mundo, vislumbra nessa ação uma maneira de levantar algum dinheiro. Ele admite abertamente que sua memória pode melhorar “se o amigo escritor entrar com uma ajudinha para a renda do quarto” (p. 19). Ao invés de contar a história do marido de Iolanda, todavia, o ex-Pide conta sua própria história, e apela para a credulidade do escritor: “O senhor não acredita?” (p. 19).

Depois de muito contar sobre si mesmo, o depoente chama-se à ordem: “Porém, indo direito ao que importa a si, acho que um chequezinho de vinte contos de réis me ajuda a memória” (p. 22), após o que ele continua desfiando sua interminável ladainha. Mais adiante, “voltando à vaca fria” (p. 23), ele se lembra de que o objetivo da conversa é o funcionário público, e volta a pedir dinheiro: “se você meter quinhentos escudos na mesa asseguro-lhe que o localizo” (p. 23). Ele parece então disposto a tentar sinceramente vasculhar no passado o sujeito procurado, mas a memória não lhe é favorável: “Percorro caras e não distingo a que pretende, vê-se tudo desfocado, não notas?” (p. 24-25). A uma possível reprimenda do escritor, ele responde:

Não, não proteste, não me censure, palavra de honra que faço os possíveis e contudo, é assim mesmo, a memória tem o seu mecanismo próprio, o seu ritmo, as suas leis, os seus caprichos, havemos de dar com o sujeito, quando menos se espere, num sítio qualquer do passado (p. 28-29)

Ernesto Portas tenta, pois, compor sua narrativa (ainda que como co-escritor), centrada no funcionário público, mas há forças poderosas que interferem em sua escolha, ou melhor, em sua necessidade, considerando que agradar ao amigo escritor equivale a garantir algum para o sustento. Entretanto, Portas segue afirmando que se dedica à causa do escritor todo o tempo, negligenciando inclusive seu maior projeto, que é o curso de hipnotismo por correspondência.

Em sua recusa inconsciente de escrever ou dar a escrever o homem que dorme com Iolanda, Portas chega a desprezá-lo como personagem, por sua insignificância, e a todos que o cercam, e aos lugares que os contêm, e a tudo o que se lhes relaciona: “para que te serve tanto lixo, rapaz, tens a certeza de que os teus miolos funcionam, que livro uma história destas pode dar se tristezas é o que mais há na cidade” (p. 46).

Côncio de sua missão, todavia, Portas vai à casa onde o personagem dorme com Iolanda fazendo-se passar por fiscal da “segurança das habitações camarárias” (p. 46). Nada na casa, porém, estimula no ajudante de escritor a veia narrativa, e ele põe-se a pensar “no que pode haver de interessante na falta de dinheiro e a interrogar-me acerca do motivo que te conduziu a escolher aquelas pessoas amargas, cheias de medo e do rancor dos infelizes” (p. 47).

A imagem que Portas tem do mundo literário é a do sonho feliz, é a imagem clássica que conforta e humaniza. Sua mente recusa o lixo em volta, mas não consegue absorver a maravilha que apazigua, o sono do repouso. Sua memória só lhe acena com o sono do trespasse, em direção à indeterminação. Preso à escrita por sua condição ficcional, escapa-lhe a possibilidade de manipular o mundo rumo às grandes imagens que a literatura poderia construir.

A escrita feita de belas palavras e sublimes imagens não é acessível ao personagem, minando-lhe a esperança de ajudar a escrever um mundo grandioso e justificado. Impossibilitado, então, de eliminar o mundo podre que presenciava a seu redor para erigir em seu lugar o mundo bem-conformado que a arte clássica pede, Portas tem uma revelação:

estava eu a barbear-me, compreendi e fiquei parado em frente ao espelho, quer dizer, ao pedaço de espelho que lá tenho, com metade da cara cheia de sabão, compreendi, de navalha no ar, que o teu fulano não existe como não existe a nogueira, nem o pai, nem a tia, nem a Quinta do Jacinto, nem sequer Alcântara, nem sequer o Tejo, (...) que também não há você, amigo escritor, e que nos encontramos ambos, ouça-me bem, não no Campo de Santana que jamais existiu, com os seus pavões, os seus mendigos e os seus malucos, mas suspensos numa espécie de limbo, a conversar de nada, rodeados de telhados e árvores e gente sem substância, numa Lisboa imaginária a descer para o rio ao longo de uma confusa precipitação de becos inventados. (p. 48-49)

Nesse momento, a relação da escrita com o mundo está suspensa. Portas não consegue impor ao texto sua doxa; não logra, outrossim, questioná-la. Sua escrita é, então, a escolha que a escrita faz para si mesma. Essa percepção ocorre a Ernesto Portas no momento em que ele se barbeava diante do espelho (sintomaticamente partido), o qual não lhe mostrou mais o belo reflexo do mundo que a literatura deveria ser. A imagem do espelho

volta a se fazer presente na fala de Portas, quando este se encontrava “na câmara de prazeres da mulata forrada de espelhos que haviam perdido a capacidade de restituir o mundo” (p. 65). Esses espelhos, portanto, os espelhos literários, não têm mais essa capacidade, devendo dirigir sua imagem para outros mundos.

Essa imagem experimentada pelo personagem não mais é capaz de devolver o mundo justificado que serve à verdade do dia, verdade exigida pela vida prática e pela realização das tarefas verdadeiras. Também não é capaz de nos retornar ao mundo embelezado da arte clássica, em que a imagem ideal o cobre de valores elevados e exemplares, confirmando a clássica afirmação: “l’homme est fait selon son image”³².

A visão de Ernesto Portas diante do espelho, entretanto, lhe diz outra coisa: “*L’homme est défait selon son image*”³³. Essa escolha do depoente foi ditada pela própria imagem, ou pelo signo lingüístico, no caso do texto, suspendendo-o e ao autor a essa “espécie de limbo”, à neutralidade absoluta daquilo que não é a construção da verdade no mundo.

A possibilidade ensejada pela escrita no mundo corresponderia ao que Maurice Blanchot chama “semelhança cadavérica”: o querido morto é o ser que conhecíamos até há pouco, mas essa semelhança é magnificada, classicizada. A imagem é mais imponente, mais soberba, e construirá a verdade da morte na linguagem do engrandecimento.

³² BLANCHOT, 1999A, p. 350. Trad.: “o homem é feito segundo sua imagem”.

³³ BLANCHOT, 1999A, p. 350. Trad.: “O homem é desfeito segundo sua imagem”.

Um olhar diferente pode revelar o outro lado do processo imagístico. O que era reflexo (o cadáver) torna-se senhor da vida refletida (o vivo), o cadáver torna-se a imagem de si mesmo, transformando em sombra e apagamento o objeto em que inicialmente se refletia, a partir do processo de desfuncionalização do ser agora morto. Ele se torna então semelhante a *nada*, um ser em torno do qual se perde a verdade útil, mesmo porque o próprio ser vivo se assemelha a si mesmo em raros instantes, já que a linguagem tende a afastar o homem de seu próprio ser, tornando-o um não-ser.

É como um utensílio cuja obsolescência lhe retira o valor de uso: uma vez cessada a utilidade que lhe conferia vida e que o fazia desaparecer, ele aparece. Aqui, Maurice Blanchot eleva a semelhança cadavérica à condição de arte:

La catégorie de l'art est liée à cette possibilité pour les objets d'"apparaître", c'est-à-dire de s'abandonner à la pure et simple ressemblance derrière laquelle il n'y a rien — que l'être. N'apparaît que ce qui s'est livré à l'image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire.³⁴

Entramos então na região do inacessível, do inapreensível, onde o cadáver não repousa. A morte, com toda sua verdade construída no mundo, não consegue manter-se no belo lugar que lhe reservaram. O defunto pervaga errante, em parte nenhuma, depositado num espaço definitivamente anônimo e intemporal chamado cemitério.

³⁴ BLANCHOT, 1999A. p. 348. Trad.: A categoria da arte está ligada a essa possibilidade de os objetos "aparecerem", isto é, de se abandonarem à pura e simples semelhança por trás da qual não há nada — além do ser. Só aparece aquele que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.

Essa foi a inversão que se processou na mente de Ernesto da Conceição Portas. Seu mundo defunto cobriu-se de inutilidade, cessando de operar, de estabelecer-se como correspondência, em suspensão inapreensível.

Supõe-se que a partir desse momento epifânico o relato tenha adquirido um novo sentido para o personagem-depoente. Ele continua protestando envolvimento total com o projeto do escritor, tendo comprado inclusive um gravador e um rolo fotográfico (que ele gastou tirando fotos com a mulata Lucília) para documentar suas descobertas. O texto, todavia, insiste em despejar no papel o idílio do velho Pide com a mulata vesga, até o momento em que o cafetão de Lucília invade o quarto e termina violentamente com o amor dos dois.

O evento inopinado corresponde a uma violenta dose de realidade que o reconduz ao momento da criação em companhia do escritor, numa tarde de “paz nos mortos do casarão da morgue” (p. 66), em que a estranheza cadavérica veicula o inapreensível por meio da expressão “aqui o temos” (p. 67), que recoloca o funcionário público de Iolanda na ficção como um cadáver que se assemelha a si mesmo. Em sua última aparição, Ernesto Portas parece abandonar definitivamente aquela sua primeira concepção de literatura, para se ver completamente envolvido pela impessoalidade neutra dos defuntos sem função, na semelhança que a literatura assume com os mortos inúteis jacentes no necrotério. Ernesto Portas então entrega ao seu amigo escritor o seu personagem por inteiro, cuja imagem cadavérica é

esboçada em vários momentos, desde seu namoro com Iolanda até sua desistência de atingir qualquer objetivo, à deriva num trem sacolejante:

aqui o temos sem esperar nada, sem pensar em nada, sem sentir nada, calado apenas, calado, envelhecido, inerte, tão inerte que nem se dá conta do comboio de Cascais que pula por cima dos jardinzecos da Quinta do Jacinto e lhe cruza o corpo, levando, na fieira de janelas das carruagens, a mudez sem sonhos de que é feito (p. 67)

A voz da primeira parte, do Ernesto que desvenda o processo da escrita do livro, desaparece completamente após o capítulo 6 do “Livro primeiro”. A construção da escrita é retomada na voz par da última parte, a voz de Maria Antónia, que nem sabe quem é Ernesto Portas.

Maria Antónia, a viúva cancerosa, já não é ela mesma, e sim uma velha feia, já morta, sua própria imagem cadavérica. Quando ela pede que o sobrinho encerre as aplicações de cobalto e a deixe morrer, o verbo morrer passa a significar a volta aos tempos de “agosto contigo e meus netos no Algarve”.

Maria Antónia assume seu corpo semi-morto escanzelado: “as minhas narinas se haviam afilado como as dos cadáveres nos esquifes” (p. 241). Em seguida ela se define como “uma mulher de silêncio que não aprecia as efusões nem as lágrimas” (p. 242). Ela fala pouco porque as palavras são vãs, sempre a mediatizar as coisas e suas imagens, como o espelho do quarto onde se chocam os besouros, “na ilusão de que existia um segundo quarto depois da moldura, com outra velha numa cama, outras cortinas, outras jarras” (p. 243-244). O silêncio que Maria Antónia escuta é o que se encontra “no interior dos sons, no interior das frases e da música, o silêncio das ondas na Ericeira, o silêncio dos ralos no Algarve, o silêncio das discussões quando

os gritos começam e os muros urram, ecoando o despeito das pessoas” (p. 242). O que ela deseja ouvir não é a representação das coisas, mas o imediato das coisas, como a repetir com Hölderlin o desejo de que o sagrado seja sua palavra, mas ao mesmo tempo pressentindo que nenhum ser humano tem acesso ao imediato. Tocar o imediato passa a ser então o desejo e a esperança que permanecem desejo e esperança. O seu desejo era não ser aquela coisa construída pelo horror à doença, ao contrário, “apetecia-me despir-me dessa caricatura de mim própria” (p. 244). O estado e sofrimento de Maria Antónia a desloca de qualquer espaço, “nós que não somos daqui senão de um aqui que não existe” (p. 256), para ocupar o espaço e o tempo da morte, “um hoje que só a morte e a certeza dela habitam” (p. 256). Esse mundo habitado por ela torna-se um mundo estranho para as amigas que a visitam, “raça de apátridas, estrangeiras numa terra estrangeira que é contudo sua” (p. 257).

O sofrimento funda em Maria Antónia uma linguagem que foge à potência da linguagem do mundo, esta que não pára de construir verdades e de afastar a morte. Ela sofre com sua terrível doença que a leva às raias do insuportável, mas que ela não pode deixar de suportar. Nesse estado, o tempo está como que parado, o presente é infinito, a perspectiva temporal inexistente e entrega o ser a um outro tempo, o tempo da ausência e da neutralidade. Segundo Maurice Blanchot,

Il s’agit, plutôt que de cet état paroxystique où le moi crie et se déchire, d’une souffrance comme indifférente, et non soufferte, et neutre (un fantôme de souffrance), si celui qui y est exposé est privé, justement par la souffrance, de ce “Je” qui la lui ferait souffrir. Nous le voyons donc: la marque d’un tel mouvement, c’est que, par le fait que nous l’éprouvons,

il échappe à notre pouvoir d'en faire l'épreuve, et ainsi non pas hors d'épreuve, mais ce à l'épreuve de quoi nous ne pouvons plus échapper.³⁵

Essa indefinição absoluta, Maria Antónia a expressa com frases como “as lembranças e os rostos se confundem num nevoeiro que tudo alisa e iguala, empurrando-nos para um hoje que só a morte e a certeza dela habitam” (p. 256); “e não era eu que conversava, era outra, embora usasse as minhas roupas e o meu nome, outra viúva que me repugnava de tão idosa e feia” (p. 255); “levantando à nossa volta um presente sem passado, uma espécie de futuro onde só as torneiras têm direito a lágrimas” (p. 260).

É intenso o sofrimento de Maria Antónia, tanto que sua irmã pergunta, achando que não é escutada: “Por que tanto sofrimento, por que será necessário sofrer tanto?” (p. 261), mas não há paroxismo de dor, pela ausência do “eu” que a sentiria, transformando-se na experiência da estranheza:

mas eu não sofro, percebes, não sofro, ando a pintar o mar aqui em casa, tiro os retratos dos momentos felizes e os quadros de presente de casamento dos seus grampos, óleos, aguarelas, gravuras, Guillermo Tell Despide Su Barca, Guillermo Tell Amenaza El Gobernador, um deles, não sei qual, caiu ao chão ao mudarmos para aqui e quebrou-se, tiro os retratos e os quadros e penduro peixes, ondas, mastros
(p. 261)

O que Maria Antónia faz, pois, é pintar o mar, o desconhecido, o inapreensível de Julieta e Jorge que a doente busca alcançar. Este é o momento em que as lembranças felizes e os belos quadros que retratam

³⁵ BLANCHOT, 1969. p. 63. Trad.: Trata-se, mais que desse estado paroxístico em que o eu chora e se dilacera, de um sofrimento como que indiferente, e não sofrido, e neutro (um fantasma de sofrimento), já que aquele que aí se expõe é privado, justamente pelo sofrimento, desse “Eu” que o faria sofrer. É então evidente: a marca de um tal movimento é que, pelo fato de estarmos nele, ele escapa ao nosso poder de experimentá-lo, e assim, de ele não estar fora da experiência, mas de ser a experiência a que não podemos mais escapar.

atitudes grandiosas são substituídos para dar lugar ao inútil irrecusável. Pintar o mar equivale a escrever o livro do inacessível, “que alguém terminará por mim” (p. 257), o qual representa o desejo do inalcançável que certamente não terminará porque é de sua condição permanecer desejo e esperança, consolidadas no “alguém terminará”, analogamente ao “das Heilige sein mein Wort” de Hölderlin e ao “désir démeuré désir” de Char.

É curioso perceber como o desejo do mar une os três personagens, Maria Antónia, Jorge Valadas e Julieta.

Jorge, o major preso por conspirar contra o governo, é vítima de tortura mas se recusa a entregar os companheiros de sedição. Ele é então submetido a um intenso sofrimento que lhe altera a percepção das coisas. Preso em Tavira, num quartel próximo ao mar, ouve o barulho das ondas e o cantar dos pássaros, mas não pode vê-los. A impossibilidade de ver a natureza em torno da prisão fá-lo perder a noção de espaço e tempo, levando-o à absurda fronteira com a China. Ele compreende então que tudo em volta dele era falso, lugares, coisas e pessoas; essa não-existência elimina, portanto, o sofrimento; não há mais receio de que alguém possa lhe fazer mal. No final de seu último depoimento, Valadas encontra-se diante do mar, e entrar nas águas equivale a atravessar a fronteira com a China e desembarcar num país desconhecido, do qual já se encontrava em uma região não-identificada, que se assemelhava a Tavira mas não era Tavira.

Julieta também se entrega ao apelo da paixão e do fascínio irrecusáveis, seguindo seu irmão Jorge Valadas, que realiza, em sua demência, o mesmo movimento do escritor que se entrega ao mundo de

estranheza da literatura. Após habitar sozinha, durante muito tempo, a casa da família em cujo sótão sempre vivera, ela é espantada pela presença de um corretor imobiliário (que se diz seu primo) a mostrar a residência a possíveis candidatos a adquiri-la. Ela então se esgueira pelas paredes e abandona a casa, para encontrar-se com seu irmão predileto, Jorge, que, segundo ela, aguardava-a sorrindo. O livro termina com a esperança — que permanece esperança — de Julieta de encontrar o irmão, que se achava então na fronteira com a China.

Voltando à agonia de Maria Antónia, é impressionante seu pavor diante da morte, que ameaça se mostrar como o imediato não-representado: “não inventei a agonia do meu pai, não inventei o fim da minha mãe, não inventei esta morte” (p. 260). Este é o momento em que a morte deixa de ser um conceito, deixa de ser uma perda mediatizada para se revelar .

A escrita do livro avança diante da morte, que ameaça a existência da invenção de Maria Antónia:

e comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim do mesmo modo que Benfica se há de repetir nestas ruas e prédios sem destino, e eu, sem rugas nem cabelos grisalhos, pegarei na mangueira e regarei, à tarde, o meu jardim (p. 259)

A invenção é ameaçada, evidentemente a escrita é o risco de se afundar no inferno de Perséfone durante o inverno, em que Orfeu perde Eurídice pelo olhar. Maria Antónia, em seu pavor, vai perder na morte os personagens de seu romance, mas “a ordem natural das coisas” vai garantir

a existência da obra, que se repetirá indefinidamente como as pessoas, os lugares e o tempo na presença eterna da impossibilidade.

A escrita da viúva é o desejo que permanece desejo, de voltar a ter dentes e cabelo, de perder a cor cadavérica, tornando-se a rejuvenescida personagem de um outro escritor. Nesse desejo e nessa paixão, Maria Antónia se entrega à obra que vai escorrer por entre suas pernas entre o “Faça força” do médico e a relutância da pergunta “Por que motivo hei de expulsar de mim a vida que há em mim” (p. 262), como a outra mão a refrear o delírio daquela que escreve, como o suicida que busca o inacessível, ofuscado pela “vertigem do espaçamento”, o reino do fascínio. O suicida que se insinua entre as dores do parto de Maria Antónia é o seu avô, que se mata com um tiro no ouvido e deixa um bilhete incompreensível que equivale à exortação da entrega ao inelutável: “riscos e traços, riscos e traços, riscos e traços que eram gritos Faça força, faça força, força, força, força, força, força” (p. 262).

A identidade da visão da morte com o momento do nascimento se reforça com o vagido desesperado da irmã de Maria Antónia: “Para que tanto sofrimento, Santo Deus?” (p. 262), similar ao momento anterior (que em verdade é posterior). A morte por câncer, o suicídio, o nascimento da criança são momentos semelhantes ao da criação artística, em que o insuportável busca o acesso ao inacessível, em que a paixão profunda e o desejo incontrolável mostram o caminho do impossível.

Esse caminho vem desembocar ao fim — fim sem termo — na paixão do exterior, o incessante, o inapreensível, o irrenunciável. O perigo da

impossibilidade é, então, na soma dessas características, não o caráter negativo dessa experiência, mas seu “excesso de afirmação”. O que fica descoberto nesse movimento é seu lado obscuro, onde os seres e as coisas e o “eu” presentes estão suspensos, e celebram sua intimidade com o exterior, “le vertige de l’espacement”, que se processa com a perda da permanência. As experiências do amante de Iolanda, Portas, Valadas, Julieta, Maria Antónia conduzem-nos à impossibilidade, à experiência do outro, em que há domínio mas não há controle: isso é paixão, e onde há paixão, não há tarefa, mas “l’absence de l’œuvre”. A impossibilidade é então a relação com o exterior movida pela paixão; ela é, assim, a própria paixão do exterior.

Respondendo assim ao impossível, a narrativa de *A ordem natural das coisas* não lhe dá nenhuma resposta apaziguadora, nem lhe transmite verdades, mas está sempre a responder ao que escapa à compreensão do dia, resposta que contém a esperança desejante do desconhecido, da presença que jamais se revelará, mas que é a busca que a literatura jamais poderá deixar de empreender.

capítulo 2

**ANJOS, PÁSSAROS, SAPATOS E
OUTROS OBJETOS
INANIMADOS**

**(Autoria e morte em
O manual dos inquisidores)**

Acidente

Quebra-se o púcaro de fino
cristal vibrante contra lájea:
restam avelórios feridos.

Do vento escuto o balbucio
por entre os galhos das árvores.
Percebo-lhe o timbre, o ritmo.
Porém não as palavras:
interceptadas, interceptadas.
(Henriqueta Lisboa)³⁶

³⁶ LISBOA, 2004. p. 44.

ANJOS, PÁSSAROS, SAPATOS

E OUTROS OBJETOS INANIMADOS

(Autoria e morte em *O manual dos inquisidores*)

Entre várias figurações da morte, Blanchot reconhece três especificamente como concernentes ao espaço literário. A primeira delas, a morte possível, está ligada à aniquilação do autor, que é a exigência profunda da obra. Não é uma mudança de estado de espírito para se conformar ao escrito, não é um distanciamento de si mesmo para penetrar a ficção. Trata-se aqui da supressão da existência do autor no mundo, algo como a relação do suicida com a morte, a busca do inacessível, o ingresso no fascínio da noite da desrazão. Nem o autor nem o suicida sabem o que fazem, ambos atendem a uma exigência não-explicitada, em direção a um ponto que arruína toda ação premeditada.

Il semble que tous deux ne réussissent à faire quelque chose qu'en se trompant sur ce qu'ils font, ils regardent au plus près: celui-ci prend une mort pour l'autre, celui-là prend un livre pour l'œuvre, malentendu auquel ils se confiant en aveugle, mais dont la sourde conscience fait de leur tâche un pari orgueilleux comme s'ils ébauchaient une sorte d'action qui ne pourrait qu'à l'infini atteindre le terme".³⁷

³⁷ BLANCHOT, 1999A. p. 133. Trad.: Parece que ambos, ao fazerem o que quer que seja, só se dão bem enganando-se sobre o que fazem, procurando mais ou menos uma direção que lhes escapa: este toma uma morte pela outra, aquele toma um livro pela obra, malentendido a que se confiam às cegas mas que uma consciência surda faz de suas tarefas uma aposta orgulhosa, como se esboçassem uma espécie de ação que só poderia atingir seu termo no infinito.

Essa concepção de morte liga-se a outro tipo de supressão, que é a morte por acidente da palavra útil, daquilo que ela pode garantir em termos de apaziguamento e conforto. Enquanto a palavra do cotidiano mata a coisa para apoderar-se dela e estabelecer um *dictare*, isto é, produzir o discurso que pede obediência e oferece descanso, “qui ne demande que la docilité et promet le grand repos de la surdité interieure”³⁸, a palavra da literatura só promete inquietação, configurando um acidente que altera a ordem natural da função informativa. Voltando à palavra usual, ela mata o objeto porque este **pode** morrer, a possibilidade da morte assegura sua existência.

Uma frase exemplar do discurso despótico é “Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão”. Essa fórmula, repetida várias vezes pelo personagem Francisco, de *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes, é o típico comando sem questionamento e sem conteúdo, no sentido de que é uma norma imposta, uma construção, e não algo lógico ou inequívoco. Imaginemos essa frase no mundo: ela está ligada a um saber. Se eu sou mulher, ela me diz algo do comportamento que devo ter diante de um homem certamente poderoso, a quem não me interessa enfrentar; a palavra de ordem é clara, e demanda docilidade com um contrapeso de segurança. Se eu sou homem, devo tomar essa declaração como uma advertência: se me é dado reproduzi-la no contexto social a meu favor, tanto melhor; caso contrário, resta colocar-me à sombra de alguém que exige e promete, e pode fazer isso. Essas reações são o produto de uma consciência do funcionamento do mundo, de

³⁸ BLANCHOT, 1998. p. 300. Trad.: “que só demanda a docilidade e promete o grande repouso da surdez interior”.

uma realidade que me pressiona e que me leva a agir desta ou daquela forma, resguardado por um conhecimento que é meu privilégio e que não posso desprezar.

No romance, entretanto, meu contato com a frase é pleno de ignorância das regras de funcionamento de um mundo que me é oferecido naquele momento, e não de uma realidade dada como minha, em que eu posso e devo agir. Existe no sentido dessas palavras uma falha dupla relacionada tanto ao fato de que aquele é um mundo que ainda vai-se revelar, quanto à minha certeza de que aquilo é irreal. O mundo aí proposto está separado do real, as palavras perdem sua determinação e sua segurança, o valor de sinal da letra torna-se instável. Já que o irreal não possui objetos para serem *representados*, a linguagem da ficção vai simplesmente *apresentá-los*; assim, eles terão vida “à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose”³⁹. Segundo Blanchot, essa é a verdadeira linguagem simbólica, aquela que propõe um contramundo fora do real, que tem como objetivo sua existência em sua própria insuficiência representativa, em sua falta essencial.⁴⁰

O símbolo é, assim, uma representação fracassada, uma experiência do nada. Blanchot cita a constatação de Hegel da inadequação do símbolo: não há garantia de que sua imagem exterior e seu “conteúdo espiritual”

³⁹ BLANCHOT, 2003A. p. 82. Trad.: “através da consistência das palavras, sua luminosa opacidade de coisa”.

⁴⁰ Para Blanchot, o símbolo é uma narrativa que difere da alegoria e do mito. Este corresponde ao pensamento humano no seio das coisas, é a pura verdade realizada como ação e sentimento; aquela pretende encenar situações exemplares ligadas ao mundo real e que nos levam a agir sobre ele. A concepção de literatura blanchotiana é simbólica, e não mítica ou alegórica. (BLANCHOT, 2003. p.83.)

coincidam (*Unangemessenheit*). Para Blanchot, esse defeito é sua essência, “ce défaut est l’essence du symbole”⁴¹.

A narrativa simbólica conduz à terceira configuração da morte na concepção blanchotiana, que é a sua impossibilidade. A imagem das desgraças da existência não pode ser tomada como a existência; essa não-existência, portanto, não pode ter fim; conseqüentemente, não há morte no universo simbólico. Depreende-se que o símbolo na acepção blanchotiana (e por extensão na concepção blanchotiana de literatura) não pode ser interpretado, conhecido, compreendido:

*Telle est sa dernière ambiguïté: il se dissipe s’il s’éveille; il périt s’il vien au jour. Sa condition est d’être enterré vif, et en cela il est bien son propre symbole, figuré par ce qu’il figure: la mort qui est vie, qui est mort dès qu’elle survit.*⁴²

*Si la réflexion imposante s’approche de la littérature, la littérature deviant une force caustique, capable de détruire ce qui en elle et dans la réflexion pouvait en imposer. Si la réflexion s’éloigne, alors la littérature redeviant, en effet, quelque chose d’important, d’essentiel, de plus important que la philosophie, la religion et la vie du monde qu’elle embrasse.*⁴³

Quanto à primeira figuração, a supressão da autoria já se evidencia na estrutura de *O manual dos inquisidores*. Não há um narrador. Há um alguém — um grande inquisidor? — que ouve os relatos e os comentários das vozes que compõem a narrativa, ou as prestações de contas dos seres que transitam ou transitaram pelo universo da escrita. Esse alguém se encontra

⁴¹ BLANCHOT, 2003A. p. 86. Trad.: “esse defeito é a essência do símbolo”.

⁴² BLANCHOT, 2003A. p. 89. Trad.: *Tal é sua derradeira ambigüidade: ele se dissipa se desperta; perece se vem ao dia. Sua condição é a de ser enterrado vivo, e nisso ele é realmente seu próprio símbolo, figurado por aquilo que ele figura: a morte que é vida, que é morte assim que sobrevive.*

⁴³ BLANCHOT, 2003A. p. 295. Trad.: *Se a reflexão imponente se aproxima da literatura, esta se torna uma força cáustica, capaz de destruir aquilo que nela e na reflexão se poderia impor. Se a reflexão se afasta, então a literatura volta a ser, com efeito, algo importante, essencial, mais importante do que a filosofia, a religião e a vida do mundo que ela abarca.*

suspensão: supõe-se que ele tenha escrito o livro, mas não se sabe se ele apenas escuta e se limita a copiar, ou se ele modifica os depoimentos à revelia dos depoentes, se ele é sincero ou traiçoeiro, se ele tem um objetivo, ou se ele toma partido de alguém.

Os relatores são todos personagens próximos de Francisco, o “senhor doutor”: João, seu filho; Titina, a fiel governanta; Paula, a filha bastarda; e Milá, a substituta de aluguel. O quinto grande relato é o do próprio Francisco, que numa perspectiva tradicional poderia ser classificado como protagonista, ou herói.

Cada relato, exceto o último, é seguido de um comentário, que lembra a função do *volumen commentarium*, livro de memórias ou de registros, atas, sumário de acusação ou defesa; ou volume de esclarecimentos sobre determinada obra. O *commentator*, nesse caso, é também inventor, autor. Os comentadores, em *O manual dos inquisidores*, presumidamente analisam, ponderam sobre um outro discurso que deveriam conhecer, dando sua interpretação às ações ou às palavras de outrem. Note-se que a semântica da palavra “comentário” engloba atitudes como lembrar, meditar, refletir, estudar, inventar, idealizar, falsear, maliciar, fingir.

Há cinco grandes narrativas, cada uma delas composta de três relatos e três comentários, com exceção da quinta parte, que termina no terceiro relato. O terceiro comentário do quinto movimento não existe, ou está suspenso na escrita incessante que se interrompeu por um acidente de publicação.

A primeira morte blanchotiana encontra-se em sua relação com a autoria, ou a ausência desta: a história se conta sozinha, no tatibitate dos personagens. Não existe escritor; por mais que sua sombra insista em se insinuar aqui e ali, o texto o dispensa.

A narrativa se abre com o relato de João, filho de Francisco, o ministro arruinado. O momento mais próximo do presente no relato de João é sua entrada no tribunal para uma audiência relativa ao seu divórcio com Sofia. Vários outros momentos se entremeiam a esse, remetendo aos tempos de esplendor e de decadência de si e da família.

João é, portanto, a primeira voz que se conhece no romance. O segundo fragmento que aparece no texto é chamado *comentário*, onde irrompe a voz de Odete, filha do caseiro da quinta de Francisco em Palmela. Odete aparece respondendo a alguém que se dirigiu a ela no momento imediatamente anterior ao seu comentário, tratando-o por você:

Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito só não percebo porque é que o menino João há-de dizer coisas horríveis do senhor doutor para mais com o feitio dele e ainda vivo a poder recuperar do ataque sabe-se lá. Claro que o menino conhece as linhas com que se cose e falou de certeza aos médicos a assegurar-se que o pai não melhora e não lhe faz a vida num inferno, quem se atreveria a correr o risco de ter um velho assim pela frente ameaçando o mundo inteiro com a espingarda? ⁴⁴

É curioso que, embora o comentário se refira supostamente à fala anterior de João, este não diz em seu relato precedente “coisas horríveis do senhor doutor”, não se refere à clínica onde o pai foi internado no fim da

⁴⁴ ANTUNES, 1998. p. 21. A partir daqui, as referências ao romance *O manual dos inquisidores* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

vida, e nem parece sentir-se ameaçado pelo velho pai de ter sua vida transformada num inferno.

O momento da enunciação aparece aí pela primeira vez, e em seguida Odete mergulha na memória para narrar fatos que se supõe sejam demandados pelo interlocutor silencioso. Eventualmente ela retorna ao momento da fala e conversa com o interlocutor, que permanece calado. Nesse momento, o escutador ainda não se revelou como o possível escritor da história.

João retorna sem dirigir-se a ninguém, mas inicia seu relato no presente enunciativo. Nesse segundo depoimento, ele menciona a irmã (por parte de pai) que conheceu na quinta de Palmela, a trombose do pai, a busca desastrada de socorro, a internação do velho, os negócios escusos dos tios da mulher, sua incriminação como causador da ruína dos negócios da família de Sofia.

O comentário seguinte é de Sofia, ex-mulher de João, que também se apresenta no presente da locução. A bem dizer, ela não comenta nada, mas acrescenta detalhes à história: sua ojeriza ao ex-marido, ao sogro e aos pobres em geral; os maus momentos que seus parentes passaram após a revolução de 1974; a ação que levou seus familiares a se apoderarem da quinta de Francisco, que era então habitada por João.

Sucedem-se então o terceiro relato de João: sua expulsão da quinta, a vida e a morte, em sua casa, da prima velha do camafeu, sua humilhação diante dos parentes de Sofia e outros detalhes. O comentário final da primeira parte é de Pedro, o tio rico de Sofia. Ele também não comenta outra

fala, propriamente; apenas tenta justificar seus atos. Seu discurso é de um cinismo grotesco, em que transparece toda a perversidade de uma elite em busca de dinheiro e poder. Suas ações sórdidas incluem arruinar e matar o próprio pai.

Até o final da primeira parte, a sombra do escritor se vislumbra levemente na fala de Odete, no comentário ao primeiro relato. Para que a obra fale, é necessário que o escritor se retire. Aqui, a obra profere seu discurso errante, sem dono e sem destino, sem começo e sem fim. Nada na escrita do romance (com exceção da arquitetura externa) pressupõe uma ordenação, seja ela espacial, temporal ou temática. Não há uma saber utilitário, não há ação sobre essa fala, não há conclusão.

A segunda parte começa com o relato de Titina, governanta da quinta de Francisco. Seu discurso gira em torno da traição de Isabel a Francisco e do desamparo do então menino João. No comentário a seguir, a cozinheira Idalete refere-se à fala da governanta: “A dona Titina pode dizer o que quiser porque não era da senhora que o senhor doutor gostava era de mim” (p. 111). Mais uma vez, o texto da comentarista não parece comentar a fala anterior. Mais adiante, a cozinheira acrescenta comentários a outro discurso de Titina, que não se sabe quando ocorreu:

de modo que a Titina pode dizer o que quiser que não me rala, que o senhor doutor só começou a procurar-me depois de a senhora se ir embora apesar de eu ver os lençóis sem manchas na altura de os lavar no tanque, dizer que também esta, que também aquela, que a viúva do farmacêutico, que a filha do caseiro, que uma bailarina ou uma fadista por conta em Lisboa, dizer o que lhe der na gana que eu sei (p. 112)

O segundo relato de Titina gira em torno do poder do senhor doutor e da gravidez e parto, feito pelo veterinário Luís, de Idalete, que tem uma filha do ministro. A criança é tirada da mãe e levada embora. Nesse texto, fica-se sabendo que o local da enunciação (de Titina) é Alverca, onde a ex-governanta da quinta mora em um quarto aos cuidados de uma terapeuta ocupacional.

O comentário seguinte é de Luís, o veterinário que faz o parto da cozinheira. Não se percebe em seu discurso nenhuma referência ao relato de Titina. Sua fala é afeta a questões pessoais: ele se dá conta repentinamente, numa epifania às avessas, de que dorme há trinta e cinco anos com um monstro. Ele fala ainda de seu desejo pelas meninas do Liceu e reclama da forma impessoal como é tratado pelo ministro.

Em seu terceiro relato, Titina lembra a decepção do ministro ao ser preterido como Presidente do Conselho de Ministros em favor de Marcelo Caetano, e seu rompimento com o governo. Em seguida, ele evoca o episódio dos militares antigos e dos colegas de Francisco que se envolvem numa tentativa inócua de conspiração. O terceiro momento nas lembranças de Titina é o da revolução, quando o ex-ministro se dá conta de que o país está entregue aos comunistas. Numa atitude que reforça as relações independentes entre relatores e comentadores, Titina torna incoerente a afirmação de Idalete em seu comentário, de que “A dona Titina pode dizer o que quiser porque não era da senhora que o senhor doutor gostava era de mim”. Titina tem consciência de que o ministro procurava a Idalete e às outras e não a ela, e sentia ciúmes por isso:

eu que tinha ocasiões em que me perfumava, calçava saltos altos e até aos cinquenta anos quase não tive rugas, e comigo ao pé era à cozinheira que o senhor doutor falava

— Tu aí

(p. 152)

Mais uma vez, constata-se que a fala do “comentador” não se relaciona diretamente aos depoimentos dos “relatores”. Nesse seu último relato, Titina dirige-se pela primeira vez a possíveis interlocutores, chamando-os por “senhores” (p. 157).

O último comentário da segunda parte apresenta novidades. A narradora é Lina, terapeuta ocupacional, que vive só com a filha Tânia, após ter-se separado de Adérito. Lina fica conhecendo João no asilo da Misericórdia de Alverca quando este vem à procura de sua mãe Isabel (e não a encontra). Quem o descobre é Titina, a quem ele não reconhece. Aqui ocorre um caso instigante de instabilidade narrativa. Lina, em seu comentário, faz referência a João, com quem passa a ter um romance. Num determinado momento, ela fala das explicações de João sobre sua mãe, a quem ele procurava. A voz de João então se intromete na narrativa, dirigindo-se a Lina, para explicar quem era a mãe dele, a quem procurava. Em seguida, Lina retoma a palavra, falando de dona Albertina (a Titina), que se pendura em João, “a querer abraçá-lo, beijá-lo, a chamar-lhe menino, a exigir ir-se embora com ele” (p. 168), e João a desconhecê-la. Ao final do texto, João assume a narrativa em meio ao discurso de Lina, o que se comprova pelo fato de ele começar a se referir a ela em terceira pessoa, e

não como interlocutora. Há então uma troca de posições entre narrador e personagem sem nenhum aviso ou preparação:

que eu não fazia a menor idéia quem pudesse ser a pendurar-se aos guinchinhos de mim, a pendurar-se entre soluços de mim até que a Lina e as serventes a arrastaram para o quarto, amarraram à cama, fecharam a porta, e eu a escutá-la

Joãozinho

sem descobrir onde a velhota aprendera o meu nome e felizmente que era hora da saída e ofereci uma laranjada à Lina no café de Alverca, conversamos imenso, falou do Adérito, da Tânia, do andar em Odivelas e do comprimento dos sábados, e apesar de ter mais vinte anos pode ser que não lhe desagrade (...)

(p. 169)

Outra significativa confusão de corpos e vozes é a inopinada interlocução com o autor-escutador na fala de Lina (p. 163), em que ela salta do enunciado para a enunciação e logo retorna usando duas pontes:

o advogado que este sim me ficou com a mobília e as prendas de casamento na conta que me apresentou a seguir ao divórcio, se quando terminar este livro lhe apetecer escrever um romance de advogados traga o gravador, vamos para um sítio calmo, uma estalagenzinha no norte, eu dito-lhe num fim de semana do primeiro ao último capítulo e sobeja imenso tempo para visitar Guimarães e brincar às escondidas no castelo que aos trinta e três anos, não vai acreditar mas é verdade, continuo menina, continua a apetecer-me

não se ria

jogar à macaca, e isso, a Tânia protesta sempre

(p. 163)

Nesse trecho, Lina está referindo seu divórcio de Adérito, lamentando quão caro custaram os honorários do advogado. A palavra advogado é o veículo para a proposta de um romance de advogados, que a personagem-narradora se dispõe a ditar ao escritor numa estalagenzinha do norte. Há aqui algumas constatações curiosas. A primeira é que Lina apresenta-se como uma criadora de romances, que tem tanta facilidade para o exercício do talento que sobra tempo para várias outras atividades de lazer. Ela,

entretanto, não utiliza esse talento em proveito próprio, considerando sua própria condição de carência financeira; como ser de ficção, deve entregar ao escritor a tarefa de redigir. Ela *é* a ficção; ele a *materializa* na escrita.

Há ainda mais uma confusão notável. No plano da enunciação, a fala de Lina soa nitidamente como uma sedução ao autor, como um convite inclusive de natureza sexual, principalmente pela presença de palavras e expressões como *sítio calmo*, *estalagenzinha*, *brincar às escondidas*, e a forma verbal *apetecer-me*. Esta funciona como uma ponte para a retomada do enunciado. Ao relacionar o verbo *apetecer* à idade da personagem (trinta e três anos) e à expressão *continuo menina*, o leitor é levado a entender que o discurso encena um jogo de sedução. Entretanto, a seqüência do relato quebra abruptamente essa ligação quando Lina coloca como complemento do verbo *apetecer* a expressão *jogar à macaca* (referência ao conhecido jogo da amarelinha), transportando toda a malícia da sedução para um plano ingenuamente infantil, que merece a repreensão da própria filha da personagem. Daí ela retoma o enunciado.

Considerando toda a passagem acima, pode-se entender metonimicamente da relação personagem x escritor que este está dispensado do processo de criação; a personagem representa a ficção, a qual se desdobra à revelia do criador, que não possui nem a onipotência nem o dom da escrita.

Começa o terceiro grande relato, em que se expressa Paula, filha bastarda de Francisco com a cozinheira Idalete. A primeira fala de Paula trata de sua relação com o pai, com a madrinha Alice e com os companheiros

de infância e juventude em Alcácer. O primeiro comentário é de Alice, madrinha de Paula, que conta sua história de vinte e seis anos em Angola, onde provocou a morte do marido que foi parar no estômago de um crocodilo, e seu retorno a Portugal, quando adota Paula. Neste comentário, a voz narrativa denuncia a presença de uma suposta platéia a ouvi-la, à qual se dirige com o vocativo “senhores” (p. 193), e com a expressão “deixem-me rir” (p. 194).

No segundo relato, Paula conta como as pessoas, que antes a tratavam com as maiores deferências, passam a maltratá-la após a revolução. Ela tenta obter do pai alguma herança, mas não consegue. Sente-se enganada pelo meio-irmão João. O comentarista a seguir é Romeu, um jovem abestado e obeso que serve de chacota a todos. Colega de escritório de Paula, ele refere o suicídio da madrinha da moça.

O último relato de Paula gira em torno da morte do pai, o ex-ministro Francisco, e do nascimento de seu filho (cujo pai é o taxista César). A enunciação aqui emerge quando, ao emendar à figura de seu irmão João a cena de sua madrinha enforcada, Paula tenta corrigir seu depoimento:

o meu irmão com uma guita no lugar do cinto, os sapatos sem graxa,
a gravata como uma corda de enforcada pendurada do lustre lá de casa,
uma enforcada de olhos abertos que me viam
espere aí espere aí enganei-me não era o que eu queria dizer não
escreva isso
(p. 230)

No texto que chega ao leitor, o pedido da personagem não foi atendido, o que permite supor que o escritor se limita a registrar o que ouve,

seja enunciado, enunciação ou metalinguagem. Mais adiante, a personagem não quer revelar o óbvio por pudor, e novamente recorre ao escritor:

(...) uma mulher que passava os dias a proteger o filho dos garotos da escola, dos vadios da taberna que lhe enfiavam uma garrafa de bagaço nas mãos e lhe despiam as calças para ver sei lá o quê ou penso que não sei mas não tenho a certeza ou pronto está bem sei escreva no seu livro que sei e não merece a pena falar, a malta da taberna a cumprimentá-lo às palmadas, sufocada de gozo
(p. 239)

A hesitação da personagem é reproduzida literalmente pelo redator do texto, que não se dá ao trabalho de polir seu material literário, ausentando-se da criação do discurso, abdicando de sua condição de mestre e de pai do escrito.

O último comentário dessa parte é de César, suposto pai do filho de Paula. Seu depoimento inicia com um “Francamente doutor (...)” (p. 243), denunciando a presença de um interlocutor de nível cultural superior ao dele. Pela estrutura do romance, supõe-se que César deveria estar comentando o relato de Paula, cuja leitura ele recusa. Nesse momento a presença do escritor-escutador torna-se mais concreta, pelas referências a uma pasta e papéis e um livro que deve estar sendo escrito:

Aliás o que a Paula contou não me diz respeito nem me interessa, escusa de mexer na pasta, de mostrar esses papéis que tenho mais que fazer e não vou lê-los, ou bem que me acredita ou bem que não me acredita e já vai cheio de sorte de eu falar consigo porque se a Adelaide se lembrar de folhear o seu livro e der com o meu nome lá dentro e as mentiras da Paula sobre mim estou feito, a Paula que eu não vejo, a não ser por acaso na rua, desde séculos antes do nascimento do filho (...)
(p. 243)

O interlocutor dos personagens começa a se delinear, mas parece permanecer em sua função de escutar e registrar, sem alterar nada. O

depoente recusa-se a ler “as mentiras da Paula”; supõe-se, portanto, que ela deve ter falado mal dele, mas de fato ela só tem boas palavras em relação ao amante, mesmo no momento de profunda tristeza e solidão que é o do nascimento do filho.

O quarto relato tem como voz principal a aventureira Milá, uma moça possivelmente parecida com Isabel quando jovem, a quem Francisco “aluga” para reviver o romance com a esposa que o abandonara. Ela é obrigada a vestir as roupas, sapatos e adereços da desertora, para deleite do velho ministro. Em troca, Milá e sua mãe, dona Dores, mudam-se para um apartamento de classe alta e têm todas as suas despesas pagas pelo amante da moça. Não há referência ao escritor no primeiro relato.

O primeiro comentário da quarta parte é de Dores, mãe de Milá, que tem pavor de bonecas, por serem objetos mortos. Ao final de seu comentário, Dores descreve a cena idílica de Francisco e Milá sentados no sofá e compara-a a uma boneca morta.

Milá assume em seu relato o papel de representar Isabel, e quase chega a imaginar que gosta do velho. O início de sua fala já contém um indício de interlocução, mantendo o traço de oralidade que predomina no romance: “Não sei como explicar mas não era bem gostar do senhor ministro percebe (...)” (p. 281).

A persistência na oralidade reforça a idéia de que não há intervenção de um escritor para “arrumar” as coisas como o cerimonial literário exige, em termos de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*.

Em seguida comparece a voz de Leandro, porteiro do prédio chique onde Milá e Dores passaram a morar, o qual as detesta mas tem que aturá-las por medo do ministro. Elas abandonam a casa quando o ministro abandona Milá.

Em seu terceiro relato, Milá tenta situar a narrativa em relação à enunciação:

Há quanto tempo isto que lhe conto se passou? Quinze, vinte anos? Mais? Vinte e cinco? Trinta? Se o senhor diz trinta, pronto, talvez sejam trinta, não sei: sempre me baralhei nas datas e desde que a minha mãe morreu ando longe de tudo, moro sozinha, tomo conta da loja sozinha e não merece a pena contratar uma empregada visto que há semanas e semanas sem um único freguês, o estabelecimento deserto e eu a olhar a praça do Chile (...)
(p. 300)

Pela maneira como Milá se dirige ao interlocutor, parece que este contesta as contas dela, e ela consente que prevaleça a estimativa dele, mas o que é registrado é a hesitação da personagem. Nesse texto, ela conta seu rompimento com o ministro.

O comentário final dessa parte é de Tomás, o chofer do ministro, que fala ao escritor-ouvidor muitos anos depois. Ele inicia seu discurso respondendo a alguma afirmação do interlocutor: “Sinceramente, ignoro do que está a falar” (p. 313). Tomás se surpreende de o autor tê-lo descoberto, pois seu nome não consta da lista telefônica. Ele diz não saber nada sobre o assunto que o outro lhe apresenta: “(...) e no que se refere a si confesso-lhe que ignoro por completo do que está a falar, não percebo nada dessa história de Salazares e Estado Novo e ministros e namoradas de ministros (...)” (p. 315). Ele questiona o interesse que sua fala possa ter para a composição de

um romance, contesta a utilidade do próprio romance, e convida o escritor para um colóquio despretensioso, ao invés de desenterrarem o passado. Apesar de negar ou de desconhecer os fatos, Tomás prossegue seu depoimento, narrando uma missão em que esteve envolvido, que era matar um general que na ocasião estava na Espanha. Refere-se também ao relacionamento do ministro com a namorada de aluguel Milá.

Francisco é a voz principal da última parte. O ex-ministro fala da quinta, da clínica, das arbitrariedades de seu tempo de poder, da fuga de Isabel e de seu final “num andarzito sem elevador” (p. 330).

No comentário que segue emerge uma voz até então desconhecida, de um certo Martins, cuja prima era amante do Francisco.

O relato seguinte de Francisco desenvolve-se em três cenas determinantes: a figura de Isabel no quarto do casal, a presa política que morre na prisão, e a infância do personagem-relator. O texto começa com uma frase que é pronunciada onze vezes durante o capítulo: “Meu Deus como tudo é claro agora” (pp. 345, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 354). Chama a atenção o fato de que nada se torna claro na acepção tradicional do que se conhece como “clareza”, ou “clareza”, no sentido de verdade, de realidade. Que limpidez, que transparência é essa que Francisco vê? É ela uma compreensão melhor da vida como ela se passou, da qual se pode tirar uma lição esclarecedora? Seria toda essa percepção nos momentos finais uma epifania de momentos exemplares conducentes ao apaziguamento derradeiro? Ou a morte que se avizinha para promover a ordem e a paz?

Não se podem evidentemente dar respostas positivas a essas perguntas, o que conduziria a uma concepção de literatura que se esforça bastante para escapar do humanismo edificante mas que acaba comprometendo-se com a segurança da razão e do dia.

Pode-se relacionar o claro que Francisco vislumbra ao claro percebido pelo personagem de *La folie du jour*, de Blanchot, o qual, após ter os olhos machucados por vidro prensado, enfrenta a “luz de sete dias”:

J'avais à tenir tête à la lumière de sept jours: un bel embrasement! Oui, sept jours ensemble, les sept clartés capitales devenues la vivacité d'un seul instant me demandaient des comptes. Qui aurait imaginé cela? Parfois, je me disais: “C'est la mort; malgré tout, cela en vaut la peine, c'est impressionnant.” Mais souvent je mourais sans rien dire. À la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour; telle était la vérité: la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens; elle m'assailait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut un coup de dent à travers ma vie”.⁴⁵

Assim como o personagem de Blanchot, após o episódio dos vidros nos olhos, perde a noção dos acontecimentos e a capacidade de narrar, relacionada ao clarão insuportável, Francisco vive no romance sua *folie du jour*. A clareza divina que lhe acomete é a clareza da desrazão, da perda do limite e do senso. Está claro agora que não há ordem, não há segurança nem conforto. A escrita não pode prometer decoro, hierarquia, na disposição ordenada das partes, a despeito da tentativa de ordenação. A obra é a coisa dilacerada, em sua luta constante jamais apaziguada, sem ordem porque

⁴⁵ BLANCHOT, 2002. pp. 18-19. Trad.: Eu tinha de enfrentar a luz de sete dias, uma bela excitação! Sim, sete dias juntos, as sete claridades capitais transformadas na vivacidade de um só instante me demandavam as razões. Quem teria imaginado isso? Às vezes, eu me dizia: “É a morte; apesar de tudo, isso vale a pena, é impressionante”. Mas frequentemente eu morria sem nada dizer. Com o passar do tempo, convenci-me de que eu via face a face a loucura do dia; tal era a verdade: a luz se tornava louca, a claridade havia perdido todo o bom senso; ela me acometia despropositadamente, sem regra, sem limite. Essa descoberta foi uma dentada em minha vida.

sem morte, sem repouso porque sem fim. A morte dos cães traria ordem para a quinta; da mesma forma, a morte de Isabel, a morte dos comunistas, a morte dos desafetos restaurariam a harmoniosa conveniência. A morte, entretanto, não é possível. A única possibilidade é sua impossibilidade, isto é, estar a morrer sempre na literatura, sem chegar ao termo.

O que Francisco vê? Ele vê fragmentos de vida, um espelho que havia sido estilhaçado no discurso anterior a duplicar o sem-sentido das coisas, “outros sorrisos que julgava perdidos, outras casas, outras mãos, outras vozes, atrás do teu sorriso um pombo morto no pátio, um domingo de chuva” (p. 345), “triângulos de céus nos reposteiros, dois céus sem casas nem nuvens, dois túneis ocos vazios, com as horas dos relógios a afirmarem não sei o quê, imperativas e contraditórias” (p. 348), “um anelzinho que pondo os óculos se descobriam umas estrias, uns desenhos, uma serpente” (p. 350), um anelzinho que conta histórias de amores e viagens.

Francisco vê a luz que ilumina através da escuridão, distinguindo nela a impossibilidade de se estabelecer um sentido que torne lógica a ação harmonizadora do dia. Nesse momento, a obra atende a sua exigência profunda, a sua verdade, a conclamar o “vamos ser sinceros” (p. 355) da escrita; nesse momento, tudo soçobra, e o “tudo soçobra” emerge como obra, retornando ao insignificante, ao não-sério e não-verdadeiro, constituindo-se, segundo Blanchot, na autenticidade máxima daquilo que não tem sentido à luz do dia, à luz dos valores cotidianos, daquilo que se transforma em literatura.

Esse é o momento em que Francisco surpreendentemente revela também sua condição de escritor, e a autoria se dispersa ainda mais: “— Arranjei uma escrita que me dá um trabalhão que nem sonhas” (p. 350). Nesse momento o ex-ministro atinge o ponto profundamente obscuro (em relação à tarefa do dia) e brilhante (para a essência da literatura) para o qual o livro tende, o ponto da traição comparável ao olhar de Orfeu, em que a perdição torna-se claridade dentro da obra, o que lhe ilumina a impossibilidade, a superação; é, enfim, o “moment de foudre”⁴⁶ de que fala Blanchot, o momento luminoso que se afasta da segurança das verdades estáveis. Nesse momento ele não pode mais renunciar à derrota, ele tem que assumir o fracasso para que a obra se faça, tornando-se profundamente paciente e involuntariamente negligente para que se realize a experiência da escrita.

Isabel retoma a palavra para seus comentários, sem noção do que é gostar ou não gostar, amar ou não amar, negando a certeza e a claridade do dia: “porque gosto e não gosto não passavam dos dois lados de nada, o nada dos insetos roendo as fundações da casa até as paredes tombarem ou se tornarem numa sombra vertical sobre uma sombra deitada” (p. 365).

Chega então o momento em que se acabam as páginas da obra sem fim. Nesse trecho final torna-se mais evidente a interlocução entre autor e personagem. Inicialmente, Francisco pede ao “senhor escritor” que explique ao filho João sua fuga da clínica, que ele planejava empreender. O personagem tenciona então, em conversa com o autor, retornar a sua quinta,

⁴⁶ BLANCHOT, 1999A, p. 295. Trad.: “momento de raio”.

e proíbe o interlocutor de contar a Isabel e a Titina o que ele passou na clínica. Sobre a traição da esposa, Francisco declara que ele voltaria “a entrar naturalmente na quinta com a mala como se não tivesse acontecido nada porque de fato não aconteceu nada” (p. 370). Ao penetrar a obra, ao pertencer a ela, o homem perde seu direito à verdade do mundo e à morte, e aí o “nada aconteceu” acontece como movimento da literatura. O escritor permanece impassível, a fabulação se desdobra. Francisco quer o abrigo do dia para cumprir sua obra, mas ele não pode ser salvo para as ruas de Lisboa, para sua tarefa diurna de livrar Portugal de seus inimigos, de “salvar esta miséria de desaguar nas mãos de uns estrangeiros quaisquer, salvar este bocado de mar sujo e catedrais” (p. 371). Sua diligência de poder cede lugar à ociosidade da escrita, em que nada pode ser resgatado, em que não se pode morrer uma morte firme e repousante, nem a morte no meio dos “cadáveres das coisas” (p. 378) na África em 1961, nem a morte na clínica décadas depois.

O “tudo claro” e o “nada aconteceu” constituem o que Blanchot refere como o momento mais recôndito da experiência da escrita. A exigência da obra conduz à claridade incomparável determinante do ponto extremo da negação que não preenche a carência de repouso, de intimidade, de segurança:

Mais cette exigence qui fait de l'œuvre ce qui déclare l'être au moment unique de la rupture, “ce mot même: *c'est*”, ce point qu'elle fait briller tandis qu'elle en reçoit l'éclat qui la consume, nous devons aussi saisir, éprouver qu'il rend l'œuvre impossible, parce qu'il est ce qui ne permet jamais d'arriver à l'œuvre, l'en deçà où, de l'être, il n'est rien

fait, en quoi rien ne s'accomplit, la profondeur du désœuvrement de l'être.⁴⁷

Em sua última fala, após relatar sua outra morte em Angola em 1961, Francisco chega à conclusão de que é “tarde demais para sair daqui” (p. 378), é tarde demais para sair do romance, para escapar à escrita, que já o envolveu e o dilacerou. Admitir que é tarde demais *por causa* do incêndio em Angola que o destruiu é negar cada fato relatado após 1961, isto é, equivale a negar todo o romance, transformado no absurdo que afasta a palavra literária do mundo, tornado o lugar da dispersão, da fissura.

A segunda figuração da morte ligada à escrita no romance é o óbito do valor de uso da palavra. É necessário não confundir a morte da palavra útil, com a qual trabalharemos aqui, com a morte que a palavra útil processa no ato de significar, em que a coisa é aniquilada, destruída, para renascer como idéia. Esse poder de destruição é a força que a palavra traz em seu seio, que tanto pode ser utilizada para trabalhar na compreensão das coisas quanto para perpetrar uma plurissignificação irreduzível. Sobre essa função da linguagem literária, é esclarecedor o texto final de “La littérature et le droit a la mort”, de *La part du feu*:

⁴⁷ BLANCHOT, 1999A. p. 49. Trad.: Mas essa exigência que faz da obra o que declara o ser no momento único da ruptura, “essa palavra mesma: *é*”, esse ponto que ela faz brilhar enquanto recebe o clarão que a consome, devemos também compreender e sentir que torna a obra impossível, porque é o que jamais permite que aconteça à obra, o aquém onde, do ser, nada é feito, nada se realiza, a profundidade da ociosidade do ser. OBS.: a palavra *désœuvrement* é de difícil tradução: as que mais se aproximam, em português, são ociosidade, inação, desocupação. Nenhuma delas, entretanto, traduz com perfeição o termo blanchotiano. Na acepção do autor, esta palavra remete à idéia de ausência de trabalho no mundo, de tarefa no mundo, correspondendo ao movimento (ou ausência de) em que o ser, ou o artista, nada realiza que funcione no cotidiano das pessoas; é, portanto, a impossibilidade da literatura de “agir verdadeiramente”.

*Si nous appelons cette puissance la négation ou l'irréalité ou la mort, tantôt la mort, la négation, l'irréalité, travaillant au fond du langage, y signifient l'avènement de la vérité dans le monde, l'être intelligible qui se construit, le sens qui se forme. Mais, tout aussitôt, le signe change: le sens ne représente plus la merveille de comprendre, mais nous renvoie au néant de la mort, et l'être intelligible ne signifie que le refus de l'existence, et le souci absolu de la vérité se traduit par l'impuissance à agir vraiment. Ou bien la mort se montre comme la puissance civilisatrice qui aboutit à la compréhension de l'être. Mais en même temps, la mort qui aboutit à l'être représente la folie absurde, la malédiction de l'existence qui reunit en soi mort et être et n'est ni être ni mort. La mort aboutit à l'être: tel est l'espoir et telle est la tâche de l'homme, car le néant même aide à faire le monde, le néant est créateur du monde en l'homme qui travaille et comprend. La mort aboutit à l'être: telle est la déchirure de l'homme, l'origine de son sort malheureux, car par l'homme la mort vient à l'être et par l'homme le sens repose sur le néant; nous ne comprenons qu'en nous privant d'exister, en rendant la mort possible, en infectant ce que nous comprenons du néant de la mort, de sorte que, si nous sortons de l'être, nous tombons hors de la possibilité de la mort, et l'issue devient la disparition de toute issue.*⁴⁸

Esse texto demanda algumas considerações. Blanchot refere-se inicialmente à força de negação das palavras, que conduz ao sentido e à compreensão apaziguadoras, lembrando que negação, irrealidade e morte são potências do mundo real. No momento em que o signo falha ao representar o que havia morrido, emerge o nada da morte, e a verdade não mais se revela, isto é, o escritor não pode agir “verdadeiramente”. No outro

⁴⁸ BLANCHOT, 2003A. pp. 330-331. Trad.: *Se denominamos essa potência a negação ou a irrealidade ou a morte, tanto a morte, como a negação e a irrealidade, trabalhando no fundo da linguagem, aí significam a chegada da verdade ao mundo, o ser inteligível que se constrói, o sentido que se forma. Mas, logo em seguida, o sinal muda: o sentido não representa mais a maravilha de compreender, mas nos reenvia ao nada da morte, e o ser inteligível significa apenas a recusa da existência, e o cuidado absoluto com a verdade se traduz pela impotência de agir verdadeiramente. Ou então a morte se mostra como a potência civilizatória que resulta na compreensão do ser. Mas ao mesmo tempo, a morte que resulta no ser representa a loucura absurda, a maldição da existência que reúne em si morte e ser, e não é nem ser nem morte. A morte resulta no ser: tal é a esperança e tal é a tarefa do homem, pois o próprio nada ajuda a fazer o mundo, o nada é criador do mundo no homem que trabalha e compreende. A morte resulta no ser: tal é o dilaceramento do homem, a origem de seu destino infeliz, pois pelo homem a morte vem ao ser e pelo homem o sentido repousa sobre o nada; só compreendemos privando-nos de existir, tornando a morte possível, infectando o que compreendemos com o nada da morte, de maneira que, se saímos do ser, caímos além da possibilidade da morte, e a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão.*

movimento, ligado aos afazeres do mundo, a morte apresenta um poder civilizatório que torna possível a existência dos seres, por mais que ela conduza o homem à infelicidade; assim, a morte está para o homem cotidiano como o sentido está para a palavra útil. Daí a insistência de Blanchot na oração “a morte resulta no ser”: seja loucura, infelicidade ou dilaceramento, só ela possibilita ao homem a compreensão, a apreensão dos sentidos das coisas.

Do outro lado da morte e da compreensão está a literatura. Experimentá-la é cair além da possibilidade da morte, além da possibilidade de compreender, é chegar ao domínio onde “a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão”.

Momento exemplar do caráter dissipativo da palavra literária é aquele em que Francisco pede ao autor que desenhe de maneira bem clara, de modo inequívoco, o nome de Isabel:

Isabel
escreva aí
Isabel
a ver se consigo entender, escreva em maiúsculas grandes no seu caderno e mostre-me letra a letra
Isabel
a ver se consigo entender-lhe a importância, o sentido, recuperar um sorriso, uma feição, um gesto, mas só corvos, só gralhas, só laranjas a arderem, iluminadas de sangue no pomar, uma rapariga descalça, sem olhar para ninguém, que ignoro quem seja, abandonando o estábulo com um balde de leite em cada mão, um homem de caçadeira ao topo dos degraus da quinta, rodeado de latidos, a expulsar as criadas, o jardineiro, o tratorista, a governanta, malas e arcas de cambulhada pelos ciprestes abaixo
(pp. 375-376)

Tudo o que Francisco deseja é entender o nome, sua importância e seu sentido, mas essa palavra é o púcaro de fino cristal que se

quebra, e do qual o personagem só consegue recolher os avelórios feridos, os estilhaços sem repouso de uma existência dilacerada. Não há um sorriso, um gesto, um rosto para propiciar conforto; há apenas o tartamudear do vento que desvia os sentidos acolhedores das palavras, que as faz errar sem destino e sem paz.

Uma análise das frases ou expressões que antecedem os relatos em *O manual dos inquisidores* mostra seu desvio da intimidade afável da compreensão e do conforto do sentido. O primeiro grande relato do *Manual dos inquisidores*, que inclui seis textos, ou capítulos, tem como título (ou epígrafe?) a seguinte frase parentética: “(Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido)”. A incompreensão, ou o múltiplo sentido já se insinua na indefinição da função que a frase ocupa na obra. É uma epígrafe, um título, uma explicação, um comentário em voz baixa?

Pergunta-se: quem é esse palhaço que esconde a cara? O próprio texto tenta aproximá-lo por símile a um pássaro, elemento de dispersão, ainda por cima incógnito, isto é, ele está em todo lugar e em nenhum lugar. A expressão desliza sem definir uma representação; o leitor não tem referência nenhuma das imagens que a frase apresenta; as palavras aí não preenchem o vazio da inexistência dos objetos nomeados.

Os demais grandes relatos são todos precedidos de um mote que se amplia indefinidamente. O segundo é “(A malícia dos objetos inanimados)”, igualmente hermético, possível referência a coisas jogadas aqui e ali pelo romance, um piano que arrepia as cortinas, uma casa que sofre, seres que,

por inanimados, não têm vida e portanto não têm direito à morte, assim como o romance e todos os seres que nele transitam.

O terceiro relato promete uma temática: “(Da existência dos anjos)”. Pode-se relacionar os anjos aos filhos bastardos, como Paula e o próprio filho de Paula, inocentes filhos da violência? Anjo é também o abestado Romeu? A madrinha que se suicida? Tudo é possível, são conjecturas factíveis, mas não são explicações que conduzem à segurança do dia.

“(Os dois sapatos descalços no êxtase)” da quarta parte parecem pisar em terreno mais sólido, quando se pensa metonimicamente nos sapatos de couro de jacaré de Isabel que Milá reutilizou como amante de Francisco, mas a alegria da compreensão se afasta com o oxímoro “sapatos descalços”, o calçado que não calça, e com a pisadura no êxtase, o pé que pisa um enlevo, um arroubo incompreensível.

O último dito conduz à impossibilidade da morte: “(Pássaros quase mortais da alma)”. A sentença retoma os pássaros-palhaços da primeira parte, unindo os habitantes do universo romanesco. “Quase mortais” por pouco não lhes confere o estatuto de seres, que sondam a luz do dia mas que se recolhem à opacidade da alma, afirmando-se como não-seres que se manifestam por trás do sentido e do valor das palavras.

Uma outra aparente aporia ligada à dissipação do sentido na obra de António Lobo Antunes é a arquitetura quase simétrica de seus romances. No caso do *Manual*, a visível ordenação da estrutura externa da narrativa, eqüitativamente distribuída em grandes relatos, pequenos relatos, comentários e títulos pressupõe uma simetria na distribuição e na

organização dos textos — quebrada, é verdade, na seção final. Mas o que quer dizer essa disposição? Os conteúdos são concatenados? A arquitetura realmente denuncia a presença do escritor para amarrar o texto ou ela o que faz é dificultar o acesso a ele por pretender organizar o inorganizável?

Os textos que se embutem no cerimonial literário utilizam uma *dispositio* que ordena as partes do discurso. Essa disposição tem vários objetivos: tornar a recepção dócil, atenta e benevolente; facilitar a credibilidade e a clareza; garantir a tensão gradativa que conduz ao clímax; evitar a repetição desnecessária; enfim, assegurar a ordem e a organização que propiciam a harmonia e dão conforto e segurança. Evidentemente, a adequada *dispositio* enobrece a *inventio* e a *elocutio*, e as três se integram formando um todo harmônico.

Na escrita de Lobo Antunes, tem-se a expectativa de que a disposição das partes vá acolher a nobreza do assunto e os modos de elocução. Entretanto, o que as molduras fazem é tentar esconder a errância e a dispersão das palavras; por mais que a escrita pareça organizada, não se percebe uma articulação lógica entre os textos, nem uma hierarquia entre as partes, nem uma condução seqüencial que enquadre a narrativa. Não há propriamente uma sucessão de eventos, mas um amontoado deles. Os limites externos, portanto, terminam por não ordenar, porque a matéria não se presta a uma ordenação, a uma disposição supostamente adequada. O universo criado não é organizável. A impossibilidade de organização revela-se ao final da última parte, quando a estrutura é quebrada e a fala se esvai.

As precedentes figurações da morte conduzem à conclusão de que elas se relacionam respectivamente à supressão do escritor e à eliminação da fala cotidiana, e veiculam a idéia de impossibilidade da morte. Essas formas se entrelaçam no conceito magistral de literatura que Blanchot estabelece em “La littérature et le droit a la mort”:

*La littérature se passe maintenant de l'écrivain: elle n'est plus l'inspiration qui travaille, cette négation qui s'affirme, cet idéal qui s'inscrit dans le monde comme la perspective absolue de la totalité du monde. (...) Elle n'est pas la nuit; elle en est la hantise; non pas la nuit, mais la conscience de la nuit qui sans relâche veille pour se surprendre et à cause de cela sans répit se dissipe. Elle n'est pas le jour, elle est le côté du jour que celui-ci a rejeté pour devenir lumière. Et elle n'est pas non plus la mort, car en elle se montre l'existence sans l'être, l'existence qui demeure sous l'existence comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme la mort comme impossibilité de mourir.*⁴⁹

Uma cena exemplar da noite desprovida de repouso e do dia que nega a razão, com referência à literatura, é a da mulher de Pedro, o ricoço inescrupuloso, tio de Sofia. Diante das inúmeras cretinices do marido, ela manifesta desejo de que a morte pudesse apagar a desordem, no que é secundada cinicamente pelo próprio marido:

— Apetecia-me estar morta apetecia-me que estivéssemos todos mortos
e palavra que há alturas em que pensando bem não deixo de lhe dar razão.
(p. 100)

⁴⁹ BLANCHOT, 2003A. p. 317. Trad.: *A literatura agora prescindir do escritor: ela não é mais a inspiração que trabalha, essa negação que se afirma, esse ideal que se inscreve no mundo como a perspectiva absoluta da totalidade do mundo. (...) Ela não é a noite; ela é sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem repouso vela para se surpreender e por causa da qual se dissipa sem repouso. Ela não é o dia, ela é o lado do dia que ele rejeitou para se tornar luz. E ela não é mais a morte, porque nela se mostra a existência sem o ser; a existência que mora sob a existência como uma afirmação inexorável, sem começo nem fim, a morte como impossibilidade de morrer.*

Entretanto, não há morte, não há saída possível nem instauração da ordem. As iniquidades e as desgraças persistem *ad infinitum*. Os personagens continuam perseguindo a morte, mas a busca é inútil. Francisco se arrepende de que ele não tenha podido matar Isabel e todos os que lhe transformaram a vida num inferno, assim como ele fazia com os cães doentes, para economizar a consulta ao veterinário, aos quais ele matava com a caçadeira e mandava o tratorista enterrar. A exemplo da execução dos cães, Francisco imagina-se eliminando a imagem de Isabel no espelho do quarto e a de si mesmo transformado em cão, numa morte impossível, numa ordem inexecutável:

(...) eu a gritar ao tratorista que abrisse uma cova junto ao poço, a apontar na direção do espelho, a Titina a estremecer uma ou duas vezes, as laranjeiras a estremecerem uma ou duas vezes, o homem de chapéu e cigarrilha e suspensórios de elástico quer dizer o cão, quer dizer o homem, quer dizer o cão, a estilhaçar-se e a tombar no tapete numa cascata de vidros, encostei a espingarda à mesinha-de-cabeceira e instalei-me no caramanchão a observar a quinta novamente em ordem, para sempre em ordem sob os protestos dos corvos.
(p. 336)

Tudo estremece com a solução que Francisco quer dar ao mundo, mas ele é impotente para instituir os limites que asseguram o funcionamento das coisas. A cena acima pertence ao primeiro relato do personagem principal na última parte. Para estabelecer a clareza do dia em sua vida, ele estilhaça o espelho no qual Isabel se reflete, no qual ele próprio se reflete, e esse reflexo retorna no segundo relato do ministro, em que o espelho intato exhibe a imagem invertida de toda a vida passada e por vir, com Isabel, a presa e muitos outros. Nesse mesmo segundo relato, Francisco vê tudo claro, esse “tudo” transformado em infinito cujos limites lhe escapam e portanto no qual

não se pode agir, onde todo ato é desacreditado, “*en substituant au monde des choses déterminées et du travail défini, un monde où tout est tout de suite donné et rien n’est à faire qu’à en jouir par la lecture*”⁵⁰.

Odete e João também ilustram em seus depoimentos as situações do sempre morrendo, da morte sem fim. Odete lembra-se de sua infância na quinta, onde a morte estava sempre a rondá-la mal amanhecia. O dia de Odete é precisamente o lado do dia que ele rejeitou para se fazer luz. A bela claridade do dia para a filha do caseiro é o horror da morte, a morte sempre, constante, que se retirava assim que o sol se punha, e a partir daí as laranjas brilhavam na paz e no conforto, mas nada impedia o dia de nascer, trazendo novamente a morte e a infelicidade.

Quanto a João, seu pavor infantil é inverso: a morte o visita todas as noites; não há conforto, nem descanso, nem paz. Ele procurava prolongar ao máximo os momentos que antecediam a hora de dormir, “a tentar salvar a vida e a meter o jogo na caixa o mais devagarinho que podia enquanto as badaladas do relógio da parede soavam uma condenação definitiva” (p. 40). A noite de João é a ação desmedida que vela para manter viva a morte nas trevas das palavras.

Outra que vive perseguida pela morte é Dores, mãe de Milá, que via na filha bebê um cadáver de boneca, que via na filha adulta a se entregar aos homens a imagem de uma boneca morta, ela que tinha pavor de bonecas porque se assemelhavam a defuntos, “a boneca de boca pálida, órbitas

⁵⁰ BLANCHOT, 2003A. p. 307. Trad.: “ou substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde tudo é imediatamente dado e nada se pode fazer a não ser fruí-lo pela leitura.

reviradas, a putrefazer-se-me na saia, eu a espernear, a remexer-me” (p. 270). A morte não é repouso, não é fim, é sempre pavor, é permanente desgraça, que não morre e não pode deixar de morrer.

Esse estar a morrer é a morte várias vezes experimentada pelo protagonista, ora num enterro narrado por ele mesmo, em que o filho João ajuda o tratorista a enterrá-lo, “o tratorista a puxar-me pelas patas, pela cauda, pelo que sobejava da cabeça” (p. 333); ora no sepultamento oficial com a presença de João e de Paula, a qual observa que “os coveiros pegaram no saco de cal, despejaram-no na tampa do meu pai”.

Recuando décadas, antes do momento da enunciação, até 1961, Francisco morre em Angola numa missão que lhe fora confiada, e da qual ele participou covardemente, sendo incendiado pelos próprios companheiros. Após essa morte, ele percebe a inutilidade de ver atendido seu pedido de ser salvo para salvar o país.

Essa é a lei da ficção e sua verdade. Se renunciar a ela para se ligar definitivamente a uma realidade exterior, assumindo o descanso da morte, cessa de ser literatura. Ao preservar sua lei, a literatura acata o horror da existência despojada de mundo, onde tudo o que aparentemente cessa de ser continua sendo, em que o que parece morrer esbarra na impossibilidade da morte.

capítulo3

**OS ACORDEÕES
DESASTRADOS DA ESCRITA**

**(A desordem das vozes e dos
corpos em *Tratado das paixões
da alma*)**

“Os espelhos partidos têm muito mais luas.”

(Mário Quintana)⁵¹

⁵¹ QUINTANA, 2001. p. 9.

OS ACORDEÕES DESASTRADOS DA ESCRITA

(A desordem das vozes e dos corpos em *Tratado das paixões da alma*)

Para Maurice Blanchot, estranha é a palavra literária, a obscuridade sem lei nem moral, sem direito nem dever, sem boa nem má consciência. Uma das causas dessa condição, conforme assinala Jacques Rancière, é a tendência, principalmente na literatura contemporânea, à eliminação da potência do autor/enunciador, que se esconde entre seus personagens, assumindo sua paixão e abandonando sua cátedra, possibilitando assim a errância da letra entre corpos não-autorizados e anódinos. A literatura não nos oferece heróis, mas a insipidez e a desordem.

Essa estranheza se manifesta na profusão de vozes que sussurram, falam e gritam em *Tratado das paixões da alma*, oitavo romance de António Lobo Antunes. A história que a narrativa conta é simples: dois homens que haviam sido companheiros na infância se encontram na maturidade em uma situação insólita: um é Juiz de Instrução, e o outro é um preso pertencente a uma rede terrorista que está sendo interrogado pelo antigo amigo. O Juiz é filho do caseiro da quinta do avô do “bombista”.

O sexto capítulo da primeira parte do romance é exemplar da fartura de vozes que emergem da narrativa e que vão propiciar o que Rancière

chama “heresias da letra sem corpo e do espírito errante”⁵². Podem-se identificar aqui oito vozes que se manifestam em seis planos espaciais e temporais diferentes, sem ordem nem seqüência, e em muitos momentos interpenetrando-se, de maneira semelhante à polifonia bakhtiniana.

A primeira voz que aparece, no que se pode chamar plano 1, é a do datilógrafo Martins, encarregado de redigir o diálogo — ou interrogatório — entre o Juiz e o Homem (o terrorista preso). A sua reação diante do texto produzido amplia-se metonimicamente para a reação do leitor em relação à escrita do romance: o copista queixa-se ao personagem denominado cavalheiro de que as falas não obedecem a uma lógica, os corpos não proferem o discurso esperado da posição que cada um ocupa em cena. O próprio acusado, em determinado momento, torna-se furioso e age como se fosse ele o inquisidor, conforme testemunha o escriba:

— Para lhe ser franco, senhor, já nem sei quem pergunta e quem responde, é uma confusão completa, disse o datilógrafo, embaraçado, a entregar ao cavalheiro um maço de fotocópias batidas à máquina. Contam as vidas deles um ao outro, falam ao mesmo tempo, irritam-se, zangam-se, reconciliam-se, o Juiz levanta o telefone e manda vir sanduíches e cafezinhos, levam a noite a comer e a lembrarem-se dos castanheiros da Beira, uma ocasião o Homem enfureceu-se de tal modo que deu um soco na mesa e desatou a gritar, está aí escrito, Hás-de ser sempre um merdas, um provinciano, um saloio, nunca vais passar da cepa torta, minha besta.⁵³

Em resposta, o cavalheiro refere-se à conversa entre o “representante da pátria” e o “perigoso subversivo” como uma conversa entre namorados, entre “noivos que amuam” (p. 73). O texto do capítulo, como de quase todo o

⁵² RANCIÈRE, 1995. p. 33.

⁵³ ANTUNES, 1990. p. 73. A partir daqui, as referências ao romance *Tratado das paixões da alma* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

livro, com exceção do prólogo e do epílogo, parece fazer parte dos autos copiados pelo datilógrafo, como ele declara acima: “está aí escrito”.

Repentinamente, irrompe a fala do terrorista, que se posiciona no plano 2 e não poderia estar escutando a conversa do datilógrafo com o cavalheiro. Em sua fala, o Homem ridiculariza a posição social do Juiz, seu inquisidor.

O Homem se cala para a manifestação do datilógrafo novamente, que se refere às advertências do Juiz de que as contendas pessoais entre ele e o Homem não devem figurar nos autos. Não devem, mas figuram.

Volta em seguida o plano 2, com as troças do Homem, interrompidas pelos comentários do cavalheiro e do datilógrafo no plano 1. O Juiz fala de seu casamento, da morte de sua cadela, exalta-se, agride o Homem. Depois, ele pede desculpas, fala da loucura da esposa por causa do sumiço da cadela, lembra a “vivenda do violino” da época em que ele e o Homem eram companheiros na quinta.

O datilógrafo, além de copista e comentador, vê-se na contingência de intervir no interrogatório para impedir que o Juiz e o Homem se destruam:

— Separei-os à força, disse o datilógrafo, assustado, empurrei-os à cotovelada, acabei por me meter no meio dos dois. Se os interrogatórios duram muito mais tempo matam-se para ali um dia destes.
(p. 75)

O cavalheiro, de nome Bernardino, é um policial truculento e cruel, que só almeja galgar posições na polícia às custas da desgraça alheia. Ele faz observações pouco “técnicas” à margem do texto do datilógrafo,

comparando o inquisidor e o interrogado a um casal que se ama mas que se desentende a todo o tempo.

A voz do narrador constitui o plano 3. Ele evoca o assassinato do banqueiro pelo terrorista Sacerdote, a depressão da mulher do Juiz após a morte da cadela, o homem do violino em um passado mais distante, a vida do Homem e do Juiz na quinta em sua juventude.

O plano 4 é constituído de uma única intervenção do padrasto da então namorada do Juiz, nos tempos em que eles se conheceram, afirmando a condição dela de epilética.

No plano 5, o Homem se manifesta por três vezes, dirigindo-se ao cavalheiro e ao Juiz, sobre os acontecimentos ligados à existência do homem do violino.

Há ainda um parágrafo solto com a voz do Sacerdote, que informa: “— Aquele já está” (p. 82). Supõe-se que essa afirmação se refira ao assassinato do banqueiro. A fala do Sacerdote não se encaixa logicamente em nenhum dos planos anteriores, constituindo um sexto plano que se intromete em meio às demais vozes para embaralhar mais ainda a errância dos textos.

O capítulo acima analisado ilustra bem essa escrita estranha, o veículo da tolice do mundo, o discurso do excesso e do inútil de que fala Rancière quando se refere a uma escrita atrevida que incorpora a transparência da prosa comezinha. Trata-se de escrever bem o medíocre e o anódino, o que se desgastou de tanto ser dito e escrito, numa “mimese integral”, numa

“mimese superior, tão louca quanto a de D. Quixote imitando sem razão a loucura de Orlando”⁵⁴, ou seja, o disparatado, o impróprio, o sem-sentido.

Para tanto, é imprescindível que o escritor assuma a paixão do personagem e tome seu lugar, tornando-se o louco da escrita, o refém de seu refém. Sem condições de proceder à seleção do material para subsequente aperfeiçoamento e harmonização, o autor não consegue *acabar* a obra, “inteiramente entregue àquilo contra o que ela se construía: a tolice do mundo, o todo-dito, sempre já dito”⁵⁵.

O escritor passa então a ocupar a posição de refém do texto e da fabulação romanesca, fazendo falar o sem-sentido das coisas. Nesse movimento, ele “inverte a lógica da obra e a condena a voltar àquela prosa e àquela tolice do mundo de onde ela se esforçava para tirar seus materiais e entre eles polir alguns cristais desconhecidos”⁵⁶.

Além disso, a escrita apresenta-se sem pai, sem um responsável que garanta seu valor, sem um enunciador idôneo que conduza a lógica do saber veiculado, e sem um mestre de escrita que controle a errância da letra, pulverizada pela profusão de vozes que emergem no relato sem esperar sua vez de falar.

Como ampliação do objeto analisado, o *Tratado das paixões da alma* vai revelar uma estrutura que tenta disciplinar canhestramente o relato mas não consegue esconder sua desordem. Nesse romance, Lobo Antunes não coloca rótulos nas partes, como prólogo, capítulo, livro, epílogo etc., prática

⁵⁴ RANCIÈRE. 1995. p. 92.

⁵⁵ RANCIÈRE. 1995. p. 94.

⁵⁶ RANCIÈRE. 1995, p. 94.

que ocorre em outras obras. Aqui, ele preferiu omitir a nomeação do simulacro mentiroso que finge enquadrar a narrativa. O único sinal paratextual explícito que aponta para o gênero de escrita é a palavra “romance” que aparece na folha de rosto interna imediatamente antes do início da história. Um sinal implícito é evidentemente o nome do autor na capa, contracapa e outras páginas do livro. Sabe-se que António Lobo Antunes antes de mais nada é um romancista.

Embora os blocos de texto não desvelem um enquadramento explícito, não se pode deixar de atentar para o título do romance, que repete o de uma obra canônica da filosofia. Na primeira parte de *As paixões da alma*, de 1649, René Descartes explica em cinquenta artigos breves e didáticos as diferenças entre o corpo e a alma, discorrendo sobre as funções de um e de outra e propondo uma definição de “paixões da alma”:

Depois de haver considerado no que as paixões da alma diferem de todos os seus outros pensamentos, parece-me que podemos em geral defini-las por percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que referimos particularmente a ela, e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos.⁵⁷

Na segunda parte do *Tratado*, em mais cento e sessenta e dois artigos, o filósofo enumera e explica quarenta paixões e faz um estudo mais detalhado das que ele considera as seis primitivas: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza. Ao final, o filósofo atribui às paixões todo o bem e todo o mal desta vida.

Temos aqui a contraposição de dois textos homônimos, um científico e um ficcional. Em tudo, os dois textos se opõem: um busca a verdade, o outro

⁵⁷ DESCARTES, 1962, p. 311.

não se preocupa em alcançá-la; um organiza os fatos em artigos didáticos, o outro dispõe as ações e os discursos de forma indisciplinada; um trata as paixões de forma lúcida para que os homens possamos tirar proveito desses ensinamentos e viver melhor, o outro empilha-as desordenadamente e faz naufragar quem faz uso delas.

Que espécie de tratado é então esse de Lobo Antunes? Uma saída é relacionar essa atitude de convocar a tradição cultural ocidental no título do livro à tendência que o autor tem ao jogo e à irreverência; a alusão seria, então, meramente parodística. Rejeitamos a exclusividade dessa opção por fácil e óbvia, embora reafirmemos o caráter parodístico do intertexto.

Optamos então por buscar em Maurice Blanchot as razões dessa prática. Segundo o filósofo francês, o escritor se debate entre se deixar levar pela “potência neutra” da escrita e manter seu pé no mundo, quando se sente ameaçado pela perigosa metamorfose que é o ato de escrever. O medo da solidão e da angústia que rondam o homem escritor que se atira à aventura da letra fazem com que ele relute em entregar-se totalmente à literatura, tentando amarrar-se ao mastro do navio para poder ouvir o canto do mistério. Como o chamado da obra é poderoso, às vezes essas amarras se insinuam por um nome, um sobrenome, um título, as partes de uma obra etc.

A remissão a um tratado cartesiano sobre as paixões revela uma vontade incontida de buscar uma explicação feliz para nossos mais contraditórios sentimentos, um desejo de não sucumbir totalmente ao apelo da ficção. Percebe-se, na obra de António Lobo Antunes, especialmente a partir do romance que aqui se investiga, uma entrega gradativa e

involuntária do autor ao seu texto, à necessidade de escrever, de maneira cada vez mais irresistível. Blanchot refere-se à compulsão da escrita como algo que deve ser contido, sob pena dela se tornar “si ample qu’il n’y a plus place ni espace pour qu’il s’accomplisse”⁵⁸. Então, o romancista tenta de alguma forma manter-se também sob o sol que ilumina a vida real.

Talvez o Lobo Antunes que escreve tenha tido a necessidade de escutar Descartes em seu tratado para tentar dar um rumo à sua paixão desenfreada pela escrita e procurar ser feliz com ela impondo sua sabedoria:

De resto, a alma pode ter os seus prazeres à parte; mas, quanto aos que lhe são comuns com o corpo, dependem inteiramente das paixões: de modo que os homens que elas podem mais emocionar são capazes de apreciar mais doçura nesta vida. É verdade que também podem encontrar nela mais amargura, quando não sabem bem empregá-las e quando a fortuna lhes é contrária; mas a sabedoria é principalmente útil nesse ponto, porque ensina a gente a se tornar de tal forma seu senhor e a manejá-las com tal destreza, que os males que causam são muito suportáveis, tirando-se mesmo certa alegria de todos.⁵⁹

A imagem de alma projetada por René Descartes é funcional: ela possui em comum com o corpo prazeres veiculados pelas paixões, que podem ser doces ou amargas dependendo da capacidade humana de *empregá-las*, de *tornar-se senhor* delas, de *manejá-las* com destreza. Eis aí um caso de aplicação, operação, tarefa: temos um saber que, trabalhado com competência, traz doçura e alegria. Essa é a imagem clássica horaciana do *dulce et utile*, independentemente de ser literária ou não.

De outro lado, fica o vazio profundo, a imagem como evento singular, ou seja, a imagem que perdeu a função e por isso não consegue ser senão a

⁵⁸ BLANCHOT, 1999A. p. 56. Trad.: “tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que ela se realize”.

⁵⁹ DESCARTES, 1962. p. 404.

imagem de si mesma Por que imagem de si mesma? Porque ela não é reflexo de nada, ela não opera, não edifica, apenas é.

Tornar-se senhor das paixões, manejá-las com destreza é impossível para o escritor blanchotiano; para António Lobo Antunes é impensável. Resta-lhe preservar, conscientemente ou não, alguns traços de ancoragem ao mundo real, como a remissão a Descartes.

Nessa linha de pensamento, um dos textos mais curiosos de *L'Éspace littéraire* é aquele que Blanchot intitula "*Recours au 'journal'*"⁶⁰. O autor afirma que certos escritores mantêm um diário para que eles possam conservar uma relação com eles mesmos, para que o ser que se recusa a renunciar a si próprio volte-se para aquele que ele realmente é, quando não escreve, "quand il vit la vie quotidienne, quand il est vivant et vrai, et non pas mourant et sans vérité"⁶¹.

Sabe-se que Lobo Antunes mantém seus diários, suas crônicas, que ele publica periodicamente. Sabe-se também que muitos dos elementos registrados em suas crônicas terminam por virar trechos de romances. No caso específico de *Tratado das paixões da alma*, há um texto no primeiro *Livro de crônicas*, chamado "O coração do coração", em que o enunciador fala sobre o romance que ele gostaria de escrever:

Uma história em que eu, folheando-a no intuito de a corrigir, armado de um lápis vermelho destinado a uma carnificina de emendas, encontrasse de súbito, a acenar-me alegremente sentado num parágrafo como no muro da quinta do meu avô, o filho do caseiro que me ensinava a armar aos pássaros e a roubar figos no pomar vizinho e que deve ser hoje um bate-chapas confinado a um segundo andar em Alverca, sem espaço para as cegonhas de Benfica, para as árvores da mata, para aquela

⁶⁰ BLANCHOT, 1999A. p. 24.

⁶¹ BLANCHOT, 1999A. p. 24. Trad.: "quando ele vive a vida cotidiana, quando ele é vivo e verdadeiro, e não mais agonizante e sem verdade".

dimensão religiosa, envolvente, auroral, entre céu e terra, onde as laranjeiras respiram devagar e os peixes do tanque nos entram e saem do corpo pelos poros da pele.⁶²

Há no texto acima uma referência evidente ao menino companheiro do Homem, que, no romance, torna-se todavia Juiz de Instrução e não lanterneiro. São essas e outras as pistas que Antunes deixa em seus textos e que Blanchot garante serem fruto de uma necessidade que o artista tem de preservar sua integridade de ser humano.

Penetremos agora no universo delirante das vozes em *Tratado das paixões da alma*. O texto propriamente dito começa basicamente envolvendo três vozes: o narrador e dois personagens — o Juiz de Instrução e o Secretário de Estado. Este exorta aquele a colaborar com o governo nas investigações sobre um grupo de terroristas que ameaça a “paz social” do país. O Juiz percebe que não há como furtar-se ao envolvimento no caso. Assim, ele sai do gabinete do Secretário de Estado para entrar no universo desordenado e perigoso da narrativa:

Enquanto caminhava, alcatifa fora, para os acordeões desastrados do Terreiro do Paço, o Juiz de Instrução sentiu o soalho inclinar-se como as travessas da Beira, as nabijas desfolharem-se na horta, o vento ganir nos intervalos dos móveis rolando fezes, bocados de jornal, caruma, desperdícios, os cedros esgalhados pela chuva. Alcançou o pelourinho do quadro das cenouras e pepinos, e voltou-se para encarar o Secretário de Estado que com a sua barba de oráculo e os seus farrapos terríveis gritava aos relâmpagos e à noite da vila, à hora a que os ourives, de cofre amolgado nas traseiras do selim e pinça de madeira nas dobras das calças, pedalavam num enxame de corvos funerários pela estrada de Canas:

— Eu sou o Dom João, imperador de todos os reinos do mundo.

(p. 16)

⁶² ANTUNES, 1998. p. 45.

Nesse fragmento, pode-se ver o ingresso do Juiz na ficção em seu percurso “alcatifa fora”. O narrador refere-se aos “acordeões desastrados” que acolhem o Juiz de instrução em sua entrada no relato. O instrumento musical, que tem seu nome derivado de acorde, e portanto de harmonia, prenuncia inversamente a dissonância do desastre que se inicia. Não se pode deixar de relacionar esses estranhos acordeões a outro desastre musical que toca no fundo da narrativa: o violino do louco da vivenda, que será analisado adiante.

Outras imagens indiciam o que se pode denominar caráter infernal da escrita: o soalho inclinado a conduzir o personagem em chão instável em direção ao desastre, o vento canino “rolando fezes” entre os móveis, o lixo, os sobejos, a entrada no quadro que retrata um pelourinho com cenouras e pepinos. Pelourinho pode referir-se a mercado, mas conduz inevitavelmente também à idéia de castigo implacável aos condenados. Eis que nosso condenado, o personagem Juiz de Instrução, pousa seus pés na arte do quadro e da escrita sem direito a recusa, sem acordo e sem imposições. A obra traga-o, ele soçobra, o escritor assume a paixão de seu personagem.

Há uma quarta voz nessa introdução, ainda não assinalada: a do “doido de barba desmesurada”, peregrino errante e náufrago, que enfrenta a tempestade a gritar: “— *Eu sou o Dom João, imperador de todos os reinos do mundo*” (p. 7). O doido da letra não tem rumo nem estabilidade; ele naufraga irremediavelmente diante da força soberana da escrita que faz dele o imperador do mundo, tornando-se a potência que sorve o escritor e suas criaturas na aventura da palavra literária.

Ao final do texto de abertura, esse louco da letra doída amalgama-se à figura imperiosa do Secretário de Estado que, de glabro a hirsuto, decreta o naufrágio de todos os que participam da fábula, verdadeira revelação divina veiculada pela “barba de oráculo” e acompanhada pelo cortejo agourento de “corvos funerários” que adentram o romance.

Esse Orfeu romanesco não pode recusar-se a olhar para sua Eurídice. Tudo o empurra em direção ao fundo, onde ele não pode tampar com cera os ouvidos para protegê-lo da música desgraçada dos acordeões e violinos. A inclinação do chão não permite que ele volte para o lugar donde veio, que ele recuse a tela e a escrita, mergulhando inelutavelmente em direção ao incerto e ao doloroso.

Blanchot, em *L'espace littéraire*, cita Hegel e o explica, a respeito da relação do homem com a arte. Quando o filósofo alemão diz que “Nous avons l'art pour ne pas sombrer [toucher le fond] par la vérité”⁶³, ele não quer significar a aparente obviedade de que a arte é a fantasia que nos faz escapar da verdade fatal para que sobrevivamos neste mundo. Blanchot esclarece Hegel de forma diferente: “Il dit plus certainement: nous avons l'art afin que ce qui nous fait toucher le fond n'appartienne pas au domaine de la vérité”⁶⁴. Soçobrar é, portanto, inevitável; sendo assim, que toquemos o fundo guiados pela arte. Esse fundo, como ocorre com o nosso personagem Juiz de Instrução, é a ambigüidade, a incerteza, o vazio. Eis o motivo por que

⁶³

BLANCHOT, 1999A. p. 320. Trad.: “Temos a arte para não naufragar [tocar o fundo] pela verdade”.

⁶⁴ BLANCHOT, 1999A. p. 320. Trad.: “Ele diz mais exatamente: temos a arte para que aquilo que nos faz tocar o fundo não pertença ao domínio da verdade”.

nunca compreendemos o bastante uma obra literária, ao mesmo tempo em que a compreendemos demais.

Escritor, narrador, personagens, leitor, todos aderem ao “exame de corvos funerários” e sucumbem ao brado do imperador do mundo inteiro.

O início da história propriamente dita é antecedido de um número 1 que engloba dez textos, ou capítulos. A cena preponderante é o interrogatório do Homem pelo Juiz, entremeado de diversas vozes e lembranças da infância e da juventude dos dois: as brincadeiras de meninos, a vivenda do louco do violino, a adesão do homem ao movimento bombista, o suicídio e velório da avó do Juiz, o “ferimento” do Homem, que se fura com a lapiseira para suscitar a piedade dos demais. Como nas outras seções, manifestam-se aqui várias vozes, sem soberania de uma sobre a outra. Todas falam demais, nenhuma tem razão, ninguém se impõe nem prevalece, o leitor se exaspera com a indecidibilidade de todos.

A parte 2 apresenta cinco textos, encenados também por múltiplos corpos e vozes. Há referências aos métodos de execução da organização terrorista, à nomeação do filho do caseiro para Juiz de Instrução, à sugestão do Homem de preparar o atentado ao Juiz.

Na parte 3, algumas vozes assumem os relatos: o cavalheiro Bernardino; o Estudante; o Artista (cujo pensamento é conduzido pelo narrador anônimo, pela impossibilidade de o personagem narrar a própria morte); o Sacerdote; a Dona do Lar de Idosos (Hortense); o Bancário (Venâncio).

A parte seguinte contém cinco textos. Narra-se a prisão dos terroristas, com exceção do Homem e sua namorada; a caçada aos dois; o depoimento de Clotilde, mulher do Juiz, que fala sobre a morte do marido. Por conseguinte, fica-se sabendo, antes do “fim”, que o Juiz, um dos “protagonistas”, está morto.

Os dois capítulos da quinta parte referem a visita de um sargento à casa dos pais do Juiz assassinado (pelo governo ou pela organização bombista?) para oferecer-lhes um dinheiro de consolação. A mãe do Juiz morto não aceita a “indenização”, mas o pai se prontifica a recebê-la gananciosamente: “Não ligue às negas da minha mulher, amigo tropa, e passe-me o bago que trago uma sede de bagaço que só visto” (p. 329).

Na parte 6, também composta de dois textos, é narrada a morte do Homem e da namorada. Ele havia sido localizado a partir de um telefonema dado ao Juiz.

O texto final, à guisa de epílogo, narra um sonho do Juiz de Instrução e em seguida a rotina diária do despertar e preparar-se para o trabalho em Miratejo, que se mistura às imagens, cheiros e sons da infância em Nelas, os quais vão-se apagando gradativamente na medida em que a realidade se impõe. No fim, Miratejo e Nelas se fundem na cena de sua execução por metralhadoras que emergem de uma furgoneta que passa. Nesse texto, a voz do narrador (terceira pessoa) mistura-se à do Juiz (primeira pessoa), reforçando a indecidibilidade e confusão das vozes:

Agora, à medida que acordava e os móveis do quarto se confundiam com os rostos e os cheiros do passado, à medida que tomava consciência do sininho do despertador japonês e do corpo sem surpresas da mulher à

sua esquerda, centenas de vezes repetido em outras tantas manhãs, via a sombra das árvores alastrar na alcatifa e diluir os pássaros da Ulgeiriça e a minha roupa na cadeira, as folhas ocultarem os retratos da cómoda e um vento de outono, misterioso e cinzento, despentear os meus cabelos aflitos, e pensava, à procura dos chinelos com os caranguejos dos pés, nas pequenas corujas que rondavam as janelas da casa e se prendiam, a grasnar, nas trepadeiras do telheiro, lacerando as gavinhas com as unhas.
(p. 357)

Assim como ocorre nos outros romances do autor, tem-se aqui uma narrativa cujos enunciadores são vacilantes e inseguros, desprovida de uma voz que confira autoridade ao relato e decida os destinos das palavras e dos seres. Não há, portanto, um saber, um ensinamento que faça da palavra literária filosofia. Essa dispersão das vozes e conseqüentemente do sentido e das ideologias conduz às “heresias da letra sem corpo e do espírito errante”, expressão cunhada por Jacques Rancière, e que se alinha com o pensamento de Maurice Blanchot. Rancière atribui essas heresias à perturbação democrática aos princípios das “belas letras”, com suas implicações para o mundo da escrita e para o que ele denomina “mundo das condições”, ou seja, o mundo real das tarefas do nosso dia-a-dia.

Daí a necessidade de se definirem alguns conceitos trabalhados por Rancière, tais como literatura, belas-letas, sistemas de legitimação, democracia, orfandade e errância das palavras. A proposta de Rancière se baseia numa oposição do que ele chama o “próprio” da literatura, ou “o ser da coisa literária”, ao saber dos letrados, as belas-letas. Na escrita considerada “tradicional”, as combinações de propriedades estabelecidas socialmente como desejáveis estruturam o edifício mimético, que fornece os elementos de investigação aos filósofos da escrita. Esses evitam a desordem

literária, encerrando as letras nas categorias estabelecidas para a poesia e para a ficção.

Toda essa formulação da representação, que Rancière tenciona subverter, passa por três cânones notáveis: Homero, Platão e Aristóteles.

Homero, juntamente com seus deuses e heróis movidos por contendas e intrigas, é censurado por Platão, e, como todos os poetas, é classificado pejorativamente como alma de sexta categoria, superior apenas aos artesãos, aos sofistas e aos tiranos.

A própria representação gráfica da palavra deve ser vista com reservas, por seus possíveis efeitos perniciosos, adverte Platão, ao relatar o mito egípcio da invenção das letras. Segundo a narrativa, um velho deus chamado Theuth inventou a escrita e foi mostrá-la ao deus Thamus, que por essa época era rei do Egito, argumentando que ela tornaria seu povo mais sábio e o ajudaria a desenvolver a memória. O rei Thamus, entretanto, discordou do inventor e criticou a invenção, atribuindo-lhe vários defeitos, como a intensificação do esquecimento pelo desuso da memória, a representação da verdade sem a verdade, e a ausência de um enunciador que lhe dê autoridade.

A idéia da perturbação da letra órfã, que Rancière vai relacionar ao advento da democracia, aparece em Platão, portanto, como uma ameaça à verdade, ou à adequação entre o enunciador, o discurso e o receptor. A escrita vem, enfim, desmanchar a relação ordenada do *fazer*, do *ver* e do *dizer*, em que os papéis são estabelecidos segundo a legitimação de uma hierarquia. Há também uma inquietação quanto ao destino errante da

palavra órfã na escrita sem pai, que não é capaz de defender-se nem de proteger-se por si mesma.

O poeta enganador é reabilitado por Aristóteles em sua *Poética*. A mentira, denunciada por Platão e regulamentada pelo estagirita, acaba por se instituir como saber através da convenção que o cerimonial de imitação estabelece entre o autor, o discurso e o receptor. A mentira não é então mentira, é ficção, é a “regra séria do não-sério”, na expressão de Rancière.

A literatura da perturbação democrática que se opõe às belas-letas representa o desvio da concepção ordenada e hierarquizada da escrita em direção à errância e à dispersão, inaugurando uma nova partilha entre a ordem do discurso e a ordem das condições. Rancière sustenta que a literatura não sucede as belas-letas, mas as suprime, como evento singular da escrita, não mais subordinado à concepção clássica da *inventio* (assunto), da *dispositio* (organização das partes) e da *elocutio* (tons e complementos convenientes à dignidade do gênero e à especificidade do assunto). É a outra escrita que surge, aparentando continuidade, mas afirmando sua autonomia. Desestabilizam-se as relações entre as palavras e as coisas, embaralham-se as posições do falante e do discurso, do pai enunciador e da letra filhote, confundem-se as convenções entre o remetente e o destinatário que regulavam as maneiras de recepção da obra de arte, expondo a falha entre o corpo e a letra.

A quebra das convenções estabelece a não-conformação da escrita: sua orfandade faz com que a *contingência* determine seu referencial, ou seja, a escrita não possui *a priori* um referencial ou um enunciador pré-

determinado. A teoria da representação lingüística (cada palavra a uma coisa representada) ou a idéia de que a palavra é signo sucumbem aí.

Assim como a sociedade burguesa das deslegitimações tende a derrubar a divisão entre os superiores e inferiores em vários níveis, num regime que remete ou que converge para a desigualdade e para a desordem democrática, a palavra é deslegitimada pela ausência do pai, tornando-se a fala de qualquer um. Essa perturbação é um efeito da disseminação dos discursos, que confirma a deslegitimação própria da democracia, dispersão e desvio da letra, que erra sem voz que lhe confira legitimidade. O compartilhamento da letra por todos é uma contingência igualitária que propicia um novo tipo de desigualdade decorrente da deslegitimação, em oposição à desigualdade existente no sistema de legitimação.

Nessa condição, a literatura tende a aproximar-se de sua absolutização, tornando-se um evento tanto mais singular, único, quanto mais se afastar de seu locutor, enunciador ou produtor, com “la disparition élecutoire du poète”, nas palavras de Mallarmé. Para Blanchot, a ausência do sujeito é uma das características primeiras da obra de arte:

L'œuvre d'art ne renvoie pas immédiatement à quelq'un que l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendu possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même. C'est là sa direction véritable.⁶⁵

Essa concepção se opõe a uma visão pragmática da literatura, ligada ao “mundo das condições”, a qual, segundo Rancière, tem o defeito de

⁶⁵ BLANCHOT, 1999A. p. 293. Trad.: A obra de arte não remete imediatamente a quem quer que a tenha feito. Quando ignoramos todas as circunstâncias que a prepararam, da história de sua criação ao nome daquele que a tornou possível, é então que ela mais se aproxima de si mesma. Essa é sua direção verdadeira.

desconsiderar o que ele estabelece como o cerne da questão, ou seja, a ruptura da escrita com as belas-letas, inaugurando a literatura nesse sentido específico. No dizer de Rancière, há literatura quando as relações entre as vozes e os corpos rompem as regras que dividem os domínios da realidade e da ficção, quebrando as convenções que distinguem as formas da palavra comum e da palavra artisticamente trabalhada.

O rompimento das regras, a quebra das convenções assinalam no texto literário novas oposições: ao suporte mítico e histórico, ao símbolo como referência e ao sentido como condutor da intriga.

Na situação clássica da escrita literária, o escritor é o mestre de vida onipotente que cria seres submissos que atuam como instrumentos de reflexão em busca da verdade. Em *Tratado das paixões da alma*, o escritor não assume sua paternidade, escondendo-se no meio de suas criaturas, ou daqueles que deveriam ser seus reféns. Desde o início do romance, os dois personagens principais são denominados genericamente por o Juiz e o Homem. No quarto capítulo da primeira parte, que narra como o Homem foi cooptado para ingressar na rede bombista, o Artista, seu colega na companhia de seguros, pronuncia seu sobrenome pela primeira vez: “Foi Antunes que disse, não é? Amadeu, Amadeu, Amâncio, Ambrósio, Antunes, Antunes, Antunes, Antunes, eureka, vamos lá agora refazer a ficha e tentar perceber se há algum mal-entendido por aí” (p. 57). Em que pese a tentativa da escrita de esclarecer qualquer mal-entendido com relação ao nome do personagem, o Homem permanece o Homem por várias seções mais, até que o sobrenome Antunes reaparece ao final do oitavo capítulo da primeira

parte, sendo repreendido pelo Bancário por demonstrar fraqueza nas atividades terroristas. A denominação “Homem” prevalece soberana no desenrolar da narrativa, contra mais duas tímidas aparições da designação Antunes, até que, mais ou menos no meio do romance, surge um António ligado ao Antunes. O personagem está nos inícios de seu namoro com Hortense, a dona do Lar de Idosos, que em determinado momento, em meio à cena da execução do Sampaio, o do bigode, pelo bancário, lhe pergunta: “Como disse há bocado que era o seu primeiro nome?” (p. 159).

A pergunta fica suspensa por três parágrafos, que apresentam a fala do Juiz em outro lugar e momento sobre cegonhas, a observação do Bancário sobre a desova do corpo do executado e a recriminação do cavalheiro à falta de seriedade do magistrado. Na seqüência, vem a resposta:

— António, disse timidamente o Homem, pestanejando numa confiança envergonhada. Mas desde que os meus avós morreram que ninguém me chama desse modo. Fiquei Antunes, já me habituei ao apelido.
(p. 160)

Eis aí o autor, que não se furta a participar da loucura de seus personagens, de compartilhar com eles, mesmo tímida e envergonhadamente, sua paixão, criando o “próprio” da literatura, a transgressão, eliminando a paternidade reguladora das convenções. O escritor assume a posição de seu refém, “numa confiança envergonhada”. É essa a maneira como a literatura se determina, “no jogo das transformações e das reviravoltas da fábula”⁶⁶. Esse é o tipo de absolutização da escrita que Rancière vê como um dos mais importantes movimentos das

⁶⁶ RANCIÈRE, 1995. p. 77.

transformações do romance como espécie literária. Abdicando da condução da lógica da narrativa, acaba por imperar aí o descabido, o sem-sentido, a voz do anódino que não tem nada de útil a dizer, nem sobre arte, nem sobre sociedade, nem sobre vida.

Para emendar o António com o Antunes, há a presença do “passinho miúdo dos lobos da serra, de pálpebras angustiadas de eremita, que farejavam a hesitar urinas de cordeiro nos fragmentos da muralha e nos arcos tortos dos currais” (p. 7). Os lobos não se tornam nomes próprios, mas rondam lentamente o espaço do romance e da memória do Juiz e do Homem, “poupando o doido que discursava nos degraus do pelourinho”. Esses lobos não ameaçam o louco da letra e o que ele representa, não devoram os elementos romanescos, não se impõem a eles; apenas circulam em meio às vozes sem atemorizar sua elocução.

É nesse ambiente de descontrole que as vozes se manifestam sem censura e sem ordem, subvertendo os princípios clássicos da *inventio*, da *elocutio* e da *dispositio*. Um índice exemplar dessa sinfonia desastrada, que se abre com os desajeitados acordeões, é a presença do louco e seu violino, que pontua a narrativa aqui e ali com sua música insuportável pelo que carrega de descompostura.

Sabe-se que o louco da música é filho do dono da quinta em Benfica e pai do personagem António Antunes, o Homem. Quando o Homem tinha pouco meses, seus pais sofreram um acidente de carro em que a mãe morreu e o pai endoidou. Os avós do Homem houveram por bem, então, manter o

filho escondido numa vivenda em ruínas, alimentado à socapa por uma empregada, acompanhado por um violino.

Vale recuperar alguns comentários das vozes sobre o violino e seu intérprete:

(...) imaginávamo-nos a percorrer salas e salas (...) até encontrarmos, numa cadeira de balouço um esqueleto de mulher de saia comprida, com fiapos de cabelo agarrados ao crânio, erguendo o arco do violino prestes a uma valsa espectral cujas notas embaciavam os bules e murchavam as corolas dos gerânios.
(p. 33)

(...) as cortinas despedaçavam-se através dos rombos dos caixilhos, os pavios de navegação dos fantasmas defuntos, à deriva de janela em janela, tornavam-se esparsos e tênues, e a música cambaleava a hesitar nos desníveis das notas, beirando uma agonia dolorida.
(p. 76)

Avançaram pelo abandono do quintal escutando o violino que repetia um compasso numa ondulação de insônia (...)
(p. 79)

(...) um pateta privado de raciocínio e de memória, de colete rasgado, surgiu de repente diante de si apertando no sovaco um violino sem cordas (...)
(p. 82)

O violino estremeceu numa vibração lamentosa que desencantava os gerânios e agitava os periquitos, enlouquecidos na gaiola junto ao muro (...)
(p. 169)

(...) o Juiz de Instrução cuidou que o doente ia entrar a todo o instante, de chinelos e pijama, erguendo o arco para arrepiar as cordas que sobravam, o violino recomeçou a tocar as suas músicas absurdas, aparentadas ao rangido dos móveis no Verão, quando, à tarde, nos apartamentos sem bibelôs nem reposteiros, a tosse dos mortos faz oscilar devagarinho as poltronas desertas.
(p. 173)

— O quê? insistiu a Céu a roçar-se no meu peito, e nesse instante o violino começou a tocar: não se tratava de uma melodia, uma canção, uma arquitectura de notas organizada segundo as linhas da pauta: era um lamento desafinado, interminável, desprovido de sentido e de destino, desarranjando as copas das acácias de presságios desolados.
(p. 187)

O primeiro dos sete trechos acima coloca o violino como uma possibilidade fantasmagórica numa cena digna de Hitchcock, conforme a imaginação do Juiz de Instrução e de seu companheiro, o Homem. O quadro spectral se acentua com a descrição da vivenda de onde vinham os sons do instrumento, que terminavam por se espalhar num quintal abandonado. Na quarta cena, aparece o idiota do instrumentista segurando o violino, que não pode tocar por não haver cordas. Em seguida, o absurdo soa na sala do abandono como tosse de defuntos. No trecho final, o despropósito da performance musical se acentua por ser notada por alguém que não tem nada a ver com a vivenda do louco nem com os personagens que a palmilhavam: a Céu, mulher do cavalheiro Benjamin.

São notáveis as referências à música produzida: valsa spectral, agonia dolorida, ondulação de insônia, vibração lamentosa, músicas absurdas. A última referência nega explicitamente à música qualquer semelhança com a arte tradicional. Primeiramente, ela não se enquadra em nenhuma das espécies musicais consagradas; além disso, seus elementos não perfazem uma estrutura de conduta decorosa; não há nesse som nem princípio nem meio nem fim; não há, afinal, nada que o assemelhe a uma peça artística reconhecível como tal.

Esse violino é a nossa narrativa, cuja errância está relacionada à privação de um centro. Quem fala? Para quem? As vozes vão e vêm aparentemente para se manter à tona, mas todas soçobram, vão ao fundo e não sabem como voltar. Não há voz nem corpo predominante, nenhum aponta um rumo certo ou provável. Assim como na novela de Becket, são

inomináveis: o Homem, o Juiz, o cavalheiro, o Estudante, o Artista, o Sacerdote etc. São inomináveis que podem eventualmente receber um nome: António Antunes, Zé, Bernardino, Venâncio, Hortense etc. Esse nome entretanto não particulariza, apenas os aponta como participantes da história anódina de tudo e de todos. Quem fala então? É António Lobo Antunes, o dono do texto? Esse não pode ser, pois que já foi arrastado para o inferno da escrita e com ela se misturou, mesmo que timidamente procure acenar a seus leitores revelando seu lugar que na realidade é insignificante, ou então recorrendo à filosofia clássica para se lembrar de que existe algo chamado sabedoria, que ele não possui. Ocorre então o que Rancière chama de “submissão derradeira do escritor à fábula em que ele encerrava seu personagem, sua submissão ao corpo de loucura e mentira onde constantemente se perde, sem deixar de nele se manter sem cessar, o desejo de dar à letra seu verdadeiro corpo”⁶⁷.

Essa é a escrita estranha que faz contraponto com a música absurda, privada dos meios que a arte forneceu para se compor uma obra, que não se contém em um pentagrama, que não mostra nem mesmo uma melodia, o mínimo que uma bela música pode mostrar.

O capítulo final da primeira parte do *Tratado das paixões da alma* apresenta a fala do louco do violino. Em meio a suas inocentes atividades, como a de arrancar asas às moscas, ele reflete sobre sua existência de anos incontáveis, sobre a presença da moça que lhe traz comida, que pode ter de

⁶⁷ RANCIÈRE, 1995. p. 102.

duzentos a mil anos, e dá-se conta momentaneamente da aparição do rapaz de cabelos castanhos, que ele não identifica como seu filho.

O louco sabe que há vozes que o guiam, que mantêm alguma ordem que permite sua vivência, levando-o a atos como o de dormir e comer. Mas um dia elas permitirão que ele se atire a atos mais corajosos do que arrancar asas de insetos, como decepar patas aos porcos ou matar o sacerdote ou o rapaz magro. Sob a aparência de disciplinar o rumor à volta do personagem, transformando a palavra espectral em algo ordenado e organizado, as vozes fazem é garantir a dispersão da palavra, enfraquecendo-lhe o centro e desprovendo-lhe o sentido.

Além da dispersão das vozes, verifica-se também como índice de descentramento do texto os discursos que normalmente se classificariam como ideológicos e que aqui fracassam como sustentação de seus donos: Juiz, Artista, Sacerdote e outros representantes de falares sociais de menor importância. Segundo Roland Barthes, em *Le plaisir du texte*⁶⁸, os socioletos clássicos ficcionalizam-se como *doxa*, centrando sua verdade num *topos* que lhe confere consistência; em *Tratado das paixões da alma*, entretanto, os discursos sociais não cumprem sua função ideológica.

O discurso do Juiz é exemplar dessa situação: ele coloca seu dono numa posição inferior na sociedade. Seu local de trabalho é um “cubículo minúsculo”, o objeto de seu juizado são “carteiristas de meia-tigela e navalhadas de chulos caboverdianos no Intendente” (p. 8). Sua carreira não tem nada de gloriosa, não há nenhum exemplo edificante em suas ações:

⁶⁸ BARTHES, 1999. p. 38.

“envelhecera 47 anos de tribunal em tribunal” (p. 357). Quando ele se torna juiz, o patrão de seu pai atribui-lhe a atividade servil de lhe tirar as multas de carro, ou seja, praticar um trabalho subalterno em favor dos poderosos. A designação pomposa de “Meritíssimo”, que o narrador lhe concede várias vezes (inclusive em referência ao personagem quando menino), não corresponde à realidade de sua árdua vida na luta por sobrevivência e algum reconhecimento.

Do Artista, espera-se o discurso de exaltação da arte. Ele limita-se, entretanto, a promover implacáveis invectivas contra as gravuras das paredes do lar de idosos. Para ele, as pinturas são “cagadas” (p. 118), “qualquer chimpanzé esgalha quadros melhores” (p. 120).

No texto em que o Artista morre, em decorrência de um tiro no peito (cap. 3, parte 3), o leitor acompanha o delírio do personagem sem ouvir nenhuma referência à arte. Ele se limita às alusões à infância em Angola. Apenas ao final, após a morte do personagem, o narrador fala dos “grandiosos projetos de exposições” que haviam cessado de existir para ele. O discurso da arte caracteriza-se, pois, pela falta de consistência.

É curiosa a estrutura desse capítulo, cuja confusão entre vozes e enunciadores reforça a falta de centro e a carência de autoridade dos discursos. A cena se passa no lar dos idosos, onde o grupo terrorista planeja uma ação para assassinar o Juiz, e onde o Artista, ferido numa escaramuça, agoniza. Inicialmente, ouvem-se, em discurso direto, as vozes do Estudante, do Bancário, do Homem e da Dona da Casa de Repouso. Na quarta fala, conclui-se que o próprio Artista é o enunciador, porque ele reporta o

discurso da personagem feminina, dizendo “troçou a do lar dos idosos torcendo-me as costelas com uma tira de pano” (p. 201). Na seqüência, todavia, emerge outro enunciador, que reporta o pensamento do dono da primeira voz: “A minha mãe, pensou o Artista, chamava logo o Delegado de Saúde...” (p. 201). Por algum tempo, o locutor utiliza a terceira pessoa para referir-se ao personagem, até que surge um “pensei” ao invés de “pensou” (p. 204), e o narrador assume a primeira pessoa. Mais adiante, o enunciador de terceira pessoa reassume. A alternância das vozes permanece no restante do capítulo, até que em determinado momento elas se fundem numa mesma frase:

E o Artista, moribundo, que não **viveria** o suficiente para assistir ao assalto ao prédio da judiciária **lembrou-se** do motor da electricidade emudecido para sempre (...), de modo que apenas **sobrávamos** a minha mãe, o meu pai e *eu* na moradia de colunas iluminada, como um altar, por centenas de pavios, e que se aparentava a um pacote habitado pelo frenesim de insectos.⁶⁹
(p. 208-209)

Ao final do capítulo, o personagem morre, e sobra apenas o segundo enunciador, que relata o que ele não poderia mais estar pensando ou fazendo.

O Sacerdote, “um tonsurado, um eleito, um ungido do Senhor” (p. 213), herdou sua vocação religiosa do avô abade, dado a amores ilícitos, o que não impediu que seu túmulo ostentasse uma estátua de mármore que representava a Castidade. Ele ingressou no movimento bombista “por razões puramente teológicas (para não falar no deputado democrata-cristão que roubou a minha catequista favorita, uma pequena de dezassete anos que

⁶⁹ Negritos nossos.

prometia bastante)” (p. 215). E assim ele conclui hipocritamente a sua história de adesão ao terrorismo:

E por conseguinte, caríssimos cristãos, ali estava eu, um tonsurado, um ungido, um servo de deus, lutando para libertar as minhas pobres, as minhas desprotegidas, as minhas inocentes, as minhas amadas ovelhas da demoníaca tentação do Capital e dos ladrões de catequistas, à espera da ordem do Bancário para lançar a primeira granada de sessenta milímetros no telhado da polícia depois de ministrar a extrema-unção ao Artista que se finava de uma bala no peito, murmurando discursos sobre Angola.
(p. 216)

O discurso do representante da igreja não justifica ideologicamente, portanto, nem sua carreira religiosa nem suas atividades terroristas, pendendo mais para o cínico e o ridículo. Sobretudo, ele não engrandece a Igreja.

Outra inadequação ideológica relacionada aos nomes dos personagens é a encenada pelo “cavalheiro” (curiosamente o único que tem seu designativo escrito em minúscula, numa redução gráfica de sua dimensão cavalheiresca), de quem se espera gentileza, nobreza, educação esmerada. Esse personagem, que às vezes recebe o nome de Bernardino, fora um furriel que ascendera a um cargo de chefia na polícia especial. Sua noção de gentileza para com as mulheres se resume da seguinte maneira: “um murro para as pôr na ordem, uma açorda de mariscos a seguir e pouca confiança para evitar abusos” (p. 178).

Nessa linha de inversão da lógica do discurso, são tão inacreditáveis quanto exemplares as trapalhadas negociais dos bombistas em suas aventuras de compras de armas dos marroquinos. Os contrabandistas são cínicos e trapaceiros, enganando os terroristas no litoral luso, onde, na

calada da noite, aportam seus barcos com as mercadorias que, de alguma forma, os portugueses são obrigados a comprar. Assim, eles adquirem armas sem gatilho, charutos cubanos, licor de café, bombons suíços, colônia pós-barba, caramelos espanhóis etc. Por mais que ameacem os marroquinos, reclamem de sua desonestidade, a cada chegada dos barcos duplamente transgressores, os ingênuos bombistas acodem em busca das armas que vão dar suporte a sua gloriosa revolução, e acabam sendo obrigados a levar a mercadoria enganosa.

Se o texto pretendia assumir a ideologia dos bombistas, certamente eles não seriam ridicularizados de maneira tão absurda. Se a simpatia da escrita tendesse para a manutenção da ordem, os terroristas teriam que mostrar alguma capacidade de aterrorizar para que sua derrota repercutisse positivamente no mundo das confortáveis condições preservadas.

O último elemento de desordem é a transformação equivocada da cena mais emocionante da narrativa em filmagem cinematográfica, na construção da ficção à vista do povo. Os homens da Brigada estão no encalço do Homem e sua companheira, até que afinal eles são pilhados na Casa de Repouso.

Quem narra é o Tavares, policial subordinado ao cavalheiro, que se dirige ao local. Tavares ordena ao Serrano, seu subordinado, que ponha abaixo a porta da Casa de Repouso, antes que apareçam “os mais de duzentos militares em tanques blindados, armados de mísseis e canhões como para um ataque nuclear” (p. 353). Os movimentos dos “atores” são acompanhados pelo público: uma inválida na cadeira de rodas, um ex-

tenente da Índia metido num roupão, um homem com um menino no colo, demais vizinhos, crianças. O único detalhe ausente, que quase passa despercebido a não ser pela indagação de uma voz não identificada é a ausência das câmaras e dos cinegrafistas, elementos ali inexistentes. A cena é grotesca: Serrano tenta arrombar a porta com os ombros e quebra a clavícula, entre aplausos e risos. Tavares resolve dar um tiro na fechadura, e a porta se abre, forçada pelo chefe, o cavalheiro, então chegado, dando passagem ao estranho cortejo, encabeçado pela mulher inválida:

o chefe rodou o que restava da porta com um biqueiro nos gonzos ao mesmo tempo que o filho da inválida clamava, a empurrar a cadeira para o vestíbulo, A minha mãe tem o direito de ver, caramba, nesta terra não se respeitam os doentes, e lá entramos de roldão atrás da inválida, o chefe, o Juiz de Instrução, eu, uns trinta soldados no mínimo, o tenente da Índia que não desistira do capacete e dos seus propósitos bélicos, o marido da vizinha indignada e os do prédio chinelando alegremente atrás de nós, convencidos que figuravam na película (...)
(p. 353)

O clima cinematográfico continua até o fim, quando os dois bombistas são mortos e as pessoas se admiram e aplaudem, e se acercam dos mortos, enquanto as crianças, divertidíssimas, catam as cápsulas que caíram ao tapete após o tiroteio. Ao final, o chefe — o cavalheiro — agradece ao tenente da Índia os cumprimentos e confirma a representação: “Garanto-lhe que o meu amigo não adivinha a quantidade de vezes que treinamos esta cena” (p. 356).

O público estabelece um estranho pacto ficcional com as cenas da filmagem, que afinal deveriam pertencer ao domínio da escrita. Há então um deslocamento que quebra duplamente as convenções da escritura, embaralhando mais ainda as posições dos falantes e dos discursos,

estabelecendo um novo referencial que até então não se vislumbrava. A cena cinematográfica acaba superpondo-se à escrita aos olhos do público, pondo abaixo, pelo ridículo e pelo grotesco da situação, o final em que os criminosos são abatidos, malogrando o desfecho, o desbaratamento da rede bombista e a prisão ou morte de seus principais elementos. Esse é o último capítulo da narrativa propriamente dita, restando ainda uma espécie de epílogo em que se narra a morte do Juiz de Instrução.

Têm-se aí as heresias da letra contra o cerimonial literário. Não se pode identificar no romance uma voz ou uma escrita preponderante, um socioleto portador de uma *doxa*, de uma ideologia. Todos se perdem nessa profusão de discursos desordenados, porta-vozes da tolice do mundo, do excesso e do inútil. A referência cartesiana no nome do livro não salva a narrativa de qualquer pretensão utilitária; a escrita é destituída de uma sabedoria que possibilite domar as paixões e fazer com que elas sirvam decorosamente à literatura.

Insinuando debilmente sua ancoragem ao mundo das condições, o escritor não resiste ao texto literário, abandonando sua cátedra e tomando o lugar daquele que lhe devia obedecer.

Assim, todos terminam por deslizar pelo soalho inclinado que conduz ao mundo ficcional, para participar de uma música desastrada e irracional, de uma pintura ilógica e anódina, de uma escrita conduzida por loucos que imperam sobre todos os reinos do mundo. Essa é a escrita de uma arte que não atinge a felicidade porque não consegue tratar com sabedoria as paixões da alma.

capítulo 4

**PLUMAS, LANTEJOULAS
E UMA CABELEIRA POSTIÇA**

**(A história de um contínuo
infortúnio em *Que farei quando
tudo arde?*)**

TEXTOS TEXTOS TEXTOS

malditas placas fenícias
cobertas de riscos rabiscos
como me deixaste os olhos
piscos
a mente torta de malícias
ciscos

Paulo Leminski⁷⁰

⁷⁰ LEMINSKI, 2000. p. 52.

PLUMAS, LANTEJOUHAS E UMA CABELEIRA POSTIÇA

(A história de um contínuo infortúnio em *Que farei quando tudo arde?*)

O personagem Paulo, de *Que farei quando tudo arde?*, encontra-se em uma enfermaria de hospital e inicia seu relato tentando lembrar-se de um sonho da véspera ou da antevéspera, do qual procurava se desvencilhar por trazerem acontecimentos falsos, episódios mentirosos indignos de preocupação. Ainda deitado, o personagem declara-se “consciente da posição do corpo na cama”, “consciente que um dos plátanos da cerca, de noite um borrão no vidro e agora nítido, entrava sono adentro erguendo-me a cabeça” (p. 11). A cabeça que o plátano ergueu começa a vaguear, declarando-se “consciente”, pelo inconsciente, e as cenas oníricas vão-se sobrepondo na escrita. Os doentes de barba suja e olhos mortos a se mudarem em peixes cujos olhos não se comem, os peixes sentados nos bancos da enfermaria a pedir cigarros, ele próprio um peixe diante de congros enormes que lhe pediam cigarros, os congros transformados em seguida em bonecos de corda, o tio a lhe oferecer olhos de peixe, um afogado que subia à tona da colcha na cama do hospital, o afogado um companheiro de enfermaria a recusar os pêssegos que a mulher lhe trazia, o leite a se derramar a si mesmo do copo. Ele ouve os gritos de alguém e sente

as mãos dos bombeiros a agarrá-lo no pulso, impedindo-o de quebrar tudo na casa de dona Helena, e encaminhando-o à casa de doidos. Eis a causa:

o púcaro que roubei ao lava-loiças estrelou-se no chão, a dona Helena em lágrimas, preciso de quebrar estes pires, a jarra intacta, ofendida
o que gostei da jarra
a perguntar
— E eu?⁷¹

As cenas que aparecem nas primeiras páginas de *Que farei quando tudo arde?* contêm os principais elementos que irão propiciar esta investigação sobre a escrita do romance: o sonho, a loucura, a quebra do púcaro, da ordem, da escrita útil. Começamos pelo púcaro quebrado por Paulo, que remete o pensamento ao bizarro e excêntrico poema de Henriqueta Lisboa, “Acidente”, o qual aparece como epígrafe ao capítulo 2 desta tese (página 53). Breve, hermética, antidiscursiva e aparentemente ilógica, a pequena jóia merece ser convocada novamente:

Acidente

Quebra-se o púcaro de fino
cristal vibrante contra lájea:
restam avelórios feridos.

Do vento escuto o balbucio
por entre os galhos das árvores.
Percebo-lhe o timbre, o ritmo.
Porém não as palavras:
interceptadas, interceptadas.

(Henriqueta Lisboa)⁷²

Que acidente terá sido esse, desagradável ou infeliz, ou simplesmente fortuito e inesperado? Há aí duas figurações essenciais, dois breves

⁷¹ ANTUNES, 2001. p. 14. A partir daqui, as referências ao romance *Que farei quando tudo arde?* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

⁷² LISBOA, 2004. p. 44.

momentos poéticos determinantes: a quebra do púcaro e o balbucio do vento entre os galhos das árvores.

O púcaro é um utensílio, que desempenha uma função necessária em nosso dia-a-dia. Esse implemento quebra-se contra uma superfície dura e lisa. A quebra do púcaro produz sua inutilização como instrumento útil, assim como a palavra, que só se torna poesia quando deixa de ter valor de uso. Após a quebra dessa satisfação das necessidades humanas, o púcaro torna-se um amontoado de “avelórios feridos”: vidrilhos, ninharias, bagatelas. O acidente transforma o utensílio em um monte de caquinhos irregulares sem utilidade.

Esses vidrinhos nos remetem a outra epígrafe deste trabalho (cap. 3), de Mário Quintana: “Os espelhos partidos têm muito mais luas”⁷³. A frase associa a quebra do espelho ao despedaçamento da função representativa da linguagem, isto é, ao partir-se, o espelho não é mais capaz de reproduzir a imagem que se lhe antepõe; agora, as imagens são inúmeras e multifacetadas.

Assim como o espelho fragmentado de Quintana não se presta mais a funções utilitárias, o púcaro quebrado de Lisboa perde seu valor de uso, certamente para inaugurar novas possibilidades. Estão estabelecidas as relações entre as imagens do poema e a linguagem: no momento em que as palavras da língua perdem sua função utilitária, elas se tornam “avelórios feridos”, fragmentos que não servem mais para compor a lógica ditada pela razão.

⁷³ QUINTANA, 2001. p. 9.

É notável ainda a semelhança fonética entre “avelório” e a conhecida palavra “velório”; é impossível ler uma sem associá-la à outra. A sugestão evidente aí é de perda, de sofrimento. Além dessa conotação, exerce importante função o adjetivo “feridos”, que insinua lesão na integridade de um ser.

Tem-se aí então a composição desse universo de privação, de ausência, de desaparecimento: o acidente mata a integridade da palavra, desviando-a para outras funções que não as usuais, tornando-a poesia. Penetrar na poesia é invadir o tempo do desamparo, da renúncia aos ídolos e à ordem, do desvio da palavra que edulcora e dá segurança.

Na segunda parte do acidente, o vento entre os galhos das árvores pronuncia sons sem sentido, imperfeitos, hesitantes, lembrando a fala do oráculo, do sagrado, identificado aqui à palavra poética. Seu rumor não edifica, não se liga à ruidosa necessidade das tarefas do mundo, à impregnação histórica. Nessa palavra, o mundo recua, as metas cessam, os seres se calam. Fica apenas o balbucio, o significante.

Num sistema estável as palavras se erguem na ausência das coisas para representá-las de maneira eficaz, tornando possível a comunicação confortável e apaziguadora, que busca preservar o poder e eliminar o risco (note-se que o risco existe sempre nas relações, mas faz parte das tarefas do homem tentar suprimi-lo).

A tarefa da poesia, entretanto, é outra, ligada ao desvencilhamento das tarefas. O último verso do poema constata e repercute a idéia de fragmentação: “interceptadas, interceptadas”. Interceptar é interromper o

curso, cortar o caminho. É dissolver a noção de valor, de utilidade, e espalhar os fragmentos do sentido em todas as direções, em todas as possibilidades.

A escrita da poesia torna-se então, pela via da ruptura, a abordagem do ponto onde nada é revelado, o balbucio do incessante e do interminável, na eterna busca do imediato, do que “é”. Se não se pode entendê-lo, resta-nos impor-lhe silêncio, resta a morte da palavra-entendimento, da palavra-uso, da palavra-valor.

O púcaro quebrado pelo personagem do romance de Lobo Antunes aproxima-se do acidente de Henriqueta Lisboa no que ele tem de instauração da desordem na escrita, e agravo aos que permanecem na ordem e desejam retirar-se do reino da possibilidade para participar da busca da impossibilidade, como a jarra ofendida a querer também participar da aventura da letra errante. Essa palavra literária tem forçosamente de se desprender da já atormentada função da linguagem comum para dirigir-se à noite de sua provação.

Em seu soberbo ensaio “A literatura e o direito à morte”, de *A parte do fogo*, Maurice Blanchot desenvolve reflexões sobre o duplo caráter — tranqüilizador e inquietante — da linguagem. Ela é atenuante, edulcorante, segura, tornando-se a facilidade e a segurança da vida, quando nos dá o domínio das coisas, o que não teríamos se as coisas não tivessem nome. O homem mais primitivo sabia que nomear é apossar-se das coisas. Quanto mais civilizado é o uso da linguagem, mais ela parece ser manejada com indiferença e sangue-frio, destituída da admiração e da magia iniciais, talvez

pelo fato de que o uso faz com que as palavras percam sua relação com o que designam.

O significado que me chega pela via do significante passa pela supressão do objeto. Por meio da palavra o objeto vem a mim privado de ser, chegando-me apenas o resíduo inalienável de ser. Nomear a mim mesmo é como entoar meu canto fúnebre: o ser evocado surge como idéia e conceito. Falar é, portanto um “direito estranho”, o direito à ausência, ao aniquilamento, à morte. Hegel, citado por Blanchot, diz que, para tornar-se senhor dos animais, o que Adão primeiro fez foi dar-lhes um nome, “*c’est-à-dire qu’il les anéantit dans leur existence (en tant qu’existants)*”⁷⁴. O gato então não é mais apenas um gato⁷⁵, mas também, agora, uma idéia, condenando o homem a conviver com as coisas a partir do sentido que lhes atribuía, tornando-se prisioneiro da compreensão e sabendo que essa claridade não podia findar. O fim dos seres, portanto, é luz, porque a significação nasce na morte deles. A linguagem mata pela possibilidade da morte, isto é, ela mata porque o objeto a que ela se refere está ligado à morte por um laço de essência: os seres morrem porque podem morrer.

⁷⁴ BLANCHOT, 2003A. p.313. Trad.: “isto é, aniquilá-los em sua existência (enquanto existentes)”.

⁷⁵ A referência de Blanchot ao gato alude ao artigo de Jean-Paul Sartre, publicado em 1945, “What is Literature?”, em que ele defende a *littérature engagée*. Segundo Sartre, “The function of a writer is to call a cat a cat. If words are sick, it is up to us to cure them. (...) There is nothing more deplorable than the literary practice which, I believe, is called poetic prose and which consists of using words for the obscure harmonics which resound about them and which are made up of vague meanings which are in contradiction with the clear meaning”. (SARTRE, 1998. p. 228). Trad.: “A função de um escritor é chamar um gato de gato. Se as palavras estão doentes, cabe-nos curá-las. (...) Não há nada mais deplorável do que a prática literária que, acredito, é chamada prosa poética e que consiste em usar palavras para a harmonia obscura que ressoa em torno delas e que é feita de significados vagos, em contradição com a clareza de significado”.

Essa relação entre a palavra e a morte do ser constitui a grande confusão lingüística da personagem Marlene-Joaquim, que, numa concepção ante-saussuriana das relações entre os elementos do signo, se atrapalha no ato de nomear:

nunca entendi o meu nome, não se parece comigo, nenhum nome se parece comigo, se os repetimos muitas vezes não significam seja o que for como as línguas dos estrangeiros não significam nada, para copo uns sons quaisquer sem semelhança com copo, se não se chama copo a um copo como podemos usá-lo, a minha mãe Lurdes e no caso de eu Lurdes Lurdes Lurdes durante um minuto não existe mais como não existe a Soraia, a Vânia existe mas não é Vânia, é Raul e todavia eu (p. 272)

Para Marlene, não existe a arbitrariedade do signo; o mundo só faz sentido se o significante estiver colado ao significado. À custa da repetição, essa relação harmônica se desfaz, emergindo a falta, tornando a linguagem algo incompreensível, estrangeirado. O copo só pode ser usado adequadamente se parecer com a palavra copo, mantendo a harmonia e a estabilidade entre as palavras e as coisas; se não houver a correspondência, a ordem do mundo se desfaz.

Contrariando o desejo de Marlene, quando falo, a morte se interpõe entre mim e a pessoa que interpelo, permitindo-me acercar-me do que eu quero, mediante o assassinato perpetrado por minha linguagem. “Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada”, ensina Blanchot⁷⁶. Eis por que, ao tornar a morte impossível, a literatura cai no absurdo e no nada: ela não pode matar porque não há o que matar, assim não há representação, e sim imagem simbólica, figuração⁷⁷. Considerando que a linguagem deve seu

⁷⁶ BLANCHOT, 2003A, p.312.

⁷⁷ Em *Le plaisir du texte*, Roland Barthes estabelece uma distinção entre *representação* e *figuração*. Esta está ligada à aparição de um corpo erótico no texto, uma figura motivada pelo desejo, necessária ao gozo da leitura. Já a representação é uma “figuração

sentido não às coisas que representa, mas ao afastamento, ao recuo dessas coisas, a literatura sucumbe à tentação de recuar o máximo possível até fazer seu mundo do nada.

Na linguagem corrente, a palavra exclui a existência do que designa, sim, mas remete à própria não-existência daquele ser, que se tornou sua essência. Assim, nomear o gato é fazer dele um não-gato, ou um outro-gato, mas não um cão ou um não-cão. A palavra mata o gato, mas ressuscita-o na idéia. Manter a idéia como definitiva, segura, sem permitir que as palavras retornem às coisas deixa-nos tranqüilos. Assim é a linguagem comum, referencial: ela mata o gato mas o ressuscita como sua idéia, seu ser, seu sentido; a palavra então segura o ser, retém uma idéia, definitiva, sólida, mas uma idéia que carrega uma perda. Ao ser negada, ao ser suprimida, a coisa se perde, obviamente, e é essa a falta primordial que a linguagem inaugura e que se torna o seu tormento, uma vez que ela esforça-se para buscar o dia, a claridade, não a intimidade do não-revelado.

A palavra literária não é apenas a não-existência da coisa, ou a coisa que ela matou para vicejar; na literatura, há a transposição da irrealidade da coisa para a realidade da linguagem. Mas essa transposição não dá como cumprida sua missão. Aquilo que se perdeu na linguagem é o que a literatura vai tentar encontrar. Ela busca no *Lazare, veni foras* não o ser ressuscitado e salvo para a luz do dia, mas o corpo putrefato que permanece na escuridão. O que ela quer é o gato mesmo, o Lázaro em sua putrefação, mas verdadeiro.

embaraçada”, na qual se insere uma ideologia, uma moral, uma ética ou uma estética etc. Embora Blanchot não se refira à presença de um corpo erótico na escrita, pode-se aproximar a noção de figuração em Barthes à de símbolo em Blanchot, à imagem irrefletida.

A linguagem da literatura é a busca do momento que precede a palavra, já que ela faz o que é *depois*. Como encontrar o *antes*, o que foi rejeitado na utilização da palavra?

De uma perspectiva mais, digamos, “pragmática”, Roland Barthes fala em *Le plaisir du texte* sobre uma certa margem subversiva do texto, marcada por uma fenda, um corte, que corresponderia à idéia do descentramento do texto de Blanchot em sua busca da impossibilidade. Essa fenda se abre à desconstrução dos edifícios ideológicos, dos grupos intelectuais, da hierarquia das linguagens, do venerando paradigma gramatical. Tal escrita, que se aproxima da “maravilha inquietante”⁷⁸ de Blanchot, desconforta, torna-se às vezes enfadonha, abala as crenças históricas, culturais e psicológicas do leitor, a solidez de seus valores e de suas lembranças, fá-lo entrar em crise com a linguagem. Não é *doxa* nem *paradoxa*⁷⁹, nem opinião nem contestação; é a dilação, a espera do que nunca virá, que para Blanchot é a esperança da poesia de acessar o inacessível, o momento que precede a emissão da palavra.

Essa busca encontra seu similar na imagem de Paulo a presenciar a metamorfose do pai, o ser ambíguo, que não se revela e que o locutor não consegue explicar:

e eu não sei se aliviado se com pena dele, da cara idosíssima a nascer sob a cara pintada à medida que limpava os maldades, as bochechas, a boca, por baixo dos maldades, das bochechas e da boca outros maldades, outras bochechas, outra boca, por baixo das outras talvez outras ainda e qual delas você, o pai que conheci ou um homem que não conheço a emergir da mulher que o escondia
(p. 147)

⁷⁸ BLANCHOT, 2003A. p. 310.

⁷⁹ BARTHES, 1999. p. 27.

Por baixo de um há sempre outro, e mais outro, nunca aparece o que “é”, o ser que estava lá e não está mais, como o Lázaro revivido que esconde o cadáver na tumba fétida. É uma constante na narrativa de Paulo a busca do amor de uma mulher, e sobretudo a busca de seu pai, que nem é seu pai, que se lhe aparece em imagens multifacetadas, ambíguas, instáveis, sem se deixar apreender jamais, nem após sua morte, até que o filho que não é filho assume a in-identidade do pai que não é pai, o que lhe propicia a continuação de sua viagem rumo à apreensão do inapreensível, à compreensão do incompreensível: “não sei bem explicar isso”, “expliquem isso por mim” (p. 147).

Também Gabriela, namorada de Paulo, tenta preservar com palavras o seu ser modificado à base de perfume, pintura e penteado, “a minha irmã deixava que pingasse o seu perfume na blusa e depois do perfume eu apreensiva de não ser eu, de ser ela, afiançar ao Paulo sou eu, verifica, sou eu” (p. 175), contribuindo para aumentar a confusão de Paulo, e acentuar a característica de ambigüidade que também preside o ser da mulher.

A busca de Paulo em sua escrita sofre interferências de toda ordem. O primeiro “escritor” que aparece a contar a história de Soraia é um jornalista, que se apresenta durante o velório, no capítulo 12, “um homem que andava por ali à entrada da igreja a fazer perguntas e a escrever as respostas num bloco” (p. 223). Tem-se a impressão de que esse profissional da escrita referencial por excelência poderá dar ao relato alguma estabilidade, alguma ordem. Na primeira aparição do jornalista, entretanto, sobressaem mais as

fotos tiradas pelos chapas que o acompanham do que qualquer tipo de escrita.

O jornalista volta a aparecer no capítulo 13, onde declara ter feito uma entrevista com a Soraia “um ano antes de morrer dessa doença que mata os maricas e as mulheres da vida” (p. 255). Ele faz um relato sobre a Soraia, que é elogiado e logo em seguida censurado pelo chefe. Ao final do capítulo, o jornalista desiste da escrita e parte à procura de sua ex-mulher Eveline, que o abandonou. No capítulo seguinte, ele reaparece a entrevistar a Marlene-Joaquim, e desaparece do romance.

No 19º capítulo (pp. 371-392), há uma voz que dialoga com Paulo, que tanto pode ser do escritor quanto do próprio Paulo a falar consigo mesmo ou de qualquer outro ser. O interlocutor do personagem lhe dá conselhos sobre a história, incentiva-o a continuar seu relato, sem interrupção, a história não pode parar, há algo à frente que ele tem de continuar perseguindo, a espera desejante da presença do ser. Paulo responde-lhe dizendo que não se esqueceu das advertências, até que a voz lembra ao personagem-narrador que a mãe, o pai, a avó dele não existiam, “não existiram nunca e contudo conversavam contigo no vazio do silêncio, ninguém te acompanha, ninguém pode tocar-te, tocas-te a ti mesmo” (p. 392). Não há nada por trás da história, a não ser o que se ergue sobre o vazio, o intocável, o que foge às leis da correspondência da linguagem comum. Surpreendentemente, além de emitir o discurso sobre o nada, ele próprio, Paulo, não tem vida, advertido que é pela voz que lhe fala de que “não tens carne, só dentes, só os buracos dos olhos e os dentes, abertos na admiração das caveiras” (p. 392). Temos

então o morto que vaga errante e faz um relato sobre seres inexistentes, a própria imagem cadavérica gerando imagens do vazio, imagens que entretanto não cessam nunca, o relato continua, tem de continuar, a história está ainda em seus primeiros dois terços, a fabulação vai muito mais além, muito mais, até o infinito. Com a cabeça coberta pelo lençol, sobre a cama da enfermaria, Paulo é advertido de que não deve responder ao chamado da empregada do refeitório: “não respondas, afunda-te no colchão para não esbarrares com o futuro, não o teu futuro, o de outro, o teu futuro acabou” (p. 392).

O mesmo estranho interlocutor que o exorta a perseguir sua busca previne-o de que ela não tem futuro, que ela não pode dar em nada, mas esse Orfeu extraordinário tem que sucumbir ao olhar e deixar que a obra se perca nos infernos, sem porvir, sem objetivo. Paulo continua respondendo ao impossível declarado e explicitado, não há como evitar; não há, por conseguinte, conclusão nem solução, mas a espera impaciente do desconhecido continua.

O capítulo 21 (pp. 417-434) abre-se como vários outros: Paulo a olhar para o teto e a pensar. Este capítulo, entretanto, é especial, como se verá. Paulo vê sua mala sobre o armário, e ela lhe lembra de que mais cedo ou mais tarde ele terá de ir embora. As imagens começam então a formar-se em sua cabeça, “antes de adormecer, mantido desperto pelos sons da rua que as trevas deformam” (p. 417). A esse propósito, Blanchot nos lembra a diferença entre o sono e o sonho. O sono pertence ao que ele chama a

“première nuit”⁸⁰. Esta é a noite do silêncio e do repouso, na qual a morte é verdadeira e a palavra se cumpre, adquire um sentido, garantido pela profundidade do silêncio que ameniza o trabalho do dia.

Na *outra* noite, não há sono, não há repouso; apenas sonhos, mortos que circulam pela profundidade da treva, aparições, fantasmas, a morte que não é suficientemente morte. Aí se manifesta o vazio, o que não existe, que se apresenta como uma espécie de ser num contramundo em que o tudo-nada recomeça incessantemente, eternamente. Esse contramundo recebe um nome, narra uma história e contém uma semelhança com o mundo real.

Paulo não vive o momento do sono, mas do sonho, que ele chama “deriva do sono, onde os gestos contêm a profundidade de algas das mulheres afogadas” (p. 417), a lembrar loucas Ofélias mergulhando no desconhecido da demência. Nesse mergulho, Paulo entrega-se a sua escrita, ao fascínio da ausência de tempo, tempo sem negatividade, sem decisão:

basta, em resumo, que te adivinhe presente na tua ausência, fora do tempo e do teu corpo de que vejo somente dois ou três dedos a seguirem na almofada não o contorno das minhas feições mas uma cara que não é a minha
(pp. 417-418)

Nesse mergulho, emerge um outro rosto que o substitui, a oferecer a ela um pouco de ternura e paz que ele, ser da outra noite, jamais seria capaz de lhe dedicar, que transformaria seu mundo em algo mais pobre e mais seguro. Ele soçobra, impossibilitado de dominar o tempo, incapaz de lhe proporcionar uma existência

sólida, habitável, articulando semanas, meses, anos numa harmonia tranquila em que não poderia viver, habituado aos acasos de uma onda

⁸⁰ BLANCHOT, 1999A, p. 213. Trad.: “primeira noite”.

que me leva e traz sem me fixar, pobre garrafa resignada de não achar a areia e, se a achar, logo coberta de detritos por igual inúteis
(p. 418)

O outro rosto, entretanto, faz-se também impossibilidade, e emerge — ou submerge — a recusa de Paulo de juntar os pedaços do *puzzle* de sua existência, e novamente ele tenta “compreender que de novo é necessário erguer-me, atravessar o que sabes que sou para o que sou também e cuja existência ignoras, aquilo que te escondo, não confesso, não falo” (p. 418). É o mergulho de Paulo no espaço literário, o exterior sem lugar e sem repouso, fissura, dispersão, intrusão que sufoca.

Em meio a essa desordem, aparece um alguém que eleva o nível de dispersão: “eu que te disse chamar-me António e me chamo Paulo”. Esse António (Lobo Antunes?) insiste em se intrometer na já confusa noite incorpórea de Paulo (cujo sobrenome é Antunes Lima), em que não se entra nem se sai. Curioso é que em nenhum momento anterior ele se disse chamar António, pelo menos para o leitor; conclui-se que ele o disse em *off*, ou para si mesmo ou para sua criatura. Mas não é António, é Paulo o locutor, que por sua vez insiste em contar sua história, que não pode parar, ele que continua dirigindo-se a uma interlocutora mulher, que parece ser a Noémia, filha defunta do senhor Couceiro e dona Helena, mas que pode ser também a Gabriela, a empregada do refeitório que Paulo não soube amar, ou qualquer outra mulher, até que a interlocutora pergunta, a desautorizar Paulo: “— Estamos numa peça de teatro António?” (p. 420), o locutor a concordar que sim, “um teatro de fantoches tens razão” (p. 420), e enumera os elementos

do palco desse estranho teatro. Paulo persiste bravamente em sua luta perdida, e recebe mais um golpe de uma voz que se faz ouvir: “— O homenzito chamou-te Paulo António?” (p. 421) (subentende-se uma vírgula separadora de vocativo entre o Paulo e o António). Imediatamente, Paulo retorna ao quarto com os faróis chicoteando de luz o teto, a fixar-se novamente na mala que é a lembrança terrível da viagem inevitável que tem de ser empreendida, e seu rosto se desdobra em João, Eduardo, Daniel, Gonçalo, “lembranças imprecisas de criaturas imprecisas, imprecisos apertos de mão em serões imprecisos” (p. 422), a presença dela também imprecisa, a armadilha da *outra* noite: o segredo, o obscuro, a paixão, a união impossível, a repetição sem fim, o que é sem fundamento e sem profundidade, a ruína:

a ruína que sou para ti, uma prega no passado que não se disfarça porque não se nota, o aquele, o que quase não reconheci que horror, o que ainda hoje não entendo como fui capaz, o aquele a ver-te passar de carro baixando o espelho da pala a examinar a pintura, o aquele com um adeus ou um pedido no erguer lento da manga, o aquele no passeio sem reparar que chove a não ser quando a primeira gota entre a testa e os óculos lhe apaga uma pálpebra, e retira os óculos, e combate a gota, e a gota persiste
(p. 423)

Na cabeceira ao lado, o ídolo da Tailândia manifesta-se a fazer caretas e a lamentar a sorte infeliz de Paulo, exclamando “— Ai Paulo” (p. 424), e a escrita a corrigir o ídolo da Tailândia a sobrepor “— Ai António” (p. 424), a dona Helena a confirmar o deus de terracota: “— António” (p. 424), o Paulo a lutar com o António para continuar seu relato que não pode interromper-se. Em sua insistência, Paulo vagueia pela imagem de uma cave, um “Clube

Qualquer Coisa” (p. 424), e as plumas, lantejoulas e a cabeleira loira de seu pai aparecem a desculpar-se: “— Sinceramente tenho pena de não poder ajudar-te” (p. 424). Várias imagens após, aparece a Micaela para salvar momentaneamente sua história: “— Simpatizas comigo não simpatizas Paulo?” (p. 425). O António, entretanto, é insistente, e continua insinuando-se, agora como um amante fracassado que não soube dar à mulher a ternura, a delicada sensualidade e a segurança que se devia exigir de um homem. A partir daí, Paulo parece reassumir o texto até o final do capítulo, mas não consegue concluir nenhuma prática amorosa.

No início do capítulo 23, tem-se a impressão de que Paulo retoma a governança de seu barco à deriva, mas a ambigüidade do enunciador continua a incomodar:

Não se trata de vontade de escrever, já basta o que me obrigam a escrever no emprego para ter paciência de gastar os serões a matar a cabeça com uma caneta e um caderno, mas é a única forma que tenho de tentar encontrar-vos: portanto levo o prato e o copo à cozinha para os lavar no domingo
(p. 457)

O complemento do verbo encontrar parece resolver-se na pergunta que se lhe segue: “onde estarás Gabriela?”. Entretanto, Gabriela está na segunda pessoa do singular, enquanto o “vos” pluralício amplia a busca da escrita para regiões insuspeitadas. Gabriela então se desdobra em uma mulher encontrada num café, a colega da contabilidade, a telefonista. Mais uma vez parece que a busca encontrou seu alvo, um amor de mulher, mas novamente há a abertura das categorias gramaticais, agora de gênero: “e então soltar os cães das palavras na esperança de que alguma delas,

vibrando a cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos” (p. 457): o enunciador antuniano atribui ao pronome *vos* o adjetivo *vivos*, universalizando a referência a pessoas e episódios, mas com uma ressalva: “como se pudessem estar vivos” (p. 457). Essa caça às palavras-memória evoca os cães farejadores de Mário Quintana, em busca similar à de Paulo:

BUSCA

Subnutrido de beleza, meu cachorro-poema vai farejando poesia em tudo, pois nunca se sabe quanto tesouro andará desperdiçado por aí... Quanto filhotinho de estrela atirado no lixo!⁸¹

Reafirma-se aqui a idéia de que a palavra literária participa de uma busca em um espaço não-definido, que não se estabelece previamente, tanto pode ser o lixo de Quintana quanto “os detritos por igual inúteis” (p. 418) de Lobo Antunes, “fragmentos de calíça” (p. 457) de um passado que nunca houve, e que se atinge pelo esquecimento.

Vislumbrado o desdobramento do objeto, falta o sujeito: quem fala? Quando se julga que Paulo assume sua trôpega condução do relato, algo acontece. Ao deitar as palavras no papel a escarafunchar escombros e entulhos na busca do impossível, o redator escuta uma voz débil que chama “— Paulo”, até que o defeito na audição parece conduzir o leitor a outro ser da narração: “o seu audiograma piorou amigo, vá-se habituando à ideia de um aparelhinho para que o mundo não se transforme num aquário sem peixes” (p. 458). Eis aí um atormentado escritor que não soube amar sua mulher e que padece de surdez ao caminhar para a velhice.

⁸¹ QUINTANA, 2001. p. 68.

O que é afinal que esse outro escritor, esse Lobo Antunes de ficção está fazendo aí, olhando para dentro de sua própria escrita, sendo sugado por ela? Pode-se dizer que quem fala aí é o autor? Todavia, como pode o autor falar, se quem escreve não é mais aquele que o nome António Lobo Antunes designa,

“mais l'exigence qui l'a entraîné hors de soi, l'a dépossédé et dessaisi, l'a livré au-dehors, faisant de lui un être sans nom, l'Innommable, un être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer, le lieu vide où parle le désœuvrement d'une parole vide et que recouvre tant bien que mal un Je poreux poreux et agonisant?”⁸²

Que escrita atormentada é esta da qual este homem que ensurdece para o mundo não pode distanciar-se, emergindo e submergindo sempre, em qualquer dos casos a soçobrar? O escritor torna-se refém de seu escrito, como um Ahab-Melville arrostando Moby Dick em sua luta inevitável, ou Ulisses-Homero tentando trapacear para saborear o canto mágico sem sucumbir. É o Lobo assumindo a paixão de seu personagem, tentando desvencilhar-se dele com uma cotovelada desajeitada, a disputar com ele um lugar na escrita, fundindo-se com ele. Ao invés de trazer a escrita para si, ele acaba soçobrando nela, sem saber o que fazer para levar adiante o restante do relato, revelando uma relação doentia com a escritura, cujos elementos não são dispostos com o decoro que a literatura deles espera.

O Paulo tornado escritor manifesta uma estranha pretensão do relato:

“Il ne “relate” que lui-même, et cette relation, en même temps qu'elle se fait,

⁸² BLANCHOT, 1998. p. 290. Trad.: mas a exigência que o arrebatou para fora de si, que o desapossou e o despojou, que o entregou ao exterior, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode viver nem morrer, nem acabar nem começar, o lugar vazio onde fala a inação de uma palavra vazia e que recobre como pode um Eu poroso e agonizante”

produit ce qu'elle raconte"⁸³. A narrativa tem um *outro* tempo, o da transformação do tempo real "peu à peu quoique aussitôt", o tempo da metamorfose, imaginário, o canto enigmático, que conduz ao "point ou chanter cessera d'être un leurre"⁸⁴ para se tornar um chamado irrecusável e necessário para a navegação do relato rumo ao desconhecido.

O escritor se engalfinha com a "trela do aparo", um "rastro de frases", um "frenesim das palavras", "focinhos de ditongos", "vogais de olhos", uma "caneta que me foge a ladrar adjetivos", "numa rua que parágrafo a parágrafo vai-se tornando mais nítida", celebrando a atormentada escritura que faz do saber uma festa barthesiana. A "vozita" a chamar Paulo "dá ares de um rosto", o rosto de Carlos, percebido pelo filho que novamente conduz o estranho relato.

Maurice Blanchot, em *L'espace littéraire*, fala na "*préhension persécutrice*"⁸⁵, a pressão que a mão do escritor exerce sobre a caneta, que impede que ele a solte mesmo que queira, mesmo que a outra mão, mais lúcida, interfira na escrita da mão doente. Essa preensão é uma exigência imperiosa, a que o escritor não consegue resistir, e que determina sua tormenta: "Que la tâche de l'écrivain prenne fin avec sa vie, c'est ce qui dissimule que, par cette tâche, sa vie glisse au malheur de l'infini"⁸⁶. O enunciador de *Que farei quando tudo arde?* admira-se com o rumo que sua

⁸³ BLANCHOT, 1998. p. 14. Trad.: "Ele não relata senão a si mesmo, e essa narração, ao mesmo tempo que se efetua, produz o que conta".

⁸⁴ BLANCHOT, 1998. pp. 16-17. Trad.: "pouco a pouco embora imediatamente"; "ponto em que cantar deixará de ser um logro".

⁸⁵ BLANCHOT, 1999A. p. 18. Trad.: "*preensão persecutória*".

⁸⁶ BLANCHOT, 1999A. p. 20. "Que a tarefa do escritor termina com a sua vida, eis o que dissimula que, por essa tarefa, sua vida desliza para o infortúnio do infinito".

mão toma ao conduzir a caneta, e o que devia ser uma metonímia passa a ser o elemento decisivo do relato, a caneta anuncia os acontecimentos e ele “espantado a fitá-la” (p. 459):

 não se trata de vontade de escrever, a canseira de assobiar, gritando-lhes o nome e batendo a mão na coxa, as sílabas que me não obedecem, trazem à tona episódios e pessoas que sepultam de novo, enganam-se ao oferecerem-me recordações que não são minhas, dias alheios, parentes que não tive, pergunto à Sissi como se a Sissi permanecesse comigo
 — Pertencem-te?
 a Sissi a interromper a jardinagem de uma pálpebra
 — Sei lá quem são
(p. 459)

As recordações alheias são então exortadas a voltar ao esquecimento, à eternidade onde habitam, às fotografias dignas e solenes de onde vieram. A escrita esquece este e ressuscita aquele, mata aquele outro “riscando-o com o aparo” (p. 460), ou “dissolvendo-o num borrão adeus” (p. 460), criando o que não existe. Há quem morra sem querer morrer, rebelando-se contra o escritor, como Vânia, que “faleceu atropelada e me apressei a mandar embora”, mas a personagem resiste e retorna: “— Enganaste-te Paulo estou viva”; há quem queira estar morto e a morte lhe é vedada, como o Rui a reclamar por ser chamado novamente à escrita após ter-se suicidado: “— Não deram comigo há anos na Fonte da Telha?” (p. 464); há quem tenha morrido e agradece por ser chamada de volta, como a dona Aurorinha: “— Obrigada por te recordares de mim Paulinho”. O escritor zanga-se com as palavras por lhe desobedecerem e lhe entregarem fantasmas, tenta “uma outra forma de escrita narrando uma história” (p. 466) que afinal ele não consegue narrar, o significante adquirindo vida própria e emergindo como

senhor da escrita, “filando-me a manga com pontos de exclamação de incisivos, pontos de suspensão de molares, o til do contorno dos lábios” (p. 468). Não há plano, não há método, apenas a escrita a se fabular a si mesma sem controle, como preconiza a linguagem automática de André Breton, analisada adiante, no que ela tem de espontaneidade e estranheza.

Mais adiante, quem interfere na escrita é Judite, mãe de Paulo, que se dirige ao escritor e recrimina-o por acreditar no filho e escrever o que ele lhe conta; além de mentir, ele conta tudo errado. Ela aproveita para dar notícias a Paulo, “pode escrever que estou bem, dizer ao Paulo que estou bem, não mudei muito, penso nele às vezes” (p. 511). A escrita é impulsionada não por uma verdade, mas por uma necessidade compulsiva:

acredite em mim e escreva ou finja que acredita em mim e escreva ou nem sequer acredite em mim mas escreva que nós a apagar-nos com o apagar da luz e somente os cavalos dos ciganos que regressam da praia e a dez ou vinte metros a gaiata que haveria de casar com um doutor e ninguém sabe dizer se casou ou não sem atentar no Paulo até que a gaiata a apagar-se também e o espelho finalmente às escuras, o quarto às escuras
(p. 512)

Paulo faz dessa escrita interminável uma imagem instigante: a dos pratinhos chineses a rebolarem sobre os bambus em seu giro incessante, “cada prato uma lágrima que se torna necessário impedir de cair” (p. 513). Cada vez que um pratinho começa a bambear em seu eixo, o falso chinês acode a evitar sua queda. O “fadário dos pratos” corresponde ao destino irrecusável da escritura e do escritor, sempre a “sacudir a haste até recuperar pedacinhos, fragmentos, episódios sem nexos que a memória unia” (p. 514), impotente para inverter o giro dos pratinhos, que seguem a

trajetória traçada por eles mesmos, e que é uma trajetória de paixão, cada pratinho uma lágrima.

Entretanto, Paulo se aflige com essa escrita desordenada, e reivindica pelo menos um final decente para ela:

Alguma coisa há-de acontecer até amanhã de manhã, não acredito que tudo estas pessoas, estes anos, a minha vida acabe assim, nem sequer um final, não mais que uma suspensão, uma pausa, um desentendimento absurdo, eu à minha procura nos sítios onde deveria estar
(p. 573)

Paulo já perdeu o pai, a mãe, Gabriela, já se perdeu, o relato não pode simplesmente terminar assim, algo deve acontecer. Ele se identifica a Sissi, bonito travesti, de sua idade, ele admite que podia ser ela, se se pintasse, se se vestisse de mulher. A possibilidade é negada peremptoriamente: “não me visto de mulher, não me pinto, sou um homem que não se veste de mulher, não se pinta” (p. 590). Mas Paulo sustenta a necessidade de mudança, de algo que propicie um final a sua narrativa: “alguma coisa há-de acontecer até amanhã de manhã” (p. 590). Continuando sua busca, Paulo ainda acha tempo de se apaixonar pela telefonista Júlia, e seu relato parece interromper-se aí, sem nada definido. No penúltimo capítulo, Paulo diz que está-se aproximando do fim, que ele vai acabar sua história, e avisa ao pai: “*estou no fim da minha história pai*” (p. 61), no fim da história sem fim.

O texto final é enunciado pelo dono da Cave onde Carlos-Soraia trabalhava, e de onde foi despedido por velhice, cansaço e doença. Ele conta sua pequena história de bem-sucedido empresário do entretenimento, e afinal é apresentado a uma pessoa:

— Apresento-lhe o Paulo
e então aconteceu o que eu esperava, tudo a ligar-se, tudo claro
por fim
porque não me inteirei logo, porque não me dei conta?
os anéis que eu sabia, os brincos que eu sabia, a pirueta alegre
de que tinha saudades, as pulseiras que se estenderam até ao queixo do
Alcides num beliscãozinho terno, o baton vermelho a aumentar o afecto,
e então
como é que não descobri, sou tão burro, estavas certa mãezinha,
e então
o que esperavas?
— Chamo-me Soraia
disse ela.
(p. 637)

Algo aconteceu, para que o fim não fosse apenas a suspensão do relato, mas o fim pressupõe o relato infinito de algo a cujo termo não é possível chegar, o Paulo-Soraia que substitui o Carlos-Soraia que substituiu a dona Soraia, cada pratinho que bambeia é reavivado para a continuação da história, a busca infinita de Paulo ou de quem quer que seja pelos meandros da escrita.

Essa escrita que não se preocupa em estabelecer parâmetros lógicos ou morais ou estéticos faz lembrar o surrealismo de André Breton, que Blanchot considera um dos fundamentos da escritura pós-moderna, dedicando ao escritor de *Nadja* pelo menos três importantes textos: “Réflexions sur le surréalisme”, em *La part du feu*⁸⁷, “*L’écriture automatique*”, inserido no capítulo “L’inspiration”, de *L’espace littéraire*⁸⁸, e “Le demain joueur”, de *L’entretien infini*⁸⁹. No primeiro deles, Blanchot fala na enorme influência do movimento liderado por Breton na literatura francesa. Para ele, todo escritor moderno, de alguma maneira, tem uma

⁸⁷ BLANCHOT, 2003A. pp. 90-102.

⁸⁸ BLANCHOT, 1999A. pp. 233-238.

⁸⁹ BLANCHOT, 1969. pp. 597-619.

tendência surrealista, embora não exista mais um movimento, e sim um estado de espírito, “un fantôme, une brillante hantise”⁹⁰.

A grande descoberta do surrealismo para Blanchot é a escrita automática, a história de um “contínuo infortúnio”, segundo Breton. Não é esse método uma invenção fictícia, mas responde a uma das principais aspirações da literatura: “L’écriture automatique est une machine de guerre contre la réflexion et le langage”⁹¹. É o momento do homem em que as antinomias perdem o sentido, a cultura tradicional é sufocada, a escrita afasta-se do discurso, aproximando-se da idéia do absoluto, da não-mediação da linguagem. Para Blanchot, o surrealismo não é aquele movimento destruidor que a tradição, talvez por influência do dadaísmo, quis fazer crer; ele contém, ao contrário, um impulso poderoso de construção. A busca de Breton é o imediato, a ausência de mediação entre o ser e as coisas, o mundo, os sentimentos e os sentidos. Exemplo: se eu sofro, e posso transferir esse sentimento imediatamente para a escrita, sem o controle da consciência, eu estarei mais próximo do sentimento em si, sem a mediação da palavra opaca; teríamos então uma prodigiosa continuidade entre o que sofro e o que escrevo, tornando-se as palavras tudo o que sou naquele instante. Blanchot, nesse momento, refere-se à crença de Breton como uma “ilusão singular”, ou seja, algo que não pode ser realizado, o que não diminui sua importância, coerentemente com a atitude do autor de *La part du feu*,

⁹⁰ BLANCHOT, 2003A. p. 90. Trad.: “um fantasma, uma brilhante obsessão”.

⁹¹ BLANCHOT, 2003A. p. 91. Trad.: “A escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem”.

que considera a busca do imediato algo que deve ser perseguido sempre na literatura, mas que jamais será alcançado.

Esse procedimento tem a virtude de pulverizar o discurso da *doxa* a que se refere Barthes, de abalar o uso da linguagem como instrumento, de rejeitar as construções racionais. Assim, a atitude dos surrealistas é mais reivindicatória do que alienada (acusação feita ao movimento), considerando que o processo de dominação está atrelado ao uso utilitário da linguagem, que tolhe a liberdade tanto de dominadores quanto de dominados.

Nesse movimento, a palavra desprovida de controle “adere à minha não-aderência”⁹², isto é, minha liberdade funde-se com a liberdade da palavra, tornando-se uma só coisa. Além disso, a palavra adquire um estatuto de coisa, uma espontaneidade própria, uma força de significante que não se atrela necessariamente ao significado. Um exemplo disso é o capítulo 23 de *Que farei quando tudo arde?* (pp. 457-475), em que o escritor luta com as palavras, que escapam ao seu comando, cães rebeldes a farejar fatos e seres que nunca existiram, a entregarem fantasmas ao ficcionista.

Considerando a importância do surrealismo para o pensamento blanchotiano, e a investigação que propomos da narrativa antuniana, vale transcrever aqui o verbete que André Breton propõe para a palavra “surréalisme”, e que consta de seu manifesto. O objetivo de Breton era definir o termo de “une fois pour toutes”, para afrontar atitudes de “très mauvaise foi” que contestavam o direito de seu grupo de utilizar o termo:

S U R R É A L I S M E, **n. m.** Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute

⁹² BLANCHOT, 2003A, p. 93.

autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.⁹³

Essa definição, suficientemente enciclopédica para não deixar dúvidas quanto à posse do nome por Breton e seus amigos, contém os elementos principais analisados por Blanchot na comparação entre o surrealismo e a literatura reivindicada por ele. O que ele chama funcionamento *real* do pensamento reside na busca de um fato absoluto que propicie ao homem manifestar todas as suas possibilidades; a esperança e o risco de determinar esse ponto é um dos grandes objetivos do surrealismo. É importante lembrar mais uma vez que quanto maior é a distância entre onde se está e aonde se quer chegar, tanto mais forte e poderosa se manifesta a esperança. Esperança e desejo, desejo e paixão, pura paixão que se expressa na referência ao jogo desinteressado do pensamento. O que já está dado, o que já está feito não importa: imitar é humilhante, usar as palavras como instrumentos de troca é escravizador, considerar a arte como o divertimento

⁹³ BRETON, 1963. pp. 37-38. Trad.: SURREALISMO, **s. m.** Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe expressar, seja oralmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, afora qualquer preocupação estética ou moral. ENCICL. *Philos.* O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até aqui, à onipotência do sonho, ao jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da vida. Utilizam o SURREALISMO ABSOLUTO os senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

do homem é empobrecedor. O uso artístico das palavras só adquire validade se nele estiver engajado o destino do homem.

O que para alguns parecia um procedimento facilitador, um instrumento de utilização simples e acessível, a escrita automática é na realidade algo extremamente dificultado pela dispensa do talento e da cultura, um movimento que conduz à experiência infinita do inacessível, que não pode ser tocado nem comprovado para que se lhe atribua credibilidade. A ausência de controle da razão, a dispensa de valores estéticos ou morais leva a uma não-escolha extenuante da ordem natural das coisas ou da ordem das leis e normas, a um ponto em que não é mais possível escolher, situação de angustiante desmesura. Esse automatismo psíquico puro, como queria Breton, ou a pura inspiração de que fala Blanchot, é a ociosidade infinita que conduz à superabundância da recusa, a

un point extrême où l'inspiration, ce mouvement hors de tâche, des formes acquises et des paroles vérifiées, prend le nom d'aridité, devient cette absence de pouvoir, cette impossibilité que l'artiste interroge en vain, qui est un état nocturne, à la fois merveilleux et désespéré, où demeure, à la recherche d'une parole errante, celui qui n'a pas su résister à la force trop pure de l'inspiration.⁹⁴

Ao final do ensaio “Le demain joueur”, dedicado a Breton e ao surrealismo, Blanchot alinha alguns termos ligados ao seu pensamento e inspirados pelo movimento bretoniano. São idéias fundamentais para a

⁹⁴ BLANCHOT, 1999A. p 241. Trad.: um ponto extremo em que a inspiração, esse movimento fora das tarefas, das formas adquiridas e das palavras verificadas, adota o nome de aridez, torna-se essa ausência de poder, essa impossibilidade que o artista interroga em vão, que é um estado noturno, ao mesmo tempo maravilhoso e desesperado, onde permanece, em busca de uma palavra errante, aquele que não soube resistir à força excessivamente pura da inspiração”.

reflexão blanchotiana: *désœuvrement, désarroi, jeu, aléa, recontre, vertige de l'espacement, inconnu, parole plurielle*⁹⁵.

Blanchot nos lembra a palavra do deus Apolo, quando diz a Admeto, pela boca do poeta Bacchylide: “*Tu n’es qu’un mortel; aussi ton esprit doit-il nourrir deux pensées à la fois*”⁹⁶. A maldição do deus condena o homem a se atrapalhar infinitamente com a pluralidade de pensamentos e discursos. A prerrogativa do discurso Uno pertence aos deuses, a verdade é divina.

Deus também é presença marcante no romance de Paulo-Soraia. O personagem, em seus delírios, lamenta o poder do esquecimento que vai sepultar definitivamente o palhaço morto de seu pai, assim como serão

⁹⁵ Esses termos são comentados sucintamente a seguir: *Désœuvrement*: já aludimos à dificuldade de tradução desta palavra, considerando o pensamento blanchotiano (v. nota 47, p. 71 desta tese). Citando Michel Foucault, Blanchot atribui a ela o motivo para a ideologia corrente taxar de “loucura” tudo aquilo que ela rejeita, ou seja, tudo aquilo que ameaça a ordem reinante na sociedade. Assim como a ociosidade é confinada no asilo, a ociosidade da obra permanece escondida dentro dela. Entretanto, a ausência de obra sempre cita a obra fora dela mesma, conclamando-a em vão a se tornar ociosa. *L’absence de l’œuvre*, o aleatório entre a razão e a desrazão, não é a “loucura”, mas pode-se dizer que a loucura está para a sociedade assim como o *désœuvrement* está para a literatura. *Désarroi, désarrangement* (desordem, confusão, desarranjo): o surrealismo não é nem uma filosofia nem uma ação política nem uma nova forma de moral nem uma proposta de renovação literária, ao mesmo tempo em que é tudo isso. Mais do que estabelecer um objetivo, ele é uma *experiência* que expõe o saber, que não preexiste à escrita, à força neutra da desordem. Como experiência daquilo que não obedece mais à ordem reinante da experiência, o *désarroi* é o perigo por meio do qual se introduz no espaço da obra o jogo de *l’absence de l’œuvre*. *Jeu*: o jogo é o processo que permite a entrada no desconhecido, e está ligado à vertigem do espaçamento. *Aléa*: o acaso é o que não cessa de chegar e entretanto só chega excepcionalmente, de maneira incerta e sem promessa nem aviso, a todo momento mas em um tempo impossível de determinar, o tempo da surpresa, do improvável. A escrita automática é a *infallibilidade* do improvável. *Rencontre*: juntamente com o jogo e o acaso, o encontro remete ao novo espaço, a *vertigem do espaçamento*. O encontro é produto do acaso. *Vertige de l’espacement*: reino do fascínio, da paixão, espaço da impossibilidade. A paixão, o fascínio afastam da linguagem o poder de atribuir sentidos. Quem está fascinado não vê o mundo, tudo o que vê pertence à paixão do exterior. *Inconnu*: o jogo, o *désœuvrement* permitem a aproximação do *desconhecido*, que se instala nos confins da arte e da vida, lugar de tensão e fascínio. O desconhecido não faz parte do saber social, da *doxa*. *Parole plurielle*: a palavra plural é o discurso neutro, infinito, sem poder, em que cada palavra é seu próprio eco indefinido. É o discurso literário por excelência, o discurso da desigualdade e da diferença.

⁹⁶ BLANCHOT, 1969. p. 113. Trad.: “*Tu não passas de um mortal; assim, seu espírito deve nutrir dois pensamentos de cada vez*”.

enterradas a Micaela, a Marlene, a Sissi, a Vânia... Paulo vê os travestis velhos demais para dançarem, procurando clientes numa esquina chuvosa, a água a tremeluzir no passeio o reflexo das palavras “quartos chambres rooms zimmer” (p. 329) de um hotel de baixa categoria, e no balcão do hotel “habla-se español, english spoken e nem espanhol nem inglês” (p. 329). A variedade dos idiomas sugere inicialmente a possibilidade de compreensão entre os homens; em seguida, o entendimento é negado pela constatação de que o anúncio é falso.

Nesse hotel reside Deus, “olhos cansados de buscarem ovelhas pródigas entre tanto pecador destinado ao inferno, usurários, polícias, cobradores do gás, Deus um pouco trôpego é certo, mas bom, decidido a perdoar” (p. 330).

Paulo pensa ter ouvido alguém chamar “Soraia” dirigindo-se a ele, mas ele é Paulo, como é que ele pode ser Carlos, que aparece jovem na fotografia com uma inscrição em baixo, não a caneta, mas impresso, “e por conseguinte verdade / Soraia a Primeira Figura” (p. 331). O que está impresso aproxima-se da linguagem divina, que não admite ambigüidade, que é a expressão da verdade. No segundo chamado ele parece ouvir “Paulo”. Quem chama? Gabriela, o senhor Couceiro, dona Helena? Ou o cliente do automóvel? Paulo se ofende, ele não é Soraia, não é um Paulo “maricas, um travesti, um palhaço morto, enquanto Deus, em pijama, me espreita na glória dos serafins do janelico do sótão sem me poder ver” (p. 331).

A confirmar as verdades divinas, aparece o professor de esperanto a desafiar a maldição de Apolo proclamando a concórdia universal: “— É uma questão de meses nem sequer muitos dois três e havemos de falar uma só língua irmãos”. E enquanto a língua universal não vem, “se habla español, on parle français, english spoken”, “si parla italiano” (p. 334), e um estrangeiro perdido, um japonês confuso, uma prostituta zangada e ninguém se entendendo.

Paulo procura Deus, apesar de o divino já estar “caquético e surdo, rodeado de anjos que não voavam já, aninhados ao acaso num desânimo de lástima”. O personagem quer saber notícias de seu pai, e por mais que ele dê detalhes de quem foi Carlos-Soraia, Deus, maltrapilho e com frio, não consegue lembrar-se dele, tentando localizá-lo na cidade cujos monumentos não falam, a data do chafariz invisível — MDCCXXXIV —, os fetos do Jardim Botânico a revelarem o futuro de Paulo: “— Pzgtslm” (p. 341), o senhor Couceiro, que fala latim, tentando inutilmente perceber a mensagem, que pode ser a notícia de outra morte da Noémia. Deus novamente tenta localizar o pai de Paulo e engana-se, a voz do senhor não se faz verdade, seu tempo já passou.

Esse Deus ainda não está morto, mas está próximo de morrer. Sua fala, que já foi a voz da verdade e do uno, restringe-se agora a uma brincadeira das palavras:

as palavras troçavam de mim, dispersavam-se, regressavam com o
senhor Couceiro e mal o senhor Couceiro
— Filho
antes que eu
— Não me trate por filho

sou seu filho sou seu filho
abandonavam-no na marquise no desinteresse de quem larga um
sobretudo vazio, trocavam-no pela minha avó estrangulada em mimosas
ou por Deus a comandar o mundo num telhado de pensão
(p. 473)

No texto acima, a escrita é comandada pelas palavras, que tripudiam sobre o escritor, fazendo o que querem, dispendo as coisas como bem entendem, inclusive Deus, que simplesmente é instalado em condições precárias de comando a tentar exercer sua função sem sucesso, equiparado a uma pobre velha morta ou a um sobretudo vazio.

Não há mais como a divindade se vangloriar de possuir a unidade de linguagem, a verdade monossêmica. A literatura lhe tolhe a prerrogativa do pensamento unitário e instaura a pluralidade que a desordem da escrita permite.

Nesse *désarrangement*, o elemento que sobressai de início é o sonho. Desde as primeiras páginas, a história de Paulo pode ser tomada como um relato do sonho e do delírio da droga, que contagia a todos. Na primeira página da história, o narrador Paulo tivera um sonho na véspera ou na antevéspera, e agora fala nesse momento, que também é passado. É curioso que o personagem-narrador diz continuar no sonho ao falar dele: “e por isso mesmo, **sem acordar**, pensava” (p. 11, negrito nosso). Portanto, ele não acorda do sonho, o que reforça o fato de que não há um ser lúcido que fala sobre uma experiência onírica, isto é, não há um relato do sonho após o sonho, mas o próprio sonho que se relata, eliminando a mediação,

aproximando-se da idéia de escrita automática de Breton: “écriture de pensée (et non pas pensé écrite)”, ou “écriture niée”⁹⁷.

Ao final do primeiro capítulo, o narrador reafirma a sua condição de inconsciência: “— Estou a dormir” (p. 30), e como ele dorme não há com que se preocupar em relação ao mundo, já que os eventos e as pessoas não podem ter sua existência verificada na realidade.

As leis do mundo aqui não contam, são pulverizadas, como as sábias palavras dos profissionais de saúde, rodeados de estudantes, que se equiparam a seres participantes do submundo dos travestis: “o médico com dois ou três psicólogos ou estudantes ou clientes da discoteca onde o meu pai trabalhava” (p. 14). Suas observações sobre a insensibilidade dos doentes toxicômanos, que se alienam de tudo o que lhes diz respeito no mundo, família, amigos, obrigações, sua exclusiva vida interior soam na narrativa como vozes do exterior, do além, que não interferem no mundo delirante de Paulo.

Assim sucedem-se as imagens que constituem a matéria do sonho de Paulo: o pai travesti, a mãe a brigar com ele, os amantes do pai, a dona Aurorinha do terceiro andar, a adoção do menino pelo casal dona Helena e senhor Couceiro, a doença e a morte do pai, o suicídio do Rui, amante do pai, o rafeiro de laçarote, a quebradeira na casa de dona Helena, o corpo de bombeiros a contê-lo, a enviá-lo ao hospital. Os acontecimentos e personagens colocam-se à margem da ordem: travestis, prostitutas,

⁹⁷ BLANCHOT, 1969. p. 604. Trad.: “escrita de pensamento (e não pensamento escrito)”; “escrita negada”.

toxicômanos, ladrões, traficantes. Os vivos morrem e voltam a viver, não se pode determinar os momentos e locais de óbito de cada um que morre e aparece mais adiante, toda a narrativa se esquiva da lógica que se espera de um relato, impera o desarranjo, a repetição, a diferença, personagens se desmentem, se acusam, uns desautorizam a narrativa de outros e impõem a sua própria, que torna a ser desmentida, e assim segue essa escrita atormentada, sem uma condução segura, sem uma direção.

O título do livro recupera uma indagação que fecha a chave de ouro de um soneto de Sá de Miranda, em que o eu-lírico declara-se desamparado pelo excesso de emoção, de amor. O soneto refere-se a um “desarrazoado amor” que declara guerra à razão e faz o que quer, sem controle. A razão espia de longe, tentando achar uma brecha para se manifestar, mas o ardor da paixão não lhe dá chance.

Não é difícil relacionar esse ardor à escrita do romance. Razão é o que menos se observa no relato, dada a qualidade dos personagens, o encadeamento ao mesmo tempo contínuo e fragmentado dos episódios, as situações insólitas e contraditórias em que as vozes emitem suas histórias, ou suas versões. André Breton fala em “automatisme psychique pur”, em “jeu désintéressé de la pensée”, e mais especificamente em “absence de tout contrôle exercé par la raison”; Blanchot fala em “pure passion”, em “pensée qui se tient sous l’attrait du désir”⁹⁸, bem em conformidade com a entrega perplexa do velho Sá de Miranda. Quando tudo arde a razão se retira, fica

⁹⁸ BLANCHOT, 1969. p. 603. Trad.: “pura paixão”; “pensamento que se mantém sob a atração do desejo”.

apenas a paixão, o desejo sem controle que busca o impossível, o que não tem termo. “Que farei?” é pois a questão cuja resposta só responde ao impossível, não é da ordem da possibilidade, é a questão que declara a espera impaciente do desconhecido, a esperança que se fortalece pela distância abusiva entre o desejar e o que se deseja.

Tarefa mais complexa é comentar a epígrafe do romance. As palavras de Santo Epifânio foram pronunciadas originalmente num contexto religioso, em que o Uno é a afirmação divina, unidade na dispersão: “Eu sou tu e tu és eu; onde estás eu estou e em todas as coisas me acho disperso”. Em seguida, há a referência ao encontro, que funciona como o encaixe das coisas, a harmonia do pensamento que se une para evitar a ambigüidade perversa que confunde os homens. Esse encontro responde a uma busca desejável, que tende a um termo, a uma conclusão: repouso e paz.

Esse desfecho desejado e esperado não pode ser buscado nas linhas do romance, no delírio frásico de Paulo. Nesse caso, esse ser que é o outro não concretiza a identidade pelo Uno: “qual de nós conta isso pai, acho que você, acho que eu, acho que juntos embora nunca mais estejamos juntos, faleci no seu lugar e você vivo no Príncipe Real, o jardim e etc” (p. 141). Supondo que Paulo seja o agente das palavras da epígrafe, que se superpõem às da personagem na passagem citada, chegamos a um movimento subversivo.

Retornando à maldição de Apolo a Admeto, relembramos a duplicidade essencial que a linguagem instaura quando os homens se defrontam. Admeto busca então compensar essa deficiência por meio do

diálogo e da lógica, tentando equiparar-se à potestade. A estratégia do mortal, entretanto, não lhe basta para escapar do terror de Apolo. Não há diálogo que possa estabelecer a igualdade entre os seres humanos, pelo simples fato de que eles são marcados pela diferença que impede as relações direitas e simétricas, por mais que lutem para trazer o outro de volta a sua fala com uma palavra mediadora, propiciando o encontro apaziguador. Essa é a palavra de Santo Epifânio que Lobo Antunes coloca a abrir seu livro, e que em princípio coloca o leitor no encalço de algo que não está nas linhas do romance.

Essa palavra, entretanto, deve ser lida de outra maneira, pois a obra pertence a outro conjunto de relações, em que a fala procura receber o outro como outro e o estranho como estranho, em sua diferença irreduzível, em sua estranheza infinita que não permite a conformidade. Quando Paulo diz “acho que você, acho que eu, acho que juntos”, ele afronta seu medo de afirmar a interrupção e a ruptura, para propor uma palavra verdadeiramente plural, uma palavra que em princípio submete-se à exigência da escrita, à pluralidade de imagens que não revelam nunca quem é Carlos por baixo de suas camadas inacessíveis de maquiagens e adornos, e nem Paulo em sua peregrinação interminável. E é aí que as palavras do santo se fazem paródia, é aí que o “eu sou tu e tu és eu” é índice não mais da igualdade preconizada pelo sagrado e negada no mundo, mas da grande confusão em que ninguém sabe quem é quem, da diferença que é a marca da impossibilidade estabelecida pela escritura, em que o eu torna-se o eu do outro e vice-versa, e se tornam outros em conjunto, numa dimensão em que as identidades são

pulverizadas na estranheza infinita, sempre a fugir da unidade.

Essas são as características do encontro. Ele exige espera, mas a espera não se define; ele vem de fora, e surpreende pela chegada que nunca chega, tornando-se a impossibilidade que muitas vezes o escritor tenta enganar, quando julga poder trazer, por exemplo, a morte à escrita, como no caso da telha e do passante. Não admira o fato de que essas duas séries independentes possam ter-se encontrado em meio à mais remota improbabilidade, e nem o fato de que a suposta conseqüência, a morte, que é algo rigorosamente determinado, pudesse permanecer sem uma determinação que fizesse jus a seu significado. As mesmas palavras podem ser utilizadas no caso do movimento de Paulo em direção a Carlos, a telha em direção ao passante.

O encontro não pode ser previsto; ele é uma relação nova; no ponto de junção — ponto único — o que entra em relação permanece sem relação, não há estrutura unitária, não há unidade naquilo que não pode estar junto. Por ilógico que pareça, no local da junção reina a disjunção. As duas séries cessam de ser homogêneas no momento da interseção; essa é a surpresa, essa é a novidade: são apenas duas trajetórias que vêm a se chocar; nessa dimensão da realidade, aquele que cai não mata ninguém, pois a idéia da morte não se encontra aí. Dito de outra maneira, o objeto como tal nunca atinge o passante como tal, ele é apenas um mero objeto que se move; é *em outro lugar, em outro momento* que o passante passa e morre, morrendo por acaso, no sentido próprio: pelo acaso e como a saída de um lance de dados que lhe tinha sido desfavorável, supondo que morrer não tenha sido seu

desejo. A morte é possível quando há o que matar, quando a supressão do objeto na linguagem propicia o surgimento da idéia que clareia a vida e torna o homem escravo do sentido. Esse óbito opera então como o encontro preconizado por Santo Epifânio, que faz da morte a unidade e a compreensão de algo que adquire um sentido, quando as pessoas se encontram no Uno.

Na realidade da obra, o encontro entre a telha e o passante, ou o encontro entre Paulo e seu travesti amado, não provoca necessariamente a morte que se espera. Nesse nível, o movimento da queda sobre a passagem não mata ninguém, apenas obedece a um desejo obscuro, que não pode se realizar como desejo e vagueia à procura de um lugar. O acaso é desejo, o que significa que o desejo ou deseja o acaso naquilo que ele tem de aleatório ou o seduz para torná-lo inconscientemente semelhante àquilo que é desejado. Como o que é desejado não se determina, esse movimento torna-se um recurso mágico, que converteu-se na tentação do surrealismo durante um certo período.

Esse é o encontro de Paulo, o encontro com a escrita que o personagem, atormentado e sofrido, tenta produzir na ociosidade de sua cabeça que não produz tarefas no mundo, no jogo desordenado do pensamento que só pode contar, mesmo assim precariamente, com o acaso, na vertigem de espaçamento em que o desconhecido se faz presente pela palavra plural fragmentária. A escrita é a expressão do desejo impossível de Paulo, que se reveste de plumas, lantejoulas e uma loira cabeleira postiça, máscaras desse encontro produzido pelo acaso e pela espera.

capítulo 5

**UM OLHO PELUDO, UM
CHIFRE, UMA CAUDA**

**(A potência silenciosa da
palavra em
*Boa tarde às coisas aqui em
baixo*)**

Esta é a graça

Esta é a graça dos pássaros:
cantam enquanto esperam.
E nem ao menos sabem o que
esperam.

Será porventura a morte, o amor?
Talvez a noite com uma nova
estrela,
a pátina de outro do tempo,
alguma cousa de precário
assim como para o soldado a paz?

Com grave mistério de reposteiros
um augúrio dimana, incessante,
do marulho das fontes sob pedras,
do bulício das samambaias no
horto.

No ladrido dos cães à vista da lua,
acima do desejo e da fome,
pervaga um longo desespero
em busca de tangente inefável.

O mesmo silêncio da madrugada
prenuncia, sem dúvida, um evento
que já não é o grito da aurora
ao macular de sangue a túnica.

E minha voz perdura neste
concerto
com a vibração e o temor de um
violino

pronto a estalar, em holocausto,
as próprias cordas — demasiado
tensas

(Henriqueta Lisboa)⁹⁹

UM OLHO PELUDO, UM CHIFRE, UMA CAUDA

(A potência silenciosa da palavra em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*)

No quarto capítulo de *Le livre a venir* (“Où va la littérature?”), quarto subcapítulo (“Mort du dernier écrivain”), deparamo-nos com a provocação: Blanchot simula o desaparecimento de “le petit mystère de l’écriture”, com o emudecimento da última voz literária. Adviria então um imenso silêncio, proveniente dessa voz que se calou, desse pensamento que se extinguiu, o grande silêncio resultante da cessação desse faustoso aparato “qu’est la parole des œuvres accompagnée de la rumeur de leur réputation”¹⁰⁰.

Esse não é certamente o silêncio blanchotiano; é apenas o formidável juízo comum, que se incomodará, sim, quando os autores da tradição se calarem. Para Blanchot, não haverá propriamente um silêncio, porque este já existia, já que as obras canônicas se constroem pelo silenciamento do ruído do mundo, isto é, a escrita convencional deve ordenar e enquadrar a linguagem útil, a voz de todos, transformando-a em algo especial. O que

⁹⁹ LISBOA, 2004. p. 43

¹⁰⁰ BLANCHOT, 1998. p. 297. Trad.: “que é a palavra das obras acompanhada do rumor de sua reputação”.

ocorrerá propriamente será, quando “cette lumière” se apagar, um “recul du silence”, uma fenda na tessitura do silêncio, que anunciará um novo ruído da “ère sans parole”. Nada muito barulhento; apenas um murmúrio, que não afetará o barulho das tradições da sociedade dos homens e de sua ordem confortadora. Será, todavia, um ruído incessante, portador daquilo que “n’a pas été dit et ne le sera jamais”¹⁰¹. Esse murmúrio é produto da impossibilidade de a “nova literatura” enquadrar a fala que vem do mundo.

Temos aqui Maurice Blanchot na plenitude de sua veia ambígua e deslizante, além de extremamente provocadora. O “último escritor” a que ele se refere é certamente o escritor da tradição, aquele que ganha prêmios literários, vende milhares de cópias e provoca um vazio social com sua retirada de cena, como um Rimbaud mais eficiente que o real, que alimenta o abalo feliz da tribo mais com sua atitude de não escrever do que propriamente com sua escrita. Há vários indícios disso, em expressões como “le petit mystère de l’écriture”, ou seja, a escrita que impressiona, *pour épater le bourgeois*, sutilmente diminuída pelo adjetivo “petit”. Ou como “donner un peu de fantastique à la situation”, na referência a um suposto Rimbaud “encore plus mystique que le véritable”. Se as pessoas se chocam com a atitude incrível, irresponsável e instigante de um poeta promissor que se retira para traficar armas num país longínquo e desconhecido, que dizer de tal ser tendo seu comportamento magnificado?

Esse “fin sans appel” provocaria um abalo social e cultural. A intenção de Blanchot é certamente irônica, por tudo o que conhecemos de seu

¹⁰¹ BLANCHOT, 1998. p. 298. Trad.: “nunca foi dito e não o será jamais”.

pensamento acerca da literatura. Tem mais: o “silêncio” que adviria é aquele ao qual as pessoas se referem “delicadamente” quando algum escritor morre; há uma sociedade culta e educada que polidamente se ressentida da perda dos grandes homens, notadamente se eles empunham uma pena.

Encontra-se aí o silêncio da suprema pompa “qu’est la parole des œuvres accompagnée de la rumeur de leur réputation”. Blanchot é o homem das palavras movediças, deslizantes, que beiram o cinismo. Não se pode pensar nas palavras de nenhuma obra daquilo que ele considera literatura como sendo ostentação, superior cerimonial literário, palavras ritualísticas do conforto, da segurança, do apaziguamento. Muito menos acompanhadas do barulho dos aplausos e rapapés. Esse escritor e essas obras que encenam esse hipotético emudecimento encontram-se evidentemente na tradição literária ocidental.

Retomando o início do texto, ele fala desse desaparecimento sem que ninguém o perceba, como se houvesse uma espécie de passagem sutil de um estado a outro. Pode-se inferir então que esse desaparecimento se daria de maneira imperceptível para a sociedade; isto é, a literatura tradicional, ruidosa, desapareceria em meio ao barulho do dia, sem que o mundo se desse conta disso, e permaneceria apenas “a” literatura. A passagem de um estado a outro corresponderia à metamorfose da literatura da “primeira noite” (a noite que proporciona repouso) para a literatura da “outra noite”, a noite sem sono com sonhos vazios e penetrantes que, como veremos, inclui o texto de Lobo Antunes em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*.

O que advirá então? Um outro tipo de silêncio, a dilaceração do silêncio comportado das belas letras, um murmúrio incessante, que o escritor não consegue conformar. Quando Blanchot menciona essa era sem palavra, ele certamente refere-se à morte da palavra útil no texto literário; as palavras não mais dizem, portanto são palavras do silêncio, ou não-palavras, e não mais as palavras que atribuem leis ao ruído do mundo, que se identifica com a linguagem cotidiana dos homens.

A nova modalidade de ruído consiste em um vazio falante, “un murmure léger, insistant, indifférent”, que nos atrai “au-dessous du monde commun des paroles quotidiennes”¹⁰². É uma palavra que está abaixo de tudo o que é dito.

Impor silêncio a essa palavra é a missão do escritor, no sentido de tornar sua obra uma “riche séjour de silence” contra a “imensité parlante”. Deve-se entender esse escritor ainda como sendo o escritor da tradição, que articula a defesa de sua obra contra a palavra espectral ordenando-a e organizando-a. Pode-se identificá-lo com o clássico, o humanista, que já não carrega “les signes sacrés”.

Como uma estátua, ou uma pintura, a obra literária “s’élève et s’organise comme une puissance silencieuse qui donne forme et fermeté au silence et par le silence”¹⁰³. Essa potência silenciosa é relacionada à soberania decorosa da forma clássica, que impõe silêncio à imensidade falante. A obra convencional cala o murmúrio incessante para lhe conferir

¹⁰² BLANCHOT, 1998. p. 297. Trad.: “um murmúrio ligeiro, insistente, indiferente”; “para baixo do mundo comum das palavras cotidianas”.

¹⁰³ BLANCHOT, 1998. p. 298. Trad.: “se eleva e se organiza como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio”.

sentido. Sua obra é a palavra literária da tradição portadora do silêncio que organiza a palavra errante, do basta que corrige seu erro. Esse é o silêncio que se calaria com a morte do último escritor, o qual é, evidentemente, o clássico, que Blanchot denomina ironicamente “grande autor”.

Escrever e produzir comportadamente é buscar as verdades que faltam ao espaço da desmesura, é adormecer o tormento mágico que paralisa a lucidez, é apaziguar e enganar a impossibilidade de dormir. Esse movimento, que leva ao espaço do sono e do repouso, é o que Blanchot chama, numa locução carregada de ironia, “escrever verdadeiramente”. A expressão designa, por conseguinte, a escrita convencional, a que não sucumbe à exigência profunda do ato de escrever, a que atribui um sentido às coisas na ausência delas, a que preserva um conteúdo, lutando para não se manter toda ela interior a si mesma.

É curioso que, para Blanchot, as bibliotecas bem organizadas (outra ironia) conservam as grandes obras clássicas, que, mesmo condicionadas ao seu cerimonial limitador, guardam dentro de si um “centre d’illisibilité”, “un autre enfer” que convive com o silêncio canônico. É o que ocorre, por exemplo, com Hamlet, que “sous la terre, vieille taupe, de-ci de-là, erre sans pouvoir et sans destin”¹⁰⁴. A fala de Hamlet em sua queixa vagabunda e errante é a fala que se opõe à fala da ditadura, aquela que manda e nunca duvida, que ostenta a clareza da palavra de ordem, réplica parodística do rumor, máscara, mentira que se dirige a nós sem desviar-se de nós, ao passo

¹⁰⁴ BLANCHOT, 1998. p. 299. Trad.: “sob a terra, velha toupeira, aqui e ali, erra sem poder e sem destino”.

que a outra é desviante. O discurso do escritor da tradição é, portanto, a expressão metamorfoseada do rumor inicial, que se disciplina para não lesar os homens.

Impor silêncio ao murmúrio incessante que se ouve no mundo ainda é a missão do escritor reivindicado por Blanchot, embora seja agora um silêncio de outra ordem, produto de uma metamorfose essencial. Essa metamorfose se manifesta inicialmente pela sucumbência do escritor ao chamado da obra, transformação a que Ulisses/Homero resiste fazendo-se amarrar, e a que Ahab/Melville e Orfeu se entregam sem restrições. A transmutação inicial se alastra para a do tempo real em direção ao tempo imaginário, o *outro* tempo, tempo por vir, quando se faz ouvir o canto enigmático, canto também por vir. Esse tempo é povoado pelos seres imaginários, imagens errantes, sempre presentes e sempre ausentes.

Tal entrega é a que se verifica em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, de António Lobo Antunes, desvelando uma outra potência silenciosa da palavra que não mais organiza a linguagem produzida pelos homens, mas que apresenta o mundo como se não houvesse mundo, sem valor e sem conselho, sem um autor soberano que mostre como as coisas funcionam, mas um escritor desvirtuado que resiste ao apelo de “fazer obra”, ou seja, de produzir textos exemplares, e soçobra à exigência do texto. No cenário absurdo de uma guerra sem legitimação, sem verdade, em que tudo é exorbitante, os seres erram sem vislumbrar horizontes nem possibilidades.

Escrever é, portanto, tentar atingir o ponto onde “chanter cessera d’être un leurre”¹⁰⁵, transformado em espaço por vir. Essa alomorfia, enfim, faz transformar fortemente aquele que escreve, o homem real que se torna escritor, se metamorfoseia em narrador e em seguida em vários eus cujas experiências conta. O António que conta a história de Marina e dos que a cercam admite abertamente ter perdido as rédeas do relato, a ponto inclusive de ser desmentido quanto à etnia da personagem feminina principal, que impõe ao autor sua condição de mestiça, por mais que ele a queira branca.

Nesse sentido, a escrita literária, na concepção blanchotiana, assemelha-se à palavra sagrada em seu silêncio majestoso, que carrega a estranheza, a desmesura, o risco e a força que escapa a todo cálculo e recusa qualquer garantia. Essa semelhança, para Blanchot, reside no fato de que tanto o sagrado quanto o literário são desprovidos de um sentido e de uma origem. Sem autor e sem começo, essa palavra vazia dá voz à ausência, assim como a palavra sagrada fala na ausência dos deuses, pelo oráculo.

Há, entretanto, uma diferença fundamental: no sagrado a linguagem é subtraída para deixar falar o divino, enquanto a palavra literária torna-se o silêncio sem verdade e sem divino, impossibilitado de falar, como a palavra do sagrado a que se retira o sagrado, fazendo-se linguagem.¹⁰⁶

Como um Sócrates compartilhando seu estranhamento ao lado de um Fedro perplexo, o novo leitor se embrenhará nessa desmesura, nesse risco

¹⁰⁵ BLANCHOT, 1998. p. 17. Trad.: “cantar cessará de ser um engodo”.

¹⁰⁶ Para Blanchot, a literatura do sagrado, que fala dos deuses, tende a encobrir a linguagem como arte e a considerá-la veículo do sagrado. Quando o sagrado deixa de ser o mais importante do texto, a linguagem literária passa a falar como arte.

doentio da palavra que não se explica, não se justifica, não se defende, como a pintura e a escultura, que se erguem em torno de um “silence majestueux”¹⁰⁷, que conduz o homem a lugares terrivelmente estranhos, como diante de irresistíveis forças sagradas. Em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, esses lugares são tão assustadoramente estranhos e infernais que não podem ser reproduzidos nem representados em papéis, seja sob a forma de fotos, mapas, relatórios ou quaisquer outros documentos que pretendam conter verdades.

Essa linguagem não prediz o futuro nem fala do passado, não se apóia em nada que já tenha existido. Ela anuncia apenas, porque ela é começante, ela aponta com o dedo, como a Marina na cena inquietante da hospedaria com o Seabra. Por um motivo inexplicável, a personagem tenta indicar ao agente português o caminho dos diamantes na sanzala do Dondo, a mencionar os imbondeiros gêmeos como referência, a desenhar seu próprio nome no vidro embaçado cujo significado não correspondia ao significante, e o Seabra sem captar a voz silenciosa que anunciava, uma seta cujas plumas não eram um rabisco sob o nome dela. O esforço vão, inútil, sem verdade, as letras a se desfazerem, “cada letra duas perninhas que aumentavam devagar com uma gota na ponta na qual os faróis ou os candeeiros da cidade se concentravam a vibrar, letras só pernas e finalmente nem sequer pernas, traços que se atenuavam, eu”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ BLANCHOT, 1982. p. 16. Trad.: “silêncio majestoso”.

¹⁰⁸ ANTUNES, 2003. p. 152. A partir daqui, as referências ao romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

A epígrafe, que contém a frase *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, é do livro *Bartleby y compañía*, do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, que trata de escritores que se calam, como Artur Rimbaud e Valéry Larbaud, enunciador da sentença. O título do livro é inspirado naquele famoso personagem de Herman Melville, que repete incessantemente a fórmula “I would prefer not to”. Ele é a recusa da escrita da pompa, do ritual, que também é a recusa de Blanchot ao reivindicar a escrita-silêncio.

Para esclarecer o papel de Bartleby, faz-se-necessário relembrar sucintamente a narrativa *Bartleby the scrivener*, de Herman Melville. Bartleby é um sujeito sem posses, sem paixões e sem destino, que se emprega como copista no escritório de um advogado, onde o que faz incessantemente é... copiar, “silenciosamente, lividamente, mecanicamente”. A qualquer solicitação que se lhe faz que não seja copiar, ele responde “I would prefer not to” e vira as costas. Após inúmeras recusas, o copista é despedido mas continua no escritório. O escritório se muda de lugar e ele continua no antigo prédio. Afinal, acaba preso e enviado a um sanatório, onde morre.

O copista de Melville relaciona-se ao *Boa tarde às coisas aqui em baixo* de Lobo Antunes — e à noção de literatura de Blanchot — por sua característica de não negar nem afirmar, provocando o silêncio da massa falante sem construir nada de exemplar no lugar. Não se trata de negar o mundo, mas de preferir a não-preferência, ou seja, ao copista não interessa intervir no mundo, mas afastar-se dele. Se Bartleby se negasse simplesmente a cumprir as ordens, ele seria apenas um rebelde, um contestador, um

produto lógico da democracia, e estaria preservando uma importante função da linguagem. Se ele as cumprisse humildemente, como Turkey, que envelhece obedecendo “with submission, sir”, seria um homem adaptado e medíocre. Não obstante, Bartleby não nega nem afirma: seu “I would prefer not to” acompanhado da virada de costas conduz à indiscernibilidade, à indeterminação. Aqui, o normal inteligível é suspenso para dar lugar a um longo silêncio sem solução, sem referências e sem pressupostos. Essa lógica de preferência elimina a lógica da linguagem, conduzindo-a a um estado de suspensão, nas palavras de Deleuze:

Pura passividade paciente, como diria Blanchot. Ser enquanto ser, e nada mais. Pressionamo-lo para dizer sim ou não. Mas se dissesse não (cotejar, fazer recados...), se dissesse sim (copiar), depressa seria vencido, considerado inútil, e não sobreviveria. Ele só pode sobreviver rodopiando numa *suspensão* que mantém toda a gente a distância. O seu meio de sobrevivência é preferir *não* cotejar, mas por isso mesmo também *não* preferir copiar.¹⁰⁹

O silêncio de Bartleby é, portanto, a força que cala o “murmúrio incessante”, sem se lhe opor nem pretendendo organizá-lo. Ele parte da suspensão da ordem vigente do sentido pela absolutização do imaginário e da prática literária; não há recusa deliberada, não há reorganização do espaço ocupado: há apenas uma entrega irresistível a um chamado. Esse abandono conduz à noção blanchotiana de neutralidade da palavra literária que, independentemente de seu conteúdo, não pode parar de falar, mantendo um silencioso vazio de sentido.

A frase-título do romance igualmente aponta para o indiscernível, para o indecível. O escritor Valéry Larbaud, mencionado na epígrafe, passou os

¹⁰⁹ DELEUZE, 2000. p. 100.

últimos vinte anos de sua vida em uma cadeira de rodas, e ria-se da vaidade do mundo. O enunciador do texto considera intraduzível a frase *Bonsoir les choses d'ici bas*, mas a traduz e a interpreta. “As coisas aqui em baixo”, segundo ele, representam o mundo e suas futilidades, e o “Boa tarde” sugere o crepúsculo, o dia que finda, isto é, o término da ação sob a luz diurna. A frase seria, assim, uma saudação cínica e ao mesmo tempo uma despedida da tolice do mundo.

Fugindo às facilidades que essa versão proporciona, pode-se explorar mais amiúde o fato de que Larbaud “sabía que la frase no significaba nada”¹¹⁰, e abordá-la numa perspectiva blanchotiana. O mundo de cima para Blanchot é o que corresponde à verdade do dia, isto é, um mundo belo, seguro e justo, portador de uma feliz linguagem de uma elite que pretende falar honrosamente para todos e combate quem se opõe à necessidade de paz, de simplicidade e de sono. O mundo de baixo revela-se então o espaço literário por excelência, onde impera a desordem e a insegurança, sem referências nem pressupostos: “On édifie à la manière du jour, mais c’est sous terre, et ce qui s’élève s’enfonce, ce qui se dresse s’abîme”¹¹¹. Esse é o mundo de Bartleby, do silêncio literário, assim como é também o espaço de Valéry Larbaud.

Ele é também esse mundo de baixo, que não é o mundo das vaidades e sim do inferno de Orfeu, que Blanchot identifica com “un centre d’illisibilité où veille et attend la force retranchée de cette parole qui n’en est pas une,

¹¹⁰ VILA-MATAS, 2002. p. 33. Trad.: “sabia que a frase não significava nada”.

¹¹¹ BLANCHOT, 1999A. p. 221. Trad.: “Edifica-se à maneira do dia, mas existe sob a terra, e o que se eleva se afunda, o que se ergue soçobra”.

douce haleine du ressassement éternel”¹¹². Esse é o espaço onde transita e se lamenta Hamlet, “vieille taupe”. É ainda o território por onde erram os personagens de *Boa tarde às coisas aqui em baixo* sem esperanças maiores do que encontrar uma impossível Argentina ao se cruzar a fronteira de Angola. Situação semelhante, relacionada à ilogicidade da noção de fronteira, ocorre em *A ordem natural das coisas*, em que o personagem Jorge Valadas tem também seu mundo de baixo, que lhe permite entrar no mar em Portugal e chegar ao espaço desejante da impossibilidade; no caso, a China.

A estrutura do romance, em que pese sua aparente função de organizar o relato, também contribui para a dispersão. Lobo Antunes anuncia *Boa tarde às coisas aqui em baixo* como um “Romance em três livros com prólogo e epílogo”. Aparentemente, está estabelecido o gênero do texto. No capítulo “Autoria e morte em *O manual dos inquisidores*”, exploramos o caráter dissimulado dos enquadramentos a que Lobo Antunes submete seus romances, numa falsa tentativa de organizar o inorganizável. O fenômeno se repete em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*.

Quanto ao prólogo tradicional, recorremos a Aristóteles para definir sua função: “é uma parte da tragédia que a si mesma se basta, e que precede o párodo (ou entrada do coro)”¹¹³. O prólogo tem como característica anunciar o tema do texto, ou seja, ele contém uma antecipação sugestiva do que se vai relatar.

¹¹² BLANCHOT, 1998. p. 299. Trad.: “um centro de ilegibilidade onde vela e espera a força entrincheirada dessa palavra que não é palavra, suave hálito do eterno repisar”.

¹¹³ ARISTÓTELES, 1959. p. 292.

No prólogo de *Boa tarde às coisas aqui em baixo* há um locutor não identificado que se refere a uma mulher branca (possivelmente) criada no meio das pretas, a Marina, sobrinha de um homem que enriqueceu como contrabandista de diamantes. O narrador acompanha a mulher numa visita às ruínas da casa em Luanda onde o tio tinha sido assassinado vinte anos antes por seu fiel ajudante preto, sem que se soubesse o motivo. O assassinato do tio desencadeou a fuga da tia e do primo, que também foram mortos. Em seguida, Marina ateou fogo à casa e foi-se. A narrativa é entremeada de referências a um relatório oficial que parece estar sendo escrito sobre o episódio, como fruto das investigações do narrador. Há documentos classificados, fotos, mapas e coordenadas, glossário, numa tentativa de se ordenarem e se organizarem os acontecimentos. O texto, entretanto, resiste à sistematização, caracterizando-se pela indecidibilidade, a partir da dúvida do narrador, se ela, a personagem feminina, Marina, disse “— Esta era a casa”, ou “Há vinte anos nós”, ou “Morei aqui”, tudo isso entremeado com “Não sei se ela disse”, ou “se calhar”, ou “pode ser, não estou certo”, “ou então não disse nada”.

As duas categorias de texto, o “oficial” e o “ficcional”, aqui convivem sob tensão. A se considerar o prólogo como prenunciador temático, o que se divulga aqui é a incerteza.

Em meio a tanta indecisão, a voz do prólogo faz um relatório para o Serviço (entidade do governo português que, sob a aparência de empresa exportadora de compotas, incumbe-se de caçar os contrabandistas de diamantes e apoderar-se das pedras), referindo-se a um certo “Documento

classificado 16J” (p. 20), ou, em um tom documental, observando que “Refira-se que também dúzias de dentes continuando a crescer” (p. 21), imagem relacionada ao horror da deterioração dos mortos insepultos da guerra; “consultar Glossário, Apêndice D” (p. 26); “mapas e coordenadas no Apêndice E1” (p. 21). De mistura com esse aparente rigor documental, temos referências imprecisas à morte do tio da personagem feminina, assassinado por um preto que se supunha ser de sua confiança, e à fuga e à morte do primo e da tia dela, conforme já foi dito. O narrador é alguém que aceitou “esse trabalho, longe do meu país” (p. 21), e sua fala, ou escrita, é entremeada de referências a documentos, mapas e relatórios; supõe-se, portanto, que ele seja um dos agentes portugueses enviados pelo Serviço para tratar do contrabando de diamantes em Angola, durante a guerra civil. Ele tanto pode ser o Seabra quanto o Miguéis ou o Borges ou qualquer outro, mais provavelmente qualquer outro. Sua fala caracteriza-se pela imprecisão, mesmo considerando que ele veicula impressões da personagem feminina, e não dele próprio. Sucedem-se imagens da morte do tio da moça, da morte da tia e do primo, da casa sendo incendiada por Marina, das penas dos mochos atropelados pelo tio envolvendo sua memória, “sua vida um remoinho de penas impossíveis de tocar”, do preto que matou o tio, “explicando sem palavras” que tivera de matá-lo.

A moça parece não ter pesar de perder os tios, o primo e a casa, e há uma sugestão de que ela se oferece ao assassino agonizante do tio, ferido nos rins pelo Seabra (p. 44), “menos que um animal ou uma coisa, um preto”: ela desabotoa a blusa e estende-se a seu lado numa cena em que ela

se identifica com os mochos de olhos vermelhos que tinham sido atropelados pelo tio:

disse-lhe
— Chega cá
disse-lhe
— Cala-te
apertou-lhe a cabeça contra si e permaneceu uma eternidade de olhos vermelhos redondos enquanto a cinza das paredes, dos soalhos e dos móveis caía devagar, as rajadas das patrulhas (p. 27)

O texto inicial do romance, portanto, estabelece um clima de ruína, de desorientação e de desorganização. Os assuntos estão lá: guerra, morte, miséria, humilhação. A direção, o tema, o objetivo não se apresentam, não se sugerem, diferentemente do prólogo tradicional. Eles soçobram como Marina em seu remoinho de penas, como o centro inatingível porque inexistente do livro e seus elementos constitutivos em sua errância e fragmentação, em seu silêncio:

(somente olhos vermelhos na picada antes de o tio atropelá-los e um remoinho de penas dissolvendo-se depois, virava-se no carro sem saber que o remoinho de penas lhe havia de persistir todos estes anos na memória, o tio um remoinho de penas, a tia um remoinho de penas, a sua vida um remoinho de penas impossíveis de tocar
— Há vinte anos nós)
(p. 27)

O prólogo do romance, assim, está mais para *pos-* ('atrás de; depois de - no espaço e no tempo; após, em último lugar; em seguida') do que para *pro-* ('diante de; em cima de, sobre; por, a favor de; à maneira de; em lugar de; segundo, conforme; durante, em, dentro de - exprimindo tempo)'. Os fatos aí

narrados, ou a cena aí apresentada situa-se vinte anos após os acontecimentos.

A imensidão do texto, de 573 páginas, é acondicionada em três partes, chamadas livros, que deveriam manter entre si uma relação lógica ou seqüencial, ou uma progressão temática. No primeiro livro alternam-se as vozes de Seabra (agente do “serviço” português cuja missão é descobrir o paradeiro das pedras preciosas) e Marina (a angolana sobrinha/filha do contrabandista de diamantes) em dez relatos simétricos e equivalentes. O segundo livro contém também dez relatos, sendo oito enunciados por um certo Miguéis (agente substituto do Seabra) e dois respectivamente por sua esposa e filha, que estão em Lisboa. No terceiro livro, também com dez textos de tamanhos semelhantes, manifestam-se um certo major Morais nos textos pares, e outros cinco pobres-diabos que erram pelas florestas de Angola tentando escapar das forças do poder, na seguinte ordem: Gonçalves, Mateus, Mendonça, Sampaio e Tavares. O major Morais comanda a caça aos cinco fugitivos, que são mortos.

O epílogo é um texto curioso, que recende a inocência e pureza. Trata-se de uma redação escolar com o mais banal dos temas de redações escolares: minhas férias. No caso, as férias de uma garotinha narradas por ela mesma. A ligação que se estabelece com o restante da narrativa é que o pai da menina “era director de um serviço que não sei ao certo do que se ocupava” (p. 572). Era ele, portanto, que enviava as pessoas à morte. Esta é a conclusão da obra, em que ninguém pede desculpas pelos deslizes do espetáculo, em que as palavras simplesmente se retiram do texto sem deixar

nada, sem conformar um conteúdo lógico, sem erguer a rica morada do silêncio de que fala Blanchot.

Considerando que prólogos, livros e epílogos são denominações sérias para empacotar um conteúdo clássico, que normalmente dá voz ao universal e engana e apazigua a potência que tende a arrastar o texto e seu autor, percebe-se nas obras de Lobo Antunes uma “irresponsabilidade” estrutural que enganosamente parece mantê-lo apegado a um saber. Esse saber mentiroso, entretanto, não confere consistência ao seu relato, porque não há ordenação, nem sucessão, nem disposição lógica (num sentido convencional) das partes.

Por que então António Lobo Antunes parece ter necessidade de enquadrar seus textos? Não seria uma maneira de tentar prender-se a uma erudição convencionalmente literária e humana por excelência? Em *L'Éspace littéraire*, Maurice Blanchot refere-se ao recurso ao diário, ou a apontamentos autobiográficos (que Lobo Antunes utiliza em seus livros de crônicas) como sendo uma forma de o escritor lembrar-se de que ele é um ser humano, que tem uma vida cotidiana, uma existência não-literária. A escrita memorialística seria então uma maneira de o homem que escreve fugir da solidão e da angústia da escrita.

Pode-se estabelecer analogicamente aqui uma relação entre esse aparente enquadramento dos blocos de textos dos romances de Antunes e uma necessidade do autor de manter alguma ordem na escrita, nem que seja à custa de rotulações. Eliminando-se a possibilidade de ser essa prática apenas uma brincadeira de mau gosto para impressionar, ela pode ser

considerada uma maneira de ele não se distanciar irremediavelmente daquilo que se chama forma em literatura, e deixar correr seu texto vazio.

O primeiro capítulo do primeiro livro começa com a mesma instabilidade enunciativa do pretense prólogo: “Será que remendo isto com palavras ou falo do que aconteceu de facto”? A voz aí sucumbe a uma direção não estabelecida pelas molduras que enquadram o texto; por mais que tente ater-se aos fatos planejados para a escrita romanesca, ela soçobra diante do mistério da escrita.

Sabe-se que o narrador, um certo Seabra, está numa fazenda abandonada no interior de Angola, cinco anos após os acontecimentos que se supõe comporem o enunciado principal. Cinco anos antes ele deixara Lisboa, onde tinha uma namorada, a Cláudia.

Uma das características do locutor é que ele bebe muito, o que desautoriza seu relato. Enquanto o álcool ainda não começou a agir, o narrador sente remorsos do passado, que é o seu inferno. Quando a bebida produz efeito, instaura-se a indiferença. Ainda na primeira garrafa, o passado dói na metáfora do caldeirão fervendo, “bolhinhas de rostos, episódios desbotados, você mãe”. Vem-lhe à mente a figura do tenente-coronel que lhe delegou a missão, “o gabinete do director no oitavo andar e a praça de toiros na janela” (p. 32), lembra-se da casa em Lisboa, da mãe, da namorada Cláudia, de quem se despediu achando que ia ficar apenas uns dias fora.

O Serviço constituía também uma firma que exportava conservas alimentícias. Há dossiês a respeito das atividades da empresa; segundo o

narrador, “devem estar por aí a não ser que à quarta garrafa uma indignação, um tropeçar desesperado, dedos a tremerem no bolso, um fósforo e não dossiers, senhor diretor, queimei-os”. Os documentos, portanto, estão aí, mas não estão. A escrita do “dictare” pulveriza-se.

Desse quadro confuso emerge a escrita que não se ordena, que não se organiza. Percebe-se o emaranhado de corpos e vozes que escrevem, que pedem ajuda para escrever, que ordenam a execução da escrita, que vacilam diante dela, que tomam a frente do outro etc.

A escrita de Seabra oscila entre contar o que “aconteceu de facto” e “remendar isto com palavras” (p. 39). Ele inicia o relato da desgraça experimentando um vazio em relação à dor e às palavras, que ele tenta preencher com a linguagem “oficial”, portadora da verdade: “(Preâmbulo, cap. II, 3.0, 3.1 e 4.7)” (p. 41). O relato torna-se então a escrita de um memorando, dentro dos padrões que lhe haviam ensinado, e que lhe custara dois anos de treino para atingir o nível requerido para “situar-se estritamente nos limites do código deontológico reservado de circulação interna” (p. 44).

O desafio da desgraça, para o personagem, é afastá-la de si para tentar entendê-la; ela então entra no mundo da literatura como um vazio das palavras comuns. Vem à tona, assim, a instabilidade textual, porque a expressão do tormento é plena de riscos, uma gagueira silenciosa, um balbucio. Tal instabilidade é agravada pela presença da escrita burocrática. Embora possamos considerá-la uma tentativa desesperada do próprio texto de manter-se no mundo de cima, iluminado pelas verdades do dia, sua

mescla absurda com a escrita do romance torna desproposital qualquer direção que ele queira tomar.

O texto “verdadeiro” exige um rigor que o distingue da linguagem cotidiana e faz com que ele tenha força de realidade; há, assim, uma voz que se intromete na escrita do personagem com o objetivo de corrigir seu texto e direcioná-lo para a exatidão e a impessoalidade, no sentido, por conseguinte, da universalidade:

(Inquérito de Admissão, item 19, pergunta Relações com o pai, acrescento manuscrito o meu pai mor
na terceira pessoa, Seabra: o pai do candidato faleceu de doença natural quando este possuía seis meses de idade, pelo que a resposta se limita à progenitora sobreviva felizmente saudável)
(p. 45)

Paralelamente, há a dúvida se alguém jamais receberá qualquer memorando seu. Em seguida, a certeza de que “não recebem, há-de ficar na fazenda juntamente com o do meu sucessor e o do sucessor do meu sucessor até o capim e as chuvas nos esquecerem a todos” (p. 44). Além daquilo que foi escrito, Seabra refere *o que deveria ter escrito*, “embora não entendesse porque deveria ter escrito se o não leriam” (p. 45). Seabra narra o dia de sua partida, quando Cláudia vai pela primeira vez a sua casa e fica horrorizada com a pobreza do lugar em que ele morava, e por esse motivo ele não se despediu da namorada, “(Cláudia Ramos Benquerença, 21 anos, estudante, cabelo castanho, olhos castanhos, 1,65m, natural de Lisboa, filha de Jorge Pais Benquerença, industrial, e Olívia Maria Lopes Ramos Benquerença, doméstica)” (p. 45). O motivo da não-despedida merece um anexo, “(Algumas Divagações, folha apensa, s/ data)” (p. 46). Ao pegar o táxi que o conduziria

ao aeroporto, “(Factura n.º 1 da rubrica Despesas)” (p. 46), ele passa pela praça de touros e tem a certeza de que no prédio do Serviço o diretor, o tenente-coronel e o responsável pelo oitavo andar o vigiam. À indecidibilidade narrativa junta-se a temporal quando ele se refere à “imprecisão da manhã” e imediatamente situa a cronologia do momento, “(sete e dez no relógio do táxi)” (p. 47), como a confirmar a exatidão de seu relato: “não remendo isto com palavras, falo do que aconteceu de facto” (p. 47). No trajeto até o avião que o levará a Angola o personagem funde metáfora e metonímia para se transformar num touro que vai para a arena: “Eu um olho peludo, um chifre, uma cauda” (p. 48). Assim, tanto o texto literário quanto o texto da verdade do mundo terminam por fundir-se em sua disfunção essencial; aquele termina por forçar este para o mundo de baixo, sem apelo, sem perdão.

A tentativa de escrita de Seabra é constantemente interrompida pela voz que tenta dirigir seu relato, recomendando-lhe que não mencione certa pessoa, advertindo-o para que abandone as referências fantasiosas, desviando-o da subjetividade da primeira pessoa para a pretensa objetividade da terceira, instando que ele continue a escrever sua escrita incessante.

Quanto à localização, Seabra começa seu relato numa fazenda abandonada no interior de Angola; mais adiante ele declara estar escrevendo em Luanda num quarto de hospedaria. O paquistanês dono da hospedaria trocava a lâmpada do teto para ele ver melhor, e portanto escrever melhor, mas ele não queria ver, não queria escrever, amontoava as linhas numa

mesma página, sem rumo, sem ter para onde ir, simulando uma escrita da verdade e do poder, que deveria ser lida — mas que na realidade não seria — pelo tenente-coronel, homem do rigor militar, da escrita modelar:

não é verdade que me exigiu um relatório direitinho, de acordo com o modelo A dos relatórios senhor, preâmbulo, considerações iniciais, descrição do trabalho, comentário, conclusões, resumos, apêndices e anexos, os capítulos por ordem, faça o favor de ler, está aí, frases em cima de frases sem necessidade de fatigar os olhos a segui-las, mapas em cima de mapas que nos poupam caminhadas inúteis, confundindo o Lobito e o Dondo e Luanda numa única coisa que realmente são, fotografias em cima de fotografias que tornam suficiente uma única bala, carimbe-o, archive-o, remeta-o
(p. 71)

Seabra escreve o memorando da desordem, o relatório que ele não queria escrever, a escrita do absurdo, ele que foi matar gente, e matou Marina e o tio dela, e certamente foi morto depois.

Enquanto Seabra escreve sua escrita incessante, tem notícia de que seu quarto na hospedaria vai vagar, e quem dá a notícia é um certo Miguéis chegado de Lisboa, que doravante vai virar Seabra, “o mesmo nome, o mesmo número, o mesmo endereço, a mesma fotografia até” (p. 74). Seabra compreende que ele não pode sobreviver a sua própria missão, que não há contatos, que o telefone pelo qual ele pede ajuda só faz soluçar sem resposta, e ele escreve sem parar, tentando buscar uma verdade inexistente, pedindo a Marina que leia o que ele escreve, que não corresponde à verdade dela, ouvindo a voz do tenente-coronel advertindo-o de que não altere a história deles, dos homens do Serviço, que é a versão oficial da fala do próprio Seabra, cuja escrita não interessa.

A partir do capítulo quinto, Seabra entremeia seu relatório com mapas, fotografias e apóstrofes à mãe. Continua o interrogatório a Marina. Ele não sabe a quem obedece ou se obedece, “eu conforme as ordens”; “não conforme as ordens, desde a minha partida que não existiam ordens” (p. 102), a escrita é insegura.

A certa altura, ele pergunta a Marina se o filho dela é mulato. Ele fica sabendo do filho de Marina pelos homens do Serviço, que brandiram para ele uma página que ele não leu. Nesse momento, ela tem ganas de matá-lo, e repete a ordem “Cale-se” por doze vezes, tentando interromper o depoimento inútil. A interrogada busca impor silêncio ao inquisidor, que continua a escrever seus “cadernos supérfluos”, sob os protestos de “cale-se” de Marina.

Quando ela o manda embora, irrompe na escrita um surpreendente diálogo intertextual com trechos do “Cântico dos Cânticos” (p. 105). Em contraponto a essa intertextualidade bíblica, há insinuações de que o tio da Marina é o pai de seu filho e, pior, de que Marina seria filha também deste que traiu o marido de sua mãe. Os textos bíblicos de amor do rei Salomão, enunciados da perspectiva da mulher que se dirige a seu amado, sugerem ainda que Marina era apaixonada pelo tio. Como é que a terrível angústia de Marina produz palavras de tanto amor e alegria? Marina teve que sufocar suas palavras de infelicidade para fazer brotar no texto o amor e a alegria numa língua que só se pode construir sobre a perda irreparável da que lhe era segura e confortável, tornando possível o preenchimento do vazio de sua desgraça com luminosidade. Em meio ao *Cântico dos cânticos*, ela insiste em

que ele se cale, em que ele pare de desfiar a miséria de sua relação com o tio, duplamente desgraçada. Seabra, entretanto, diz que não pode parar de falar; não adianta ela tentar impedir, é sua tarefa, que não pode ser estorvada pela santa palavra iluminada.

A disputa dos discursos pela escrita se intensifica na página 108. O personagem-narrador, que já detinha uma condução claudicante da narrativa, permite toda sorte de interferências em seu texto. Aqui, o próprio escritor parece intrometer-se, numa espécie de concorrência entre o depoimento do Seabra e a escrita do autor. Após a lembrança da cena em que o tio de Marina ordena ao pai “— Leva a tua filha que não cresce e espera lá fora maninho” e tem relações sexuais com Anabela, mãe de Marina, dentro de casa, com o marido rondando por fora, Seabra vai relatando a reação do pai de Marina, certamente a partir do depoimento dela. Ante o choro da mãe de Marina, o pai, segundo um dos depoentes, manifesta-se (numa voz que não era a dele, era a voz do estranho, do desconhecido): “— Não finjas”. Uma outra voz interfere e diz a Marina que ela não precisa se inquietar porque o pai não disse nada daquilo, que ele continuava calado comendo. O outro diz que o pai procurava a espingarda. Nesse ponto, há um corte mais brusco, que define com mais precisão o gênero do texto: “perdão, eu é que escrevo o romance, o seu pai a comer”. A outra voz, entretanto, insiste que ele foi buscar as espingardas e os cartuchos. A voz anterior, então, apela para a recepção: “não tenha medo mãe, isto é uma história palavra, tudo invenção, tudo treta”. Essa mãe pode ser a mãe do Seabra, que, apesar de não ter nada com o caso, é

freqüentemente convocada pela fala do filho; pode ser, também, mais propriamente, a mãe de Marina, vítima (ou cúmplice?) do assédio sexual, e nesse caso teríamos a intromissão de mais uma voz. O narrador retoma o texto e descreve a cena do pai carregando a espingarda.

Temos então um narrador tentando convencer-se e à personagem Marina de que o pai dela reagiu ao abuso da esposa pelo irmão, enquanto o escritor insiste em manter manso o marido traído. A cena então se dissipa, e não volta mais; sabe-se, contudo, que o marido não matou o irmão abusado.

Essa seqüência de erros no caminho da narrativa, trajetória sem trajeto que se torna um estranho silêncio que não organiza, e que se resume na expressão “le renversement radical” de Blanchot¹¹⁴, torna-se imagem na escrita que percorre o rio na direção inversa: “o Dondo quieto, talvez o rio Cambo da foz para a nascente transportando consigo um gargalo, um caderno, você Marina” (p. 105). O rio se vira ao contrário, transportando o delírio alcoólico, a escrita que não fala, que não revela nada, o silêncio das palavras, que não apontam para nenhuma direção, dispersas como a cara estilhaçada do Seabra no reflexo da água suja do balde (p. 110).

Seabra continua em seus capítulos ímpares o tatibitate indeciso, tropeçando nos paradoxos da existência e da linguagem: “conheço e não conheço”; “dou por mim a falar consigo eu que não falo consigo” (p. 131).

Marina também começa seu relato sob o signo da angústia e da impossibilidade, pela perda das palavras, e pede socorro: “Tão difícil explicar-me, de que maneira explicar-me, como se diz isto, quem me ajuda a

¹¹⁴ BLANCHOT, 1999A. p.320. Trad.: “a inversão radical”.

contar, a ser a pá que desperta o sono, dilacera a garganta da terra e traz à luz os ossos sob as folhas secas?” (p. 49). Ela tenta contar a própria história, e seu interlocutor é provavelmente o Seabra, a quem ela se dirige: “tão difícil explicar-me, não faça perguntas, não procure entender, escreva assim” (p. 59), “escreva que foi assim que se passou, escreva que lhe menti” (p. 89), “escreva ao que manda no senhor” (p. 90), “papéis inúteis que ninguém lerá” (p. 97). Entre as inutilidades, “a carta de meu tio no Dondo não na sua mão, no soalho” (p. 98). A carta sem destinatário e sem conteúdo que ninguém leu e que revela tanto quanto os búzios e pedrinhas do soba.

A personagem refere-se freqüentemente à escrita do Seabra, mencionando o “livro das cifras a que os dias iam retirando páginas”; “PQSBV3;2MX” (p. 112). Por que os dias iam retirando páginas desse livro? Porque a cada dia as mensagens se tornavam mais raras, menores, inúteis, sem efeito, isto é, o livro ia sumindo em direção ao silêncio.

Seabra foi enviado a Angola para liquidar “um branco que por lá ficou” (p. 120) e que trazia problemas para o governo português. Esse “que por lá ficou” pressupõe que o branco seja um português remanescente da guerra, que busca lucrar com diamantes. No momento em que se descobre que os parentes de Marina são angolanos, que o tio, o pai, a avó de Marina, e a própria Marina são descendentes de bundi-bângalas, cessa de existir o sentido da busca de Seabra. A descoberta de que Marina e seu tio são mestiços é a falha do romance, o que invalida toda a aventura, que não deve mais continuar. O personagem tenta contactar Lisboa,

a comunicar para Lisboa o alvo não é português, não é branco, é assunto de pretos, não é assunto nosso, os seus telegramas à espera no correio, as suas cartas por abrir no capacho, o director para o tenente-coronel a entreter-se com os minaretes de tijolo da praça de toiros e a virem-lhe à idéia as bandarilhas, a música, a espada

— É preciso interromper o trabalho desmentir isto tudo como o calamos agora?
(p. 122)

A pergunta relativa ao agente desvia-se para a escrita: como calamos o romance agora? Entretanto, a fábula não pode mais parar, os mapas não podem ser apagados, não se pode voltar atrás e anular tudo o que havia sido escrito até então.

O próprio escritor (qual escritor?) confessa ter perdido o controle da personagem feminina, que assume ser mestiça. Afinal, quem conta a história, quem é a voz dessa narrativa que virou uma doença que acomete o autor e da qual ele não sabe curar-se? O escritor, o Lobo Antunes se intromete em seu livro para afirmar que há um outro, um alguém que conta essa história, alguém que narra por ele. Segundo ele, não há como melhorar o capítulo nem à custa de inserir nele uma traineira, pássaros, mulatas, ou o vento ou pavões.

(quem me conta esta história, quem narra isto por mim?
uma traineira não, nem pássaros, nem mulatas que te melhorem o capítulo António, acordas com o romance, adormeces com o romance e a Marina que pensavas haver criado e se criou a si mesma a insistir dentro de ti

— Sou mestiça
esta narrativa que mais do que as outras se tornou uma doença que te gasta e de que não sabes curar-te, pode ser
vá lá, experimenta
que uma suspeita de vento ou um soluço de pavões
não existiam pavões, diante de tanta fome, como existiriam pavões?)
(p. 121)

A voz do escritor confunde-se com a de Marina em certos momentos. O apelo contido no texto acima, para que alguém o ajude a contar aparece também, na voz de Marina, no início do capítulo segundo do primeiro livro. Anteriormente, há uma frase parentética cuja elocução fica indefinida: “(que difícil este romance, não obedece, não verga, escrevi o meu pai em lugar de o meu tio)” (p. 120).

Mais adiante Marina se impõe na narrativa, “a minha voz a substituir a traineira, o vento, os pavões” (p. 122). Entre parênteses o escritor indaga-se (ou é Marina que indaga a ele?): “(deste-te bem com os pavões noutra livro?)”.

Marina segue falando sobre os enforcamentos dos pretos no Marimbanguengo e na Chiquita, e então ela de repente consente que o escritor disponha algo de seu gosto: “põe lá tua traineira, os teus pássaros, descreve o som dos motores, a forma como o eco do gasóleo reverberava na praia...” (p. 123). A personagem dá conselhos ao autor, para que ele melhore sua escrita: “arredonda a tua prosa na convicção de que a esferográfica obedece e melhora o livro” (p. 142). Caso contrário (e é o que se estabelece), o romance vai-se esfumar como os postais que Rosário, uma das putas companheiras de Anabela mãe de Marina, escreve, postais que não mandaria nunca. Ou como a inscrição de Rosário na própria natureza “com um garfo nos troncos”, que cicatrizavam ou cobriam-se de líquenes, “engolindo-lhe o nome”. Ou as escritas das lápides das igrejas, “de que os pés, ao comprido dos anos, diluíram as datas” (p. 124), provocando o

cancelamento da morte pela impossibilidade de se compreender, de se estabelecer um sentido pela escrita, de se organizar o espaço literário.

A desorganização da escrita em *Boa tarde às coisas aqui em baixo* pode remeter a uma idéia de negligência, cuja questão merece ser investigada aqui. No senso comum, a palavra é sinônimo de desleixo, o que não condiz com a elaboração lenta, cuidada e difícil da escrita que os bastidores do texto deixam transparecer. A negligência está, sim, na atitude do escritor diante do texto, mas num sentido blanchotiano, que cumpre esclarecer aqui.

Dentre as várias imagens que utiliza para referir-se à ficção não-enquadrada nas tradições, Blanchot refere-se à *outra* noite, onde as coisas finitas da *primeira* noite (a noite repousante, acolhedora, no sono e na morte) se perpetuam. Na noite da literatura preconizada por Blanchot, os sonhos (atividade noturna) substituem o sono (repouso), os mortos reaparecem em seu fundo, a morte não é bastante morte.

Quanto mais o mundo se ordena e a razão prevalece na obra literária, mais a arte se afasta dela, permanecendo ou na noite do repouso ou na claridade do dia. Não transpor as fronteiras do desconhecido é manter-se nos limites da prudência, moderação, discrição, cuja transgressão provoca *nêmesis*, segundo a medida grega.

Ultrapassar os limites do decoro e da ordem é entregar-se à *outra* noite, onde habitam o segredo, o obscuro, a paixão, a união impossível, a repetição sem fim, o que é sem fundamento e sem medida. O que promete ser o âmago da noite, a noite essencial, é, entretanto, o momento da entrega

ao não-essencial, da perda de toda possibilidade. Esse é o momento que deve ser evitado em nome da ordem, como se recomenda ao viajante do deserto evitar a sedução das miragens, como se aplaude em Ulisses sua resistência ao canto das sereias.

A relação dos artistas com esse ponto é diversa e complicada: há os que procuram fugir dele, e o têm sempre em seu encalço; há os que o buscam mediante leis e regras, ou seja, desconhecem-no; há os que o ignoram e se refugiam no calor do dia, mas, embora dissimulado na ignorância ou no esquecimento, o risco está latente em sua profundidade.

Há, por fim, os que terminam por entregar-se-lhe mediante uma exigência sem lei, sem método, sem dia, sacrificando a verdade e a seriedade sem conseguir, entretanto, se desvincular delas. Essa entrega, segundo Blanchot, só é possível pela negligência, que faz com que o escritor supere o domínio da ordem e busque esse ponto de incerteza, como Orfeu a lançar seu olhar transgressor a Eurídice. É nesse sentido que convocamos a idéia de negligência relacionada a essa escrita atormentada, difícil de *Boa tarde às coisas aqui em baixo*.

Essa escrita que não explica, que não produz sentidos estáveis, remete novamente à cena em que Marina tenta indicar os caminhos no vidro enquanto finge desenhar seu nome, diante da incompreensão do destinatário, que só consegue ver letras desenhadas no vidro formando um nome. A cena resulta numa comunicação tão ineficiente quanto o “silêncio de coisa”, o “vazio infinito” (p. 152) que Seabra experimenta ao tentar comunicar-se por telefone com sua namorada Cláudia em Lisboa.

Com seu dedo apontado, Marina não expressa, apenas aponta sua palavra incerta, sem garantia, “parole commençante”¹¹⁵, que não remete a nada já revelado nem presente. A atitude de Marina assemelha-se à de uma estranha Sibila, cuja boca espumante pronuncia uma verdade que pode durar mil anos, mas que não faz sentido agora. Essa é a voz silenciosa da literatura, que não prediz nada, não obriga a nada, não fala nada, como o oráculo: apenas aponta imperiosamente o dedo em direção ao desconhecido. Uma imagem semelhante ocorre no relato de Gonçalves, terceiro livro, em que ele menciona uma mulata que lhe “ensinou a vida apontando-a com o dedo” (p. 417).

Nesse momento há uma violência que se abre e se fecha, que atormenta e dilacera, entre a medida da obra que se faz poder e a exorbitância da obra que deseja a impossibilidade. Na obra como começo não há jamais obra (ação, interferência no mundo); ali reina a inação, a ociosidade, o silêncio. Segundo Blanchot afirma em *La bête de Lascaux*,

l'œuvre est alors l'intimité en lutte de moments irréconciliables et inséparables, communication déchiré entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui veut la impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre l'œuvre comme commencement et l'origine à partir de quoi il n'y a jamais œuvre, où règne le désœuvrement éternel.¹¹⁶

Em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, são imagens desse “désœuvrement éternel” as plumas da seta no vidro, as letras que se

¹¹⁵ BLANCHOT, 1982, p. 21. Trad.: “palavra começante”.

¹¹⁶ BLANCHOT, 1982. p. 35. Trad.: a obra é então a intimidade em luta de momentos inconciliáveis e inseparáveis, comunicação dilacerada entre a medida da obra que se faz poder e a desmesura da obra que quer a impossibilidade, entre a forma onde ela se enquadra e o ilimitado a que ela se recusa, entre a obra como começo e a origem a partir de que não há mais obra, onde reina a inação eterna.

desfazem, o mapa que Marina “escreve” no vidro, o preto cego aparentemente inofensivo a fitar o tio de Marina, o relógio desenhado no pulso da moça quando menina a mostrar horas desencontradas, “o relógio três e vinte ou seis e cinquenta ou meia-noite e doze, tanto faz, era a posição do sol que tinha a obrigação de mudar, não ele” (p. 168).

Essa des-obragem, ou inação, ligadas ao silêncio da obra, relacionam-se, na teoria blanchotiana, ao sono e à morte. É evidente que sono e morte não se referem aqui àquilo que conduz ao silêncio repousante, o sono reparador e a morte verdadeira. Temos então uma *outra* noite e uma *outra* morte, cuja audição equivale a caminhar para o silêncio. A palavra que se ouve nesta *outra* noite, e que está sempre a morrer na *outra* morte, “ce n’est qu’un susurrement imperceptible, un bruit qu’on distingue à pein du silence, l’écoulement de sable du silence”¹¹⁷. Esse silencioso escoar de areia de que fala Blanchot pode ser ouvido no “marulho das fontes sob as pedras” e no “bulício das samambaias do horto” que aparecem no poema de Henriqueta Lisboa que serve de epígrafe a este trabalho. A poeta fala ainda de uma “noite com uma nova estrela”, que é o espaço da poesia, e do silêncio da madrugada, que prenuncia “sem dúvida”, um evento “que já não é o grito da aurora / ao macular de sangue a túnica”, isto é, algo que não faz parte da ordem natural das coisas, que não é um processo de atividade/repouso pertencente à obra do mundo, e sim a um augúrio incessante que dimana com “grave mistério de reposteiros”. Isso é ouvir a *outra* noite:

¹¹⁷ BLANCHOT, 1999A. p. 221. Trad.: “não é mais que um sussurro imperceptível, um ruído que mal se distingue do silêncio, o escoamento de areia do silêncio”.

entend l'*autre* nuit, s'entend lui-même, entend l'écho éternellement répercuté de sa propre démarche, démarche vers le silence, mais l'écho le lui renvoie comme l'immensité chuchotante, vers le vide, et le vide est maintenant une présence qui vient à sa rencontre¹¹⁸

Essa noite da obra sem obra se identifica com o espaço da *outra* morte, “non pas mort de cette tranquille mort du monde qui est repos, silence et fin, mais de cette autre mort qui est mort sans fin, épreuve de l'absence de fin”¹¹⁹. É o mencionado estar a morrer apresentado pelos personagens do romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, que se colocam numa posição acima da vida e da morte.

O melhor exemplo de estar a morrer é Marina, que sobrevive a todos os acontecimentos. Já no prólogo, Marina aparece apreciando as ruínas dos acontecimentos, décadas depois deles, mas ela parece ter morrido algumas vezes antes.

Uma das mortes é enunciada por Seabra, que dá o seguinte depoimento:

e resolvemos destruindo os pretos primeiro, oferecendo-nos aos pretos que sobejaram para que nos destruíssem depois e destruindo-os por fim consoante destruí o alvo e a sobrinha do alvo, até não ficarem mais, para os americanos que hão-de vir, do que bailundos sentados à espera de seu óbito, do que eu sentado à espera do meu óbito
(p. 71)

No texto acima, Seabra declara ter matado Marina e seu tio. O momento da enunciação, entretanto, situa-se cinco anos após a vinda de

¹¹⁸ BLANCHOT, 1999A. p. 222. Trad.: ouve a *outra* noite, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutente de sua própria caminhada, caminhada em direção ao silêncio, mas o eco lhe é reenviado como a imensidão murmurante, em direção ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro.

¹¹⁹ BLANCHOT, 1999A. p. 227. “não mais morte dessa tranqüila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim”.

Seabra para Luanda, quando ele conheceu Marina. Numa lógica diurna, Marina teria sobrevivido pelo menos quinze anos à sua própria morte.

Ao final do nono capítulo, Seabra refere-se ao “orifício que lhe deixei no peito”, isto é, no peito de Marina, ou de dona Palmira (“nome de guerra” de Marina na zona de prostituição). Seabra fala em cobrir o corpo com a gabardine para que não se resfriasse de modo que o próximo agente, o Miguéis, não precisasse matá-la mais do que ela já estava morta: “para quê mais orifícios, para quê mais balas?” (p. 186).

Na última cena do primeiro livro, a própria Marina recorda a morte de Marina/Palmira, alegando que “era outra, não a Marina, que o Seabra cobriu com a gabardine depois de lhe emendar o vestido verde e as sandálias verdes e as mangas com laços” (p. 204).

Outro que morre sem morrer é o Miguéis, ao final do segundo livro, cena que será comentada adiante.

No segundo livro, Miguéis é o personagem e a voz predominantes. Ele também é um agente do Serviço, e deve substituir o Seabra, que por sua vez será trocado pelo Borges, ou qualquer outro, e assim sucessivamente. A escrita do Miguéis é o discurso que não progride, cujos vaivéns rondam sempre a região do erro, voltando sempre ao mesmo lugar. O que chama inicialmente a atenção na fala do personagem é o bordão que ele repete indefinidamente com pequenas variações:

“se não educam as vossas esposas desde o princípio estamos mal” (p. 207)

“se uma esposa não é educada desde o princípio estamos mal” (p. 208)

“conforme digo sempre com mulheres e cães nada de confiança” (p. 210)

“se não educam as vossas filhas desde o princípio estamos mal” (p. 217)

“conforme digo sempre aos mais novos vem-lhes no sangue, não há nada a fazer” (p. 225)

“conforme digo sempre aos mais novos se não as educam desde o princípio estamos mal” (p. 237)

“conforme digo sempre aos mais novos se não as educamos do princípio estamos mal” (p. 237)

“conforme digo aos mais novos se não as educarmos desde o princípio estamos mal” (p. 268)

Sua fala despótica — ou talvez devido a ela mesma — não impede que sua mulher o traia precisamente com o tenente-coronel que o enviara a Angola.

O envolvimento de Miguéis com a escrita é confuso e doloroso. Desde criança ele é o que demora muito tempo a contar uma história, por isso pede ajuda — a sua mãe, a sua filha, à viúva do quarto dezesseis — para escrever seu relatório. Há inclusive um discurso em que uma “rapariga de sete ou oito anos iniciou uma frase e calou-se” (p. 283), sugerindo a redação da filha do diretor no epílogo. Ele escreve o tempo todo, presencia alguém escrevendo freqüentemente, pessoas o vigiam todo o tempo em sua escrita. Sobretudo, ele precisa da escrita de alguém: “escreve isto por mim filha, acaba isto por mim, assina com o teu nome” (p. 291).

Os relatos do Miguéis repetem vezes sem conta imagens variadas, como a faca com que a mulher dele corta o pão e faz espirrar sangue, o pato de borracha com bico cor de laranja que a filha recusa (os patos: a sogra, o diretor do Serviço, ele mesmo), os carvalhos (ou olmos, ou áceres) que se viam da janela da casa de seus pais, as lágrimas que atravessam o nariz de um olho para o outro, ou do olho de cima para o olho de baixo, o pingo de

urina que está sempre a escapar-lhe (de nervoso, de despeito), a professora que o via sempre em sua distração a pensar na morte da bezerra, o verso do carneiro mal morto.

Tudo se repete sem descanso, sem paz, até que num determinado momento a própria filha do Miguéis intromete-se no discurso, dizendo que felizmente o pai havia substituído o cuá cuá do pato “pelos seus relatos sem fim, não gaste energias pai, aturo-o há tantos anos que faço o seu discurso por si, não estou aqui pelo Serviço filha mas para que não julgues que eu era um pateta com um embrulho de bolos” (p. 263). Ele retoma a narrativa, porque ele é feito de linguagem, ele é a linguagem: “que me dá ideia de parecer comigo a minguar no papel, nem sequer traços, borrões” (p. 269)

No capítulo sexto aparece a voz da mulher de Miguéis, amante de Jaime, o tenente-coronel que enviou Miguéis à África. A filha deles já está morta, e ela julga que o Miguéis jamais voltará. Seu relato termina decretando o fim da história de alguém: “— Ora ainda bem senhor que a sua história acabou” (p. 309). O enunciador dessa última frase não é identificado.

A voz do capítulo nono é inicialmente a da filha do Miguéis, doente de câncer. Mais para o final do capítulo, ela restitui a narrativa ao pai, que a termina.

No capítulo décimo do segundo livro, aparece um “colega mais novo” de Miguéis, que deve eliminá-lo e substituí-lo. Por pouco Miguéis não narra a própria morte, mas ele conta que é cercado e que leva tiros na anca, no umbigo, no peito, na testa, na cabeça, mas a narrativa continua, a cena em

que ele enfrenta os tiros repete-se mais uma vez e assim termina o capítulo e o segundo livro.

Essa repetição incessante e sem direito à morte nos leva a perguntar com Blanchot se a literatura aí não pode ser acusada de ser uma fala tagarela ao invés de veicular o silêncio que ela prometia atingir. Eis sua ponderação, em *La part du feu*:

Mais ce ressassement sans terme de mots sans contenu, cette continuité de la parole à travers un immense saccage de mots, telle est justement la nature profonde du silence qui parle jusque dans le mutisme, qui est parole vide de paroles, écho toujours parlant au milieu du silence. Et de même, la littérature, aveugle vigilance qui, en voulant échapper à soi, s'enfonce toujours plus dans sa propre obsession, est la seule traduction de l'obsession de l'existence, si celle-ci est l'impossibilité même de sortir de l'existence, l'être qui est toujours rejeté à l'être, ce qui dans la profondeur sans fond est déjà au fond, abîme qui est encore fondement de l'abîme, recours contre quoi il n'y a pas de recours.¹²⁰

Esse silêncio é portanto um silêncio de outra ordem, o mutismo da palavra vazia de palavra, um balbucio obsessivo do mundo de baixo. O tema do romance torna-se o horror de existir sem o mundo, sem poder morrer, sem poder alcançar o que quer que seja, encenando o que seria o mundo se não houvesse mundo. Esse é o silêncio que cala a realidade, que não afirma um sentido como na linguagem obscura do oráculo, é o mutismo que se

¹²⁰ BLANCHOT, 2003. p. 320. Trad.: *Mas essa repetição sem fim de palavras sem conteúdo, essa continuidade da palavra através de um imenso saque de palavras, tal é justamente a natureza profunda do silêncio que fala exatamente dentro do mutismo, que é palavra vazia de palavras, eco sempre falante em meio ao silêncio. E da mesma maneira, a literatura, vigilância cega que, desejando escapar a si, afunda-se sempre mais em sua própria obsessão, é a própria tradução da obsessão de existência, já que ela é a impossibilidade mesma de sair da existência, o ser que é sempre rejeitado pelo ser, o que na profundidade sem fim já está no fundo, abismo que é ainda fundamento de abismo, recurso contra o qual não há recurso.*

consome a si mesmo para se transformar em nada, plena justificativa do título *Boa tarde às coisas aqui em baixo*.

O terceiro livro apresenta uma arquitetura diferente da dos dois anteriores. Aqui, os capítulos ímpares, que são cinco, têm a voz de cada um dos cinco fugitivos da floresta, a saber: Gonçalves, que parece ser o chefe do grupo de cinco pessoas que andam pela mata tentando escapar com diamantes de Angola; Mateus, que carrega o mapa da desorientação; Mendonça, que quer-se livrar dos companheiros; Sampaio, cuja história é tão desgraçada quanto as dos demais; e Tavares, o de joelho ferido, e seu pavor profundo de ser abandonado.

Digamos que as estruturas dos capítulos do terceiro livro se apresentem em forma de fuga: fuga do discurso, das vozes e dos corpos. É evidente que essa não é a fuga em sua forma musical clássica, que prende seu delírio organizado em parâmetros preestabelecidos, com seus temas e subtemas, exposições, reexposições e divertimentos, diretos, inversos ou espelhados, modulações que fogem à tonalidade imperante e que às vezes vão longe, mas sempre retornam a casa, ao tom principal. A fuga do terceiro livro de *Boa tarde às coisas aqui em baixo* é a retirada em desordem e precipitação, sem retorno e sem paz, sem o repouso da tônica.

Os capítulos pares ficam com a voz de Morais, major encarregado de exterminar o grupo e reaver os diamantes. Ele não demonstra nem a segurança nem a autoconfiança que seu posto poder-lhe-ia conferir. Inseguro, ele se vê como um cão, o mundo à sua volta (Angola,

especificamente) é amarelo como um cão o veria, sua fala é toda dispersão, fragmentação, indefinição.

A fuga dos cinco contrabandistas de diamantes é marcada pela impossibilidade. O próprio Gonçalves vislumbra a Argentina do outro lado da fronteira, considerando que eles andam pela floresta do interior de Angola. O espaço — a região do erro — é absolutamente desconhecido, o tempo é inexato, já que os relógios marcam horas disparatadas, “quando os relógios param por quais relógios se acertam, o do ferido três e um quarto, o meu sete e dez, o da coronha onze, o ponteiro do ferido continuava a mover-se e por conseguinte três e um quarto talvez, mas como três e um quarto se noite” (p. 375).

Espaço e tempo ao léu, narrativa também desvairada, num acúmulo vertiginoso de imagens, tempos, vozes e corpos, aliás, característica de todos os relatos, não apenas do Gonçalves. Em certo momento o próprio personagem tenta organizar o inorganizável: “voltando ao início e pondo os fatos por ordem” (p. 382). Ele promete e não cumpre, não há como cumprir.

O segundo fugitivo, o Mateus, é o que lê o mapa, mas é igualmente desorientado: segundo ele, o grupo devia ir para o norte, mas o guia não compreendia o vento, assim como Mateus não compreendia o mapa. Mapa é uma coisa, mundo é outra; pode-se considerar o mapa de Gonçalves como o mundo se não existissem terras e árvores e todo um ambiente que os rodeava: “eu a verificar no mapa e no mapa não estrada, montes sim, uma sanzala que não achávamos, uma represa existindo no papel sem existir na

vida, uma África no bolso, toda informações e números, e outra sem informações à nossa volta” (p. 419).

O terceiro andarilho é Mendonça, que não acredita em mapas e nem na terra, “Angola nunca parou de mentir-me” (p. 445), e nem no Gonçalves, seu presumido chefe. Sampaio também tem uma fala confusa, uma linguagem incompreensível, com interdições e cartas que não serão enviadas ou lidas por quem quer que seja. Os discursos dos fugitivos fecham com a fala de Tavares, o que tem o joelho ferido e parece impedir todo o grupo de avançar, não se sabe para onde. Repetem-se aqui as lembranças, a inutilidade de tudo, ele que está sendo chamado pela África, “a terra de África a chamar pela gente, só entendi que a terra de África ao ferirem-me no joelho” (p. 540). Toda a natureza, o vento, a chuva, as palmeiras avisam ao Tavares que tudo terminou, e ele se apegava à possibilidade remota de que toda a África esteja mentindo para ele.

O major Morais é o narrador dos capítulos pares, o que persegue os fugitivos. Ele relembra o casamento com a mulher Selma, a infância, quando o padre professor de Geografia o seduz, a amante do pai, o pavor das locomotivas, a época em que servia na Guiné. O ministro, o general, o diretor do Serviço delegam-lhe a missão de buscar os diamantes em Angola.

Ele também está constantemente envolvido com a escrita, tem que escrever (e diz que não pode escrever), precisa escrever ao Serviço e à mulher, “se pudesse escrever-te palavras sem sentido, desprovidas de relação umas com as outras, frases em que não acharias (...) o que chamas nexos” (p. 470), o sem-sentido das coisas transferindo-se para sua mulher, “o

espelho embaciado onde conseguirias escrever com o dedo frases desprovidas de relação umas com as outras” (p. 474).

Junto com sua escrita dispersa, fragmentada, Moraes também se fragmenta, “sou tanta coisa dispersa”, “a cara que não tenho”, “o meu cérebro se dissolve também”, “eu fatias que se evaporam”, “não declarava, não falava”, “palavras com gumes que ferem”, “—Não me toquem palavras” (pp. 508-509), “a boca a mastigar um silêncio comprido” (p. 512). Impossibilitado de fazer o relatório da morte dos cinco fugitivos, aparece no discurso do Moraes um relatório da morte de sua tia Dulce e a descrição de um cadáver encontrado numa casa de fazenda de Marimbanguengo, que bem pode ser o corpo do próprio Moraes.

Sobrepondo-se a esse emaranhado de vozes e corpos, também a natureza se manifesta aqui e ali:

“o bosque de ciprestes que o meu avô mandou comprar no Senegal falava uma linguagem diferente, não a linguagem de Angola” (p. 125)

“as locomotivas a perguntarem por mim onde não podia vê-las, a sobressaltarem-se” (p. 480)

“a terra de África a chamar pela gente” (p. 540)

“e eu farto de saber que as palmeiras a avisarem-nos de qualquer coisa que agora sim, entendia o que era” (p. 545)

“o estalar das palmeiras, as florinhas cor-de-rosa ou o primeiro disparo (...) que me proibiam de entender” (p. 502)

A linguagem da natureza também se dispersa, porque os homens não podem entendê-la. Seus conselhos e chamados, por conseguinte, perdem-se na incompreensão ou chegam tarde demais, quando já não é mais possível refazer os caminhos.

O romance termina com o sol a brilhar. Uma garotinha faz uma redação de três páginas sobre suas férias grandes, em que relata que foi

com os pais a Luanda, lugar de belas praias, mar calmo e coqueiros. A maior parte do tempo, entretanto, ela fica no barco de um senhor estrangeiro “para quem o meu pai trabalha”. O discurso é preconceituoso em relação aos pretos, que segundo ela são pobres e têm um cheiro esquisito quando crescem. A guerra na visão da criança é resumida a “uns problemazitos quaisquer com umas pessoas más até que graças a Deus as pessoas más aprenderam que estavam a ser más e se tornaram boas e pronto” (p. 572). O céu após o inferno. O pai da garotinha é o diretor do Serviço, o que mandou homens sem conta para matar e morrer. Um dos convidados a estar no barco do senhor estrangeiro é um “preto da idade do meu pai e do senhor estrangeiro”, que é tratado como “meu caro almirante”. Ele é evidentemente membro do governo angolano, e deve ser conivente com o contrabando de diamantes que enriquece os estrangeiros e uma pequena elite local. A mãe da menina observa que “o caro almirante para preto não estava mal”. O caro almirante trazia consigo dois filhos, um deles um pouco mais velho e outro um pouco mais novo do que a enunciadora. O mais velho em certo momento pergunta a ela se ela quer ver uma coisa, ela responde “pode ser”, e ele “desapertou os calções e eu vi”. Enquanto isso, a mãe olhava insistentemente para o “caro almirante”, e os três homens conversavam palavras incompreensíveis no meio das quais escapavam aqui e ali “diamantes” e “comissões”. A redação termina com a seguinte reflexão: “a próxima vez que o filho do caro almirante desapertar as calças juro que lhe toco para ter a certeza que aquilo que me mostrou é verdade” (p. 573).

Eis aqui uma figuração diferente na escrita do romance. Sua leveza parece ser a de uma enorme pedra que se coloca sobre todas as figurações anteriores, um texto ligeiro e solto que silencia o murmúrio incessante da história dos contrabandistas e seus perseguidores. Temos uma garotinha empreendendo uma navegação feliz, que não teme o encontro com as sereias, e portanto não precisa dele se precaver. Seu discurso é a fala de um mundo infantil, belo e seguro, que pretensamente segue a ordem natural das coisas. Os maus são punidos, até que se tornam bons, e estes prevalecem. É a linguagem das elites enunciada por uma criança, com suas verdades que não carecem de verificação, contrastando com o clima de aviltamento, decadência e destruição presente na trama romanesca. É o mundo da superfície em que as existências parecem harmonizar-se em oposição ao mundo de baixo em que reina a desordem.

Todas as verdades estão estabelecidas para a portadora desse discurso, exceto uma: a que se esconde por debaixo dos calções do filho mais velho do caro almirante. Essa verdade ainda não se revela em sua plenitude nesse momento, ficando para uma próxima vez. A ordem, portanto, não é estável; o horizonte está sujeito a turvações.

Boa tarde às coisas aqui em baixo é uma narrativa cujo enredo procura traçar e mostrar para o leitor um pretenso caminho a ser seguido. A história certamente não é feliz, não tem um final moralizante, e essas desgraças todas são desgraças não só pelas cenas que aparecem como pelo fato de que as vozes não conseguem dizê-las. Inicialmente, procura-se um motivo para a movimentação dos personagens e da escrita, mas os fracos

motivos que aparecem são pulverizados um a um, conduzindo o livro ao paroxismo da errância sem dia nem noite, sem geografia reconhecível, onde ninguém se salva.

Por que então essas histórias são contadas? No capítulo intitulado “Où maintenant? Qui maintenant?” de *Le livre à venir*, Blanchot sugere que elas existem para preencher o vazio dos personagens,

par angoisse de cet temps vide qui va devenir le temps infini de la mort; pour ne pas laisser parler ce temps vide, et le seule moyen de le faire taire, c'est de l'obliger à dire ce que coûte quelque chose, à dire une histoire. Ainsi le livre n'est-il plus qu'un moyen de tricher ouvertement; de là le compromis grinçant qui le déséquilibre, cet entrechoc d'artifices où l'expérience se perd, car les histoires restent des histoires.¹²¹

Sobre o verdadeiro livro, Blanchot diz que ele se ergue e silencia o ruído incessante do mundo e se organiza como a potência que confere sentido a esse silêncio grandioso. *Boa tarde às coisas aqui em baixo* não é um livro verdadeiro. Ao invés de erguer-se, afunda-se como história, como possibilidade; ao contrário de organizar-se, o que parece sugerido pelas molduras, perde-se com intensidade cada vez maior em seus erros e falhas; em vez de conformar e firmar o silêncio para lhe conferir consistência, o que ele faz é calar uns balbucios com outros, como um batalhão de toupeiras shakespearianas errando no mundo de baixo a emitir seu murmúrio incessante.

¹²¹ BLANCHOT, 1998. p. 288. Trad.: por angústia desse tempo vazio que se tornará o tempo infinito da morte; para não deixar falar o tempo vazio, e o único meio de fazê-lo calar, é obrigá-lo a dizer, custe o que custar, qualquer coisa, a dizer uma história. Assim o livro não é mais do que um meio de trapacear abertamente; daí o compromisso oscilante que o desequilibra, esse entrechoque de artifícios em que a experiência se perde, porque as histórias continuam histórias.

capítulo 6

**UM CHAPÉU DE PALHA
COM CEREJAS DE FELTRO**

**(A escrita do neutro
em *Eu hei-de amar uma pedra*)**

Mais avec tant d'oubli comment faire une
rose,
Avec tant de départs comment faire un
rétour?
Mille oiseaux qui s'enfuient n'en font un qui
se pose
Et tant d'obscurité simule mal le jour.

Ecoutez, rapprochez-moi cette pauvre joue,
Sans crainte libérez l'aile de votre coeur
Et que dans l'ombre enfin notre mémoire
joue,
Nous redonnant le monde aux actives
couleurs.

Le chêne redevient arbre et les ombres,
plaine
Et voici donc ce lac sous nos yeux agrandis?
Que jusq'à l'horizon la terre se souvienn
Et renaisse pour ceux qui s'en croyaient
bannis!

Mémoire, soeur obscure et que je vois de face
Autant que le permet une image qui passe...

Jules Supervielle (*Oublieuse Mémoire*)¹²²

¹²² ROY, 1953. p. 159.

UM CHAPÉU DE PALHA COM CEREJAS DE FELTRO

**(A escrita do neutro em *Eu hei-de amar uma pedra*, de
António Lobo Antunes)**

A imagem cadavérica

A narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra* abre-se com a voz do personagem masculino principal, que descreve a primeira foto que se converterá em narrativa: “Tenho dois anos e estou ao colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Ltda a letras em relevo, caprichadas (...)”¹²³. O narrador descreve o estúdio fotográfico do senhor Querubim, e refere-se à foto como uma névoa, o estúdio uma cerração, as coisas a se dissolverem no tempo, a narrativa a penetrar no passado, nas sombras do passado, o pai a ir-se embora chamando ao filho e à esposa trambolhos, o primo Casimiro a tentar substituí-lo, as visitas à madrinha da mãe dele no segundo andar do Jardim Constantino, a filha da madrinha fugidia e nervosa, o primo Casimiro a emigrar para a América. Essa filha da madrinha, como a personagem Julieta de *A ordem natural das coisas*, é também confinada, porque a mãe tem vergonha dela, por ser filha bastarda, como se ela tivesse culpa. Após “quase setenta, sessenta e oito anos de

¹²³ ANTUNES, 2004. p. 15. A partir daqui, as referências ao romance *Eu hei-de amar uma pedra* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

Lisboa” (p. 31), “cinquenta e nove anos de Lisboa” (p. 94), ela é expulsa da casa pelo protagonista adulto após a morte da madrinha da mãe, que é mãe da enjeitada.

A questão relevante que se coloca aqui é a da imagem-memória. A escrita literária faz-se da imagem das imagens que nos são veiculadas pelo enunciador, colocando-se aí a imagem fotográfica como geradora da escrita. O apelo é visual.

Ver pressupõe racionalmente visão a distância, eu aqui, o objeto acolá, a separação que possibilita a felicidade do reencontro, a afirmação do sentido da imagem, que nos torna senhores da ausência. Essa é a função humanista, apaziguadora da imagem, que segue contente o poder ordenador das coisas do mundo. Essa construção é típica da arte clássica, que pretende embelezar o real transformando-o no irreal feliz que cumpre uma finalidade no mundo da claridade racional.

Seu outro lado é o contato empolgante a distância, o toque pelo olhar, que é atraído para um fundo sem profundidade, a paixão da imagem, o fascínio. Esse fascínio, na literatura, impede a atribuição de um sentido, impossibilita o reencontro, tira-nos do mundo, transmudando-se no olhar da solidão, do incessante, do interminável. A luz que cega quem está fascinado não lhe permite enxergar o mundo, tornando disponível apenas o reino indeterminado da fascinação. É luz, mas é também abismo e fundo. O fascinado só vê uma presença neutra, impessoal, o *alguém* sem rosto, desmesurado e indefinido, como o “pimpolho” dominado pelo fascínio da infância, que o impede de lembrar-se da figura da mãe: “não me recordo da

cara, recordo-me da boca” (p. 91). O fascínio da infância é comparável ao fascínio do escritor. Tudo é magia, tudo é encanto, a figura da mãe é o veículo do maravilhoso, quem está dominado pelo fascínio não consegue ver o objeto, só a imagem, que se afasta irreversivelmente do outro. É o mesmo fascínio a que pertence a imagem do vestido misterioso, ameaçador, corpo sem corpo, corpo vazio, pendurado no varão do reposteiro (p. 98). O vestido mostrava-se vazio, mas podia-se sentir um corpo dentro dele.

O caráter fascinante da imagem se intensifica quando recorremos à figura cadavérica (ver cap. 1 desta tese), a que relacionaremos as fotos exibidas no texto do romance. É curioso como as fotografias de que partem os relatos têm algum tipo de relação com os mortos. A propósito, logo no primeiro retrato, os pés da mãe sentada em uma cadeira não tocam o chão, como os pés do condenado: “(pés rígidos, quietos, de enforcado)” (p. 15); na terceira fotografia, também paira a idéia de morte: “todos no retrato, a começar por mim, mortos agora, (...) endireitaram-lhes os corpos na rigidez dos defuntos” (p. 59). Na quinta fotografia, o botão da máquina fotográfica confunde-se com o gatilho de uma arma (p. 107), à cena da foto sobrepõe-se a cena da morte de uma criança da Guiné, que o personagem-enunciador matou por ordem do alferes, o disparo da máquina é o disparo da arma (pp. 122, 123), à semelhança do fotógrafo de Roland Barthes em *A câmara clara*, que “tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte”¹²⁴. No retrato de Photomaton da sétima fotografia, o processo de fotografar identifica-se ao processo de assassinar: o personagem aparece sentado no

¹²⁴ BARTHES, 1984. p. 28.

interior de uma caixa, e pensa: “(— Estão a assassinar-me aqui)”, e depois “(Morri)” (p. 151). Os retratados são cadáveres: “coladas na caixa tiras de fotografias de cadáveres inclinadas em diversas direcções” (p. 152). A imagem que aparece na foto não se assemelha a ele, o protagonista: “e eu arremelgado, assimétrico, tão pouco parecido que demoro a compreender que sou eu” (p. 151). Há vários exemplos da identificação entre a foto e a morte, e muitas relações entre a fotografia e o nebuloso, o obscuro, o esquecido. Há inclusive a imagem da imagem cadavérica, o defunto e o retrato do defunto: duas vezes imagem, na cena em que o pai do médico manda tirar retrato da filha morta sentada em uma cadeira.

Nessa relação entre a morte e a imagem, a personagem-chave é a costureira que foi expulsa do segundo andar do Jardim Constantino. Filha ilegítima da madrinha da mãe do “pimpolho”, acusada pela mãe de possuir uma fraqueza no cérebro, ela é apresentada como alguém que está “de luto por si mesma” (p. 96). Filha de mãe solteira, portanto filha da morte — ou a própria — na concepção da intransigência social, ela é a fonte geradora das imagens, como se saberá mais ao final, quando se apresenta como escritora do livro. A narrativa é produzida por um ser que excede a estrutura, e como tal é duas vezes expulsa e duas vezes confinada, até que logra livrar-se da história abandonando seu chapeuzinho na cama da enfermaria onde estava internada-confinada.

Aí estão os nossos objetos de representação estática, desprovidos de seu valor de uso, de suas verdades, que movimentam os dez primeiros

textos, que os fazem “andar”, e que se desdobram nos textos seguintes. No estúdio do senhor Querubim, tanto se fabricam inverdades quanto se retocam as já fabricadas. Os rostos são colocados em painéis que representam cenas incríveis, com castelos de contos de fadas, princesas remando em barquinhos poéticos, caçadas selvagens, viagens de hidroavião. Além de inverídicas, podem ser modificadas pelo senhor Querubim, uma espécie de senhor das imagens, capaz de retocá-las, acrescentar cores e coisas nelas, o criador, o anjo que põe e dispõe (p. 90, 91). Assim como o morto, a fotografia é mais imponente e impressionante do que os seres nela representados no momento em que o foram; assim como o cadáver, a foto é um objeto inútil, portanto imagem, imagem de nada.

O que está na foto é, pois, o neutro, o que se representa a si mesmo, como a imagem ou o símbolo na ficção, veiculado pela fabulação da impossibilidade literária. Impossibilidade porque essa imagem encontra-se num espaço inacessível, inapreensível, onde não há acordo nem repouso. O que aparece aqui, então, é a imagem que não mata o objeto porque não há objeto para morrer, a impessoalidade neutra que a desfuncionalidade dos seres literarizou.

Além de ser imagem de si mesma, própria, e de passar pela fábrica do anjo dos retratos, a imagem fotográfica se deprecia, o que contribui para afastá-la do honroso lugar que lhe foi reservado pelos homens:

com o tempo decifravam-se mal as nossas caras, a boca para os
sinais já não
— Perdão?
não boca ainda que a princesa continue a remar, o pingo no meu
joelho dissolvendo-se

(dissolvi-me)
(p. 16)

Tudo se dissolve, tudo é névoa, impossibilidade de permanência e de fim, esvaindo-se em estranhíssimas imagens surreais:

(...) lembro-me da tarde em que o hidroavião
(ou um albatroz?)
caiu, vinha a planar direito a Cabo Ruivo espreitando alforrecas e nisto a carlinga a arder, as noivas encolhidas de medo no petroleiro persa que se decompunha na margem, passeava-lhe no convés e um eco antigo no qual parentes muito idosos estremeciam
— Pimpolho
ou seja senhoras a erguerem-se bengala acima de camarotes na penumbra apontando chávenas de chá
— Tu és filho de quem?
(p. 17)

Se não se dissolve, desdobra-se, revelando a imagem sob a imagem sob a imagem:

o papel de parede a descolar-se e sob o papel de parede um segundo papel mais escuro, mais na trama, a descolar-se também, retirando-o Lisboa, isto é uma senhora a massajar o tornozelo num banco entre árvores, pombos, quer dizer noivos para cá e para lá de mãos atrás das costas (...)
(p. 22).

Se não se dissolve nem se desdobra, já vem imprecisa e indefinida, ou malfeita:

e pedalava-se uma bicicleta vermelha a caminho da meta com um dos pneus oval à medida que a assistência sem membros nem feições, desenhada a trouxe-mouxe
(uns riscos e pronto)
aplaudiam, pedalar para longe na noite em que o primo Casimiro e a minha mãe não existiam, existia o seu joelho, um pé descalço de frente e o primo Casimiro a respirar de costas ..."
(p.22)

Nesse processo de fragmentação e desfuncionalidade, registre-se ainda, para além da questão da imagem dele dissolvendo-se, a diluição da pessoa da narração: na primeira menção à corrida de bicicleta, o condutor é indeterminado pela voz passiva sintética ("pedalava-se uma bicicleta

vermelha”), em seguida o infinitivo impessoal mantém o afastamento (“pedalar para longe na noite”), até que ele, o narrador, se cola à imagem imprecisa e mal-desenhada do painel do fotógrafo, revelando-se afinal o agente da ação de pedalar, o menino: “eu de nariz no guiador, a assistência desenhada a trouxe-mouxe a aplaudir” (p. 23).

A memória do esquecimento

Todas essas imagens conduzem à noção de memória confusa, vaga, apagada. O que é esquecido, entretanto, faz-se uma seta indicadora de direção. Se se considerar que Mnemosine possuía, nos poemas mais antigos, um venerável ancestral chamado Esquecimento, aqui ele se faz particularmente poderoso:

(...) o perfume de verbena do primo Casimiro desaparecia de Alcântara e eu deixava de o sentir, ao colo da minha mãe na Photo Royal Lda, eu dissolvido no postigo em que nem uma árvore, um telhado, somente vidros sujos, um único vidro sujo no qual nenhum mindinho
— O pimpolho cresceu tanto este ano
escreveria o meu nome.
(p. 34)

Em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, a personagem Marina escreve seu nome no vidro, como a indicar o caminho dos diamantes ao agente português, mas este é incapaz de seguir as instruções, bem como o percurso da escrita dos personagens na narrativa não leva a lugar nenhum, isto é, o leitor não consegue seguir as instruções do romance, não há como operá-lo. No texto acima, de *Eu hei-de amar uma pedra*, nem um mindinho, muito menos um indicador será capaz de funcionar como o oráculo que aponta

peremptoriamente um dedo em direção ao desconhecido. Quem impera é o esquecimento: a volatilidade do perfume, a dissolução do personagem no postigo, a ausência de palavras a indicar o que quer que seja. A seta que informa o caminho, o sinal que permite o avanço é o esquecido, a memória do esquecimento. A voz do enunciador tem a entonação da memória reprimida e sufocada, que responde ao que foi vivido sob a pressão da estranheza; lembrando Blanchot em “Oublieuse mémoire”¹²⁵, ele fala como se estivesse lembrando, mas se lembra é por meio do esquecimento. O processo é o de uma migração interior, que vai ao profundo do ser como um risco — não como um recurso — e encena uma certa ciência do ser em relação ao que está acontecendo, o saber do mais profundo afastamento.

Nessa condição, a linguagem literária aponta repentinamente para a coisa esquecida e para o esquecimento, afastamento desmedido onde se torna possível encontrar o espaço da metamorfose, o espaço de preservação do que se esconde, que protege os seres daquilo que eles são. A memória inicialmente é perturbação, obscuridade, a força incompreensível que estabelece nos seres a ambigüidade constante de uma mudança indefinida.

A exemplo de Marina na obra citada, temos aqui também o dedo mágico que aponta para o desconhecido. A madrinha da mãe do pimpolho mostra alguma coisa com seu indicador de sibila, de oráculo: “o indicador da madrinha de minha mãe a libertar-se do xaile vasculhando sombras” (p. 69), procurando a escrita de Casimiro: “— O Casimiro escreveu?” (69); ela não anuncia nada além de uma memória obscura: “(uma sombra que se tornava

¹²⁵ BLANCHOT, 1969. p. 459.

indicador, uma sombra entre sombras)” (p. 56); “o indicador a recolher entre sombras” (p. 51). A filha também utiliza o dedo para escrever o nome de sua paixão no vidro, o nome sai errado, as letras são imperfeitas, não conseguem reproduzir sua imagem (pp. 370, 376, 383), a própria interlocutora da costureira, Raquel, filha do falecido, não consegue decifrá-lo: “A internada a escrever um nome na janela impossível de ler” (p. 406). O nome não é revelado ao leitor; permanece como o mistério do oráculo.

Lembramos a propósito dessa escrita do esquecimento o confronto que Blanchot estabelece entre o texto sagrado apontado pelo oráculo e o texto literário. A semelhança entre eles é que ambos partem do nada e apontam para uma direção indefinida; a diferença é que no primeiro a linguagem é mero suporte do sagrado, enquanto o outro submerge o sagrado para fazer emergir a linguagem.

Encontrar esse espaço de metamorfose significa fazer do esquecimento não uma função, mas um evento, ou seja, ele não deve estar a serviço de um poder de dizer, uma mestria, uma prática feliz da memória. Filosoficamente, o esquecimento contém em si a propriedade de estabelecer algum tipo de ligação entre os seres e as coisas esquecidas, que faz com que o esquecido retorne de alguma forma, as mais das vezes idealizada, enriquecida pelo próprio esquecimento. O esquecimento, portanto, é uma função importante do viver, porque ele nos ajuda a compor o discurso, hierarquizar os elementos, priorizar determinadas informações, ordenar, classificar, completar... Eu escrevo este texto. Se não me fosse dado esquecer a ele ou partes dele, não seria possível relê-lo, completá-lo, enriquecê-lo, ele

cairia na esterilidade própria do texto literário. O esquecimento é útil. Segundo Blanchot, um “poder feliz”.

O que na memória do cotidiano funciona como mediação entre o ser e as coisas torna-se na arte o afastamento, a separação patrocinada pela memória do esquecimento, o que não ata nem desata. O esquecimento na escrita literária torna-se um movimento estéril, um vaivém incessante em que quem esquece o faz sem a possibilidade de esquecer, porque não há o que esquecer: o locutor está suspenso entre a memória e a ausência de memória. É a estranha experiência de esquecer o esquecido sem esquecimento. Além de esquecido, corroído pelo tempo a “galgar lustros” (p. 40), a espantar borboletas que “cruzaram-lhe a memória” (p. 40), a ser destruído pelas gaivotas que comem as letras do nome de Casimiro (pp. 50, 57), assim como devoram as do Photo Royal, e pelo ajudante de cozinha que interrompe a carta impossível de Casimiro a facadas, juntamente com o barulho da máquina de costura, que perde seu poder de coser o tempo.

A imagem e o som da máquina de costura geram sentenças inquietantes: “se ao menos a máquina de costura nos pregasse uns aos outros abolindo o tempo...” (p. 69), e “a ausência da máquina de costura a tornar a casa sem fim” (p. 97). As duas frases são emitidas pelo mesmo personagem em momentos diferentes.

No primeiro caso, o narrador relata um momento de aflição que viveu como personagem criança, particularmente por causa da evasão do pai. Entende-se aí que o tempo é separador, fragmentador, e o costurar da máquina não consegue reter os seres nos mesmos espaço e momento,

falhando como elemento de harmonia e compreensão, incapaz de produzir o sentido que orientaria as vidas das pessoas. Tal sentido se confirma quando o narrador declara que às quintas-feiras, quando a filha da madrinha saía para entregar as costuras, “a mudez da máquina de costura aproximava os objetos” (p. 45).

O segundo momento é o do narrador já adulto, “eu o responsável, o tutor, eu o dono”, que expulsa a costureira do segundo andar do Jardim Constantino, onde ele vai morar com a família. Agora a ausência dela torna a casa sem fim... A contradizer a primeira afirmação, a ausência da máquina de costura elimina todos os limites, tornando infinitos o espaço e o tempo da memória. Sim, porque ela costurava os seres ao tempo, ordenando-o em sua linha reparadora, determinante do sentido que antes de ela ir-se embora o personagem não conseguia perceber. Ao expulsar a filha da madrinha da mãe, o homem expulsou o sentido.

A máquina de costura é o instrumento que a filha da madrinha tocou todo o tempo em que esteve naquele segundo andar, e deixou marcas na memória-esquecimento tanto do pimpolho quanto do primo Casimiro (via pimpolho), cuja “carta” será explorada mais adiante. O barulho da máquina de costura impede que Casimiro ouça a cunhada de sua tia a gritar seu nome, chamado que naturalmente ele não queria ouvir, “o som da máquina de costura tão forte que não lograva ouvi-la” (p. 51), ela a chamar o nome dele “num dó amarelado que felizmente a máquina de costura anulava” (p. 52). Essa segunda observação vem acompanhada do modalizador “felizmente”, que não deixa dúvidas quanto ao caráter positivo da função

separadora da máquina de costura neste caso específico. Por ocasião da viagem de primo Casimiro aos Estados Unidos, o pimpolho põe-se a imaginar a saudade dos parentes que ele tentava afastar de si, afirmando que não tinha tempo para pensar neles, nem na mãe do pimpolho, de quem ele gostava. O único que parecia importar a ele era o menino, e no caso de receber um chamado com a voz do pimpolho, “faço de conta que a máquina de costura ao fundo não permite aperceber-me e não passo cartão, não me chego a ti, não te pego ao colo, não insisto nas cócegas e portanto estás a rir-te de quê” (p. 53). A máquina de costura, assim, estabelece a possibilidade de o primo Casimiro libertar-se de suas memórias queridas, para tentar a sorte num país estranho. Quando o barulho fizer uma pausa, ele vai contar ao pimpolho como ele vai enriquecer e ficar gordo e importante nos Estados Unidos, e o pimpolho vai então espalhar a notícia para a orgulhosa família, e aí a máquina recomeçará seu trabalho seccionador.

Essa função feliz do barulho da máquina, entretanto, não prevalece. Casimiro percorre o caminho do presumido sucesso ao fracasso indigente, e a presença da máquina então liga-se à morte, o ir e vir das agulhas no compasso das facadas que ele leva nos fundos de uma pizzeria nos Estados Unidos, em outra imagem não tão intrigante mas igualmente sedutora, ligada ao esquecimento e à morte:

enquanto as gaivotas comiam letra a letra o meu nome, esta consoante, esse arabesco de vogal, o ajudante de cozinha do restaurante italiano

(ou a máquina de costura do Jardim Constantino?)
me alejava e alejava e eu para ti, como sempre

— Estás a rir de quê?
a fingir-me zangado
(pp. 57-58).

Essa é a memória-esquecimento desfuncionalizada, o esquecimento poético, como ocorre com o personagem principal, que fala de “pintas castanhas na minha memória igualmente apagando acontecimentos, pessoas”, esquecendo o próprio primo Casimiro, com quem ele tivera uma forte ligação, “não consigo lembrá-lo, lembro a garrafa no aparador, não ele, lembro a manga que segurava a garrafa, não me lembro da cara” (p. 163).

O esquecimento aparece na fala da filha mais velha como um movimento de erosão, rumo a uma profundidade sem caminho e sem retorno, a partir de uma expressão da professora de geografia, quando ensinava “os fatores de erosão”, e ela agora ao lembrar reflete que “aos quarenta e oito anos só fatores de erosão”, ao lembrar esquece, “você a fugir-me igualmente da memória, acho que o cabelo castanho ou preto”, ou “não me recordo das feições” (p. 234).

O médico que atende a paciente de 82 anos (a amante-viúva do homem) declara que ela lhe lembra alguém do passado, que ele não sabe localizar na memória, uma recordação agradável, “(sorrisos, cheiro de sabonete, uma palma na minha cara, coisas dessas)” (p. 252). Essa sensação do médico remete o leitor a algum personagem que de alguma forma participou da história da mulherzita; inicialmente parece conduzir ao filho da filha mais velha do homem, mas a não-recordação permanece no esquecimento, não se revelando em nenhum momento.

O doutor lembra-se também dos mortos, “os pobres dos defuntos tão ocupados a esquecerem a morte” (p. 307), mas, devido ao azar de terem morrido, não podem mais fazer as coisas que gostavam de fazer. Em sua figuração, os mortos são dinâmicos, ou pelo menos anseiam pelo dinamismo, em contraste com o homem e sua amante já na velhice, em total silêncio e estaticidade. O médico quer esquecer a história da paciente idosa, que lhe invadiu insistentemente a vida, sem lhe dar descanso, e quem promete a ele o esquecimento é a segunda esposa, a “cadela negra” que jura não ter tido nenhum homem antes dele (mentira, evidentemente, corroborada pelo próprio apelido da moça), mas ela quer ser dele pelo esquecimento que o manterá vivo para ela, porque uma cadela negra “não lambe as mãos a um morto”:

ajudando-o a esquecer Tavira, a hospedaria da Graça, o Beato, eu uma cadela negra que lhe lambia as mãos, o seguia como as cadelas nos seguem e lhe lambia as mãos, podes magoar-me no brinco, apertar-me nos braços
(p. 341)

Ele não consegue dispor do esquecimento para tornar sua vida suportável, e a promessa da cadela negra permanece na promessa, até que o desespero da recordação corrosiva fá-lo abrir um buraco no chão e refugiar-se no centro da terra.

Quem não escapa da morte provocada pelo esquecimento é a amante-viúva, após o falecimento do homem. A dona da pensão, a que tem um tubo na garganta, descreve seu soçobrar no sumidouro do abismo:

durante anos com parentes mais idosos que ela e agora sozinha não entre memórias, ausências, da mesma forma que não entre vivos, entre poeira de mortos, num desses edifícios de Xabregas onde os

hábitos dos falecidos permanecem
(p. 468)

A própria dona da pensão que fala da mulher no texto acima já se considera defunta, e lamenta que ninguém mais tira os sapatos ao lado dela, imaginando que algum dia deve ter havido algum homem que gostou dela, ou que pelo menos levou-a ao cinema, mas não há como lembrar:

tenho ideia de um sorriso, de cartas, mas se calhar devorei a
memória ao devorar-me a mim mesma ou devorei o homem na
enfermaria juntamente com as palmadinhas de consolo, as flores e o dó,
devorei o dó num instante sem o sentir no estômago
(p. 465)

O esquecimento se processa também pela clivagem do significante, que procura seu significado e permanece na procura. Raquel se pergunta que nexo há entre seu nome e ela mesma, um som que se lhe pregou para sempre, não um nome, mas um som, um significante sem significado, algo que espera ser preenchido:

(também me sucede não saber dizer o meu nome e nisto uma
descoberta, Raquel, sou Raquel, que nexo entre Raquel e eu, se teimo
— Raquel
o
— Raquel
não um nome, um som, e já que estamos em nexos que nexos entre
esse som e eu?)
(p. 208)

Essa dissociação entre o nome e o ser ocorre também com a amante do homem. Numa tarde de quarta-feira, a tarde dos encontros, em meio ao silêncio de sepultura que se estabelece entre os dois, o nome dela é pronunciado após “dúzias de anos”, revelando-lhe a alegria de ter um nome, mesmo que depois ele torne a cair no esquecimento silencioso:

(— Que esquisito o meu nome)
você curiosa do nome

(— Afinal tenho nome)
satisfeita do nome, a avaliá-lo, a medi-lo
— O meu nome
(p. 307)

Com tanto esquecimento, há momentos em que o escritor lança mão de determinados recursos gráficos que representam as falhas da escrita, e, conseqüentemente, da memória. A primeira delas é uma pergunta que se gastou pela impropriedade. Na fala da filha mais velha do homem ela expõe a preferência do pai pela Raquel, a filha mais nova; um dia, o pai chama a mais nova para ir ao circo, e a mãe pergunta: “— Não levas a outra?” (p. 235). A outra é ela, a desprezada. A pergunta não foi respondida; apenas pairou no ar, pela sala, onde ainda estava no dia seguinte, corroída pelo desgaste emocional e pela dor: “— Não levas a outra?” (p. 236).

O mesmo recurso é usado em relação aos dizeres de uma foto, em “uns majericos, uns balões, Sociedade Recreativa” (p. 270) e em “ondas amarelas, brancas, vermelhas” (p. 526), quando o sonho da internada com o mar de ondas multicoloridas (amarelas, brancas, vermelhas) é desfeito pelas palavras ordinárias da enfermeira chamando-a de volta à realidade.

A espera

Em *L'attente l'oubli*, o narrador blanchotiano afirma: “L'attente commence quand il n'y a plus rien à attendre, ni même la fin de l'attente.

L'attente ignore et détruit ce qu'elle attend. L'attente n'attend rien.”¹²⁶

¹²⁶ BLANCHOT, 2003B. p. 39. Trad.: A espera começa quando não há mais nada a esperar, nem mesmo o fim da espera. A espera ignora e destrói aquilo que ela espera. A espera não espera nada.

A espera é muitas vezes atribuída ao desejo e à esperança. Atribuição válida, desde que não se dê a elas o caráter de necessidade, de lacuna que aguarda o preenchimento, mas algo que não pode ser completado porque não pertence ao domínio das possibilidades. Como a imagem literária, que não reivindica um objeto por trás para se refletir, assim a espera se faz do nada, sem começo nem fim.

Como no verso de René Char, "*Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*"¹²⁷, a espera é infinita e sem objetivo, porque é fruto de uma esperança imensa, tão grande quanto a distância que se coloca entre o sujeito e o objeto do desejo, a promessa sempre promessa, a esperança de que a palavra do poema ultrapasse sua condição de mediadora para chegar ao imediato, que é sua impossibilidade, a vertigem do espaço sem fim, o reino do fascínio. Essa ausência de finalidade, essa impotência de solução é que faz com que o desejo se torne um movimento que vaga imóvel — à espera — no espaço mudo e fechado do esquecimento.

É o que diz a cena das laranjas, eternamente sob a luz, mesmo à noite, "sete da noite nos ramos e meio-dia nos frutos" (p. 37), aguardando a atormentada contagem do pequeno Orfeu, o pimpolho. Vale lembrar uma imagem semelhante no *Manual dos inquisidores*; lá, o brilho das laranjas é vida para a personagem, a paz e o conforto da noite, a que se segue o horror da morte que é o dia (ver p. 78 desta tese), alternância infinita de infelicidade e felicidade sem possibilidade de solução para a existência de

¹²⁷ BLANCHOT, 1969. p. 56. Trad.: "O poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo"

Odete.

Aqui o nosso pimpolho se equipara a Orfeu no que ele nos apresenta de impaciência para chegar ao final da contagem, tentativa frustrada de esgotar o infinito, busca equivocada de dar fim ao infindável, esquivando-se à ausência de tempo. Ele conta as laranjas, seja na claridade do dia, seja na escuridão da noite, em que só elas brilham como uma Eurídice ávida de um olhar na perspectiva de quem olha, nove, dez, onze, doze, o treze impossível de alcançar, em que pese o auxílio da própria laranjeira, o treze que não sai, até que um dia, o treze, infinitas vezes o treze,

e por mais que anunciasse

— Treze

e espreitasse da cortina outras pessoas na rua, nunca o chapéu e a bagagem, outras canas de pesca, ainda que o primo Casimiro se ocupasse da garrafa no aparador percebia a minha mãe a vigiar o pontão como eu, manchas no rio se calhar algas ou decalques de nuvens (p. 39)

E nada do pai, a se afundar cada vez mais na imensidão do espaço, a voltar para o inferno da ausência de um chapéu, uma bagagem, varas de pesca.

Seu erro, entretanto, é também um movimento correto, que traduz sua esperança desejante da presença do pai evadido; sua impaciência torna-se a alta paciência da espera, propiciada pela paixão, pelo fascínio do impossível que possibilita a escrita.

Falar em espera neste romance é sobretudo lembrar os “cinquenta e três anos à espera das quartas-feiras à tarde, dos domingos em Sintra, de Tavira em agosto” (p. 301), nas palavras do médico que atende à paciente de 82 anos, referência ao longo período de relacionamento do casal, em que

consiste a história principal do romance. Cinquenta e três anos, sem dúvida, é uma espera apreciável, mas é finita. Há, entretanto, uma espera maior, e essa não finda, a da própria amante-viúva, que é encarregada de terminar sua história, já que seu herói está morto. Na “Última narrativa”, ela mesma confessa que sempre esperou e que ainda espera uma onda que a ajude a dar uma razão à própria vida e a terminar o livro. É singular, mais uma vez, como o mar comparece a indicar o impossível. A escritora (a velhinha da enfermaria), ao abandonar o romance, oferece o mar à amante-viúva, “aqui tens o mar” (p. 614), mas a outra não o recebe, está sempre à espera da vaga salvadora, “e nisto, sem que a esperasse, uma onda” (p. 615), mas é alarme falso, “não sinto o mar desculpe” (p. 615).

Reserve-se por ora o final do romance para a conclusão deste texto, e aproveite-se a oportunidade de lembrar a significação do mar para os personagens Jorge Valadas, Julieta e Maria Antónia no livro *A ordem natural das coisas*, que guarda uma semelhança com o que acontece nesta narrativa. Em ambos os relatos, o desejo do mar atormenta os personagens e ao mesmo tempo mantém sua esperança de atingir o inacessível, o reino do fascínio.

Há em *Eu hei-de amar uma pedra* uma outra personagem, em que pese sua insignificância, a segunda esposa do médico da velhinha de 82 anos, que está o tempo todo a contar ondas, a buscar o mar: “e eu cinco mil ondas esta semana palavra” (p. 331), “neste momento mais de vinte e duas mil ondas desde que comecei a contar” (p. 334), “quantas ondas, digam-me quantas ondas que lhe perdi a conta” (p. 340), e a contagem a não terminar jamais, à semelhança do pimpolho com sua contabilidade mágica de laranjas

que lhe restituíriam a figura do pai.

A terceira personagem a vasculhar o mar, esta de primeira grandeza no relato, é a confinada, a filha bastarda da madrinha da mãe do pimplho, à semelhança da Julieta de *A ordem natural das coisas*, que também é rejeitada por ser filha ilegítima. Correr para o mar equivale a “correr mais depressa que a morte, não a deixando apanhar-me” (p. 416). Só lhe resta a espera, “eu que não espero nada a não ser o mar” (p. 380); mesmo sabendo impossível a conquista do mar, ela persiste:

(...) e no entanto eu para o pimplho, eu com esperança
— É o mar?
e de certeza o mar derivado a que junto ao mar as arvéloas, fazem ninho
nos penedos (...)
(p. 384-385)

Seu desejo, entretanto, permanece desejo, a busca é vã:

E ninguém, a porta fechada, eu sozinha, as ondas se calhar ondas
nenhumas, só o vento numa copa, nada, os retratos da camilha
— O mar não existe
(p. 387)

As vozes, o neutro

Tanto quanto as imagens, a semelhança cadavérica e a memória do esquecimento, cumpre focar a indefinição dos sujeitos falantes na narrativa. Já se explorou, neste trabalho, seja como material principal seja como secundário, a questão da polifonia em Lobo Antunes, e mais especificamente a polifonia em ruptura, o dialogismo sem diálogo, o rompimento da palavra na mudança da voz. Retomamos esse evento em *Hei-de amar uma pedra*, mas com uma intenção especial: mostrar como essa fragmentação da voz narrativa, as sucessivas alterações pronominais, o eu

que se torna ele e em seguida ela, e em outros eus, eles e elas, como toda essa impossibilidade de assunção do discurso traz o neutro à fabulação narrativa.

Em *L'Éspace littéraire*, Blanchot fala do deslocamento do “Eu” privilegiado do centro da narrativa que se encerra em sua afirmação impessoal e anônima. Quem narra? Quem fala? Quem assume a responsabilidade? Quando escrever é entregar-se ao incessante, o “Eu” perde sua força e transmuda-se num “ele” ou “ela”, não importa que pronome predomine formalmente no relato. Segundo Blanchot,

L'écrivain appartient à un langage qui personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. Il peut croire qu'il s'affirme en ce langage, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi. Dans la mesure où, écrivain, il fait droit à ce qui s'écrit, il ne peut plus jamais s'exprimer et il ne peut pas davantage en appeler à toi, ni encore donner la parole à autrui. Là où il est, seul parle l'être — ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voué à la pure passivité de l'être.¹²⁸

A questão da voz narrativa é retomada em *L'entretien infini* para reafirmar a idéia da impessoalidade e estranheza que destrói as convenções da escrita (linearidade, continuidade, legibilidade). Aqui ele introduz ainda a questão do presente sem memória do discurso narrativo, que é um dos pontos essenciais desta investigação:

Certes, cela ne signifie pas que le récit relate nécessairement un événement oublié ou cet événement l'oubli sous la dépendance duquel, séparées de ce qu'elles sont — on dit encore, aliénées —, existences et sociétés s'agitent comme dans le sommeil pour chercher à se ressaisir. C'est le récit, indépendamment de son contenu, qui est oublié, de sorte que raconter, c'est se mettre à l'épreuve de cet oubli premier qui précède, fonde et ruine toute mémoire. En ce sens, raconter est le tourment du langage, la recherche incessante de son infinité. Et le récit ne serait rien d'autre qu'une allusion au détour initial que porte

¹²⁸ BLANCHOT, 1999A. p. 17. Trad.: O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma é totalmente privado de si. Na medida em que, escritor, ele legitima o que se escreve, nunca mais pode exprimir-se e ainda menos falar para ti nem dar a palavra a outrem. Aí onde está, só fala o ser — o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser.

*l'écriture, qui la déporte et qui fait que, écrivant, nous nous livrons à une sorte de détournement perpétuel.*¹²⁹

A escrita estabelece, assim, uma relação defletida com a vida, por meio da qual o que não tem importância se afirma na intrusão do outro, entendido como o neutro. Nenhuma relação com qualquer tipo de voz dominante, ou central, ou que ocupe qualquer espécie de lugar privilegiado. É algo como um vazio a falar, uma palavra-buraco que não tem lugar certo na obra.

Blanchot relaciona alguns traços que caracterizam esse neutro. É uma voz que não diz nada, não sabe nada, fala de nenhum lugar, vem do exterior, é incorpórea, espectral. Ela não se centra em seu emissor e retira-o do centro, bem como não pode criar um centro nem falar dele. A bem dizer, impede que a obra tenha um centro.

Essa voz carrega o neutro porque é assimétrica, desprivilegiada; não revela nem esconde; não afirma nem nega; coloca o sentido fora de questão, deslocando o centro de gravidade da obra. Daí Blanchot concluir sobre seu efeito no leitor: “De là que nous ayons tendance, l'écouter, à la confondre avec la voix oblique du malheur ou la voix oblique de la folie”¹³⁰.

Tomemos como exemplo o texto da “Segunda fotografia”, cuja voz em

¹²⁹ BLANCHOT, 1969. p. 564. Trad.: Certamente, isso não significa que a narrativa relata necessariamente um evento esquecido ou esse evento do esquecimento sob cuja dependência, separados daquilo que são — ou como ainda se diz, alienados —, indivíduos e sociedades agitam-se como no sono, procurando resgatarem-se a si mesmos. É a narrativa, independentemente de seu conteúdo, que é esquecimento, de modo que contar uma história é submeter-se à provação do primeiro esquecimento que precede, funda e arruína toda memória. Nesse sentido, recontar é o tormento da linguagem, a busca incessante de sua infinitude. E a narrativa não seria nada além de uma alusão ao desvio inicial que a escrita carrega e que faz com que, escrevendo, nós nos entreguemos a uma espécie de retorno perpétuo.

¹³⁰ BLANCHOT, 1969. p. 567. Trad.: “Eis por que, quando a ouvimos, tendemos a confundi-la com a voz oblíqua do infortúnio ou com a voz oblíqua da loucura”.

primeira pessoa é emitida pelo personagem principal num tempo enunciativo indefinido, mas que parece variar de sua infância até, a bem dizer, a velhice. Em determinados momentos, essa voz, além de falar de si, responde pelas recordações da mãe do menino e do primo Casimiro, em terceira pessoa. Até que, surpreendentemente, a voz narrativa fala ao primo Casimiro como interlocutor: “diga ao seu avô que ganhou onze quilos de corpo ainda que não pareça, obrigue-o a reparar nas marcas da fivela do cinto” (p. 40), considerando que esse avô que aí aparece só pode ser o avô do primo, que implicava com a magreza do neto. Quem fala? Pela lógica do capítulo, deveria ser o menino, que se dirige a Casimiro como se ele, o menino, fosse adulto, e o primo Casimiro fosse menino, provocando uma inversão meio absurda, e mais estranha ainda se se considera que essa voz faz um reparo à memória de Casimiro, observando: “o primo Casimiro não se dando conta que o avô falecido lá atrás no passado” (p. 40). Há aqui um deslocamento temporal insólito. O menino é criancinha quando o primo Casimiro, já adulto, e interessado na mãe dele, carrega-o no colo. É verossímil que ele possa, em sua velhice, recordar os sentimentos de Casimiro, mas dirigir-se a ele como seu contemporâneo adulto, e logo em seguida lembrar que o avô havia morrido parece um contra-senso. Não se pode, portanto, atribuir a essa voz tempo, espaço e corpo definidos.

Há uma outra referência curiosa de uma certa “cunhada da minha tia” (voz de Casimiro, p. 56); ou “cunhada de sua tia” (voz do menino-homem, p. 44), que é a mesma “madrinha de minha mãe” (p. 48) a que se refere o menino. Esse sistema de parentesco é meio complicado de se explicar, mas

certamente trata-se da mesma pessoa. A pessoa tem uma filha escondida, tem a máquina de costura, emite a mesma frase: “— O Casimiro é assim” (pp. 29 e 44). Se ele e Casimiro são primos, ou se a mãe dele e Casimiro são primos, eles têm em comum uma pessoa, madrinha da mãe dele e cunhada da tia do primo. Essa pessoa não é bem situada na narrativa, embora seja uma personagem de certa importância, nada menos do que a mãe daquela que presumidamente escreve o livro.

Percebe-se que é uma prática comum aqueles que detêm a voz narrarem eventos que não aconteceram nem nunca vão acontecer, carregando uma idéia de deformação e transmutação de identidade. Um exemplo é o caso do menino, que, de tanto ouvir a admiração das mulheres sobre o tanto que ele havia crescido, chega à maioridade em um ano, o que lhe cria problemas insolúveis de identidade e de centramento:

de crescer tanto este ano tornei-me adulto e não me apetece ser
adulto, não me conhecerem no Beato
— Não pertences ao bairro
O do baú não sufocado por biscoitos que eu bem o entendia através
da alfazema
— Ajuda-me
e se não pertença aqui a solução é dormir com as noivas na Photo
Royal Lda ou nos armazéns do rio, perseguir numa fúria a espuma das
traineiras, alimentar os bebés nus, de garganta para cima, que nascem
de ovos de tule, a criada do engenheiro a expulsar-me da varanda
(p. 21)

Crescer é, portanto, uma deformação, principalmente se se vai da infância à idade adulta em um ano. Se o evento do crescimento em si é bastante singular, a solução proposta é a mais alocada possível. As noivas a que a voz narrativa se refere são os retratos que ficam expostos na vitrine da casa de fotos do senhor Querubim, o anjo que faz nascer criancinhas (que

também são fotos, naturalmente) “de ovos de tule”. Eis por que Blanchot aproxima essa voz do infortúnio ou da loucura.

Outro exemplo de delírio narrativo muito especial é a carta que primo Casimiro (não) escreve dos Estados Unidos (e nem envia), ou melhor, uma impossibilidade de carta, por vários motivos. Em determinado momento de sua fala, o narrador adulto pelo menino, ou o próprio menino afirma que Casimiro “não escreveu”, reforçado pelo “(para quê escrever?)” em seguida (p. 49), e que faz paralelo com o “garantiu” logo adiante (p. 49). O personagem Casimiro não escreveu, pois, carta nenhuma, parece. Em um momento posterior, a voz narrativa faz uma reflexão generalizante sobre as atitudes daqueles que partem para não mais voltar:

(...) viajam, andam por fora, nunca têm saudades, de tempos a tempos
(ou seja quase nunca)
uma nota estrangeira, uma carta, palavras desajeitadas a afirmarem
comprei uma casa, montei um negócio, não tenho tempo de pensar em
você (...)
(p. 52)

A partir daí, percebe-se que Casimiro assume a primeira pessoa da narração, no que hipoteticamente seria a carta que ele não escrevera, a relatar fatos impossíveis ou improváveis, inclusive seu retorno, gordo e rico, que não ocorreu. Ao final, ele sofre um assalto do ajudante de cozinha da pizzeria em que trabalha nos Estados Unidos, literalmente a cosê-lo de facadas, mas não se sabe se morre (“a aleijar-me” (p. 57); “me aleijava e aleijava” (p. 58)). Antes, o menino diz que ele “morreu e não sei que morreu, nunca saberei que morreu”, e “você morto, minha mãe morta” (p. 47). A carta não foi escrita nem enviada, mas se insinua pelo meio do relato; por

mais que se lhe atribua uma voz “lógica”, o leitor sente-a como uma fala suspensa a pairar pela narrativa.

Mais adiante, o leitor presencia confuso a transformação do primo em sua volta (que não houve) a Lisboa, o tratamento que o Senhor Querubim lhe daria, “— Você / (você ou tu?) / — Você” (p. 55), e mais adiante, “Senhor Casimiro”, e “D. Casimiro”, a posar para o retrato como majestade. Em confronto com a possibilidade de sucesso, há o Casimiro fracassado, “— A sua vida acabou” (p. 56), o Casimiro esfaqueado. Há ainda o “outro” retorno de Casimiro ao Beato, esfaqueado pelo brilho de um alfinete de fralda da vitrine do senhor Querubim que se transmuda em faca: “... me impediam de procurar a origem da luz, a origem da lâmina que me aleijava nos rins, na barriga, no peito” (p. 57).

No momento de transição entre o que seria a fala do pimpolho tornado homem e a do próprio primo que (não) escreve a carta, ocorre um diálogo inquietante:

o responsável, o tutor, a interrogar-se intrigado
— Quem és tu?
como se perguntar
— Quem és tu?
igual a perguntar
— Quem sou eu?
(p. 54)

Entenda-se o locutor como sendo o primo (que fala pela voz do menino tornado homem). A designação dos encargos de responsável e de tutor ao homem aparecem em outros momentos como uma reivindicação para si da responsabilidade de conduzir a família, marcada por um certo orgulho, que não condiz com a locução de Casimiro, menos formal, mais irreverente. No

vaivém de pronomes das perguntas, há uma suspensão da propriedade atributiva da linguagem, que não consegue estabelecer o dono da voz.

Aí se coloca novamente a pergunta: quem narra? Entre as páginas 205 e 211, por exemplo, temos a história do homem resumida pela filha mais nova. Se é Raquel que está contando a história dele, é porque ela sabe, e com muitos detalhes, inclusive da vida da amante, pessoa desconhecida dela, até mesmo coisas acontecidas antes do pai se casar, e da infância dele, como o abandono de lar do pai dele e até a expressão de desprezo à mulher e ao filho: “— Trambolho” (p. 205). Ela sabe, por exemplo, que a amante não aceita o dinheiro dele. Entretanto, mais adiante a narrativa dá a entender que só o genro é que fica sabendo da amante. À página 207, como se a personagem se conscientizasse da impossibilidade de estar narrando, há a pergunta: “(quem irá contar isso?)”. Quem faz a pergunta? Ela mesma? O escritor? Possivelmente o escritor, em dúvida sobre quem pode narrar essa história, sentindo-se desconfortável com a narrativa da Raquelinha.

Qual escritor, o Lobo Antunes? Esse não, que ele já perdeu o controle do relato, foi demitido da fabulação, restando-lhe uma pontinha de glória ao ser convocado de passagem por Pedro, o “carneiro mal morto”, marido da filha mais velha do homem. Como ocorre nos últimos romances de António Lobo Antunes, em *Eu hei-de amar uma pedra* o escritor se intromete no meio do pensamento do personagem, à página 143: “(ou sou eu que imagino ou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar a fim de que o romance melhore)”. Pode-se considerar esta atitude como uma transgressão à antiga lei de não-intervenção, a qual atualmente é letra morta, uma vez que o leitor

já perdeu a ingenuidade da *poetic faith* de Coleridge, que sustentava a tão tradicional quanto improvável noção de *willing suspension of disbelief*. Ela tem o efeito de desafiar a própria possibilidade da narração, uma espreita maliciosa a partir de um postigo que se abre entre a ficção e o ato da escrita.

É curioso que até a prostituta que veio de Évora, personagem secundária, dá depoimentos sobre o homem, os quais ela não deveria saber, como “um homenzinho a fumar no pontão” (p. 457) ou o assédio do genro do homem a Raquel. Ela diz estar obedecendo a uma “voz de não sei quem” (p. 452) a lhe dar ordens, a escolher o que ela vai falar e até o chapéu que ela deve usar na praia, o chapéu de palha com cerejas de feltro, ela que nunca teve semelhante chapéu na vida, mas “a obedecer que remédio” (p. 452).

Nesse jogo curioso de ninguém-é-ninguém, sobra uma pontinha para o homem que vende bolo na praia, figura inexpressiva, cujo nome nenhuma das vozes narrativas jamais acerta, passando por Hugo, Alfredo, Álvaro, Aníbal, Afonso, Jorge, até que ele é substituído por um homem sem nenhum nome, e posteriormente por um bar na praia (p. 227).

A confusão de pronomes e de vozes envolve a questão das identidades, das vozes que falam e perguntam, do tempo que passa (o menino e o adulto, Casimiro adulto e mais adulto, talvez, o menino novamente a contar laranjas para consertar a desgraça da evasão paterna, Raquel adulta e criança a cavar buracos, o vendedor de bolos que vai-se transfigurando e sendo substituído no tempo... É o escritor entregue ao fascínio da ausência de tempo, à vertigem do espaçamento, ao coletivo impessoal na dança dos pronomes, em que o “Eu” soçobra na neutralidade do “ele” e do “ela”, sem

maiuscula de privilégio. Essa ausência de tempo não é negação do tempo, mas ausência de tudo, inclusive de negação, em que cada ser retira-se em sua imagem. É um espaço também de ausência, que não pode ser trazido para a luz, para o trabalho do mundo, embora seja sempre presente. Eis o espaço da solidão, o espaço literário, onde o que era permanência só pode ser dispersão, fissura, o reino do fascínio.

Há figurações desse descentramento rumo ao neutro ao final de um dos mais belos capítulos do livro, o texto intitulado “Oitava fotografia”, na voz de Raquel, que tinha um relacionamento meio erótico com o pai. A fotografia que faz o texto andar é um postal em preto e branco retratando a estrada de Seteais e um muro com acácias. Esse postal, sabe-se depois, tem no verso as iniciais da amante do pai dela. Nesse capítulo, Raquel destila sua impaciência com a mãe, seu desprezo pela irmã, seu asco ao cunhado (a quem, entretanto, entrega-se), sua perturbação com a morte do pai. A cena predominante em sua memória é a da ida ao circo, quando criança, com o pai, e o número incontável de vezes (porém contável, já que ela está sempre contando: “vinte e nove vezes”, “oito vezes, catorze vezes, cinquenta vezes se me apetecer” (p. 196)) em que ele aperta sua mão, dando-lhe carinho e segurança, contrastando com sua entrega ao cunhado, o “carneiro mal morto”, cujo motivo ela não consegue explicar.

Na linha das contabilidades incontáveis, Raquel, mais para o final do capítulo, começa a ouvir os passos do pai e a contá-los, inicialmente “no corredor que dava a impressão de não acabar nunca” (p. 196), “os passos de meu pai a quilômetros de mim e no entanto próximos”. E ela a contar: “cento

e onze”, “cento e treze”, “cento e dezoito”, “cento e quarenta e um passos” (p. 196). A contagem regressa (“cento e dezanove passos” (p. 197)), é retomada, e o pai sempre a andar em direção ao exterior, para fora da narrativa (“duzentos e setenta e sete passos” (p. 197)), até que ela se agarra às mãos do pai rumo ao infinito, na tocante cena derradeira que merece um comentário especial:

a mão que me apertava a mão uma vez e eu apertava uma vez, me apertava seis vezes e eu apertava seis vezes, me apertava treze vezes e eu apertava treze vezes, a mão que não cessava de apertar a minha, as flores sobre o muro quase roçavam em nós e pode vir o homem dos cavalos, podem vir os russos do trapézio, pode vir o cavaleiro que tira pombos e echarpes e a bandeira nacional de uma página de revista que antes nos mostrou dos dois lados, vagaroso, didático, anunciando

— Vazia

que eu não lhe largo a mão, invento mais acácias

— Mais acácias ali

e a gente

(seiscentos e dezasseis passos)

sumindo-nos no álbum dado que acabamos de alcançar o outro lado do mundo.

(p. 198)

Raquel vive um momento mágico, percorre um caminho que não tem fim (e que ela jamais havia percorrido antes, visto que ele está no postal), exterior à própria narrativa. O único momento que faz algum sentido em sua vida é esse passeio de mãos dadas com o pai, que não pode acabar nunca, que jamais será interrompido, seja por cavaleiros, trapezistas ou mágicos, impotentes para acabar com esse encantamento ou substituí-lo. A última contagem registrada por Raquel, “seiscentos e dezasseis passos”, corresponde ao número de páginas do livro, o que certamente não é nenhuma coincidência, indicando que a narrativa os conduz ao outro lado do mundo. Que outro lado, e de que mundo? Parece fora de dúvida de que este

é o mundo que existiria se não houvesse mundo, ou seja, o contramundo fora do real que conduz ao reino do fascínio.

No capítulo seguinte, a mesma Raquelinha encontra outra solução para seu dilema de amor. Ela se vê aos cinco anos de idade cavando uma cova até ao centro do mundo onde “coubessem o Jardim Constantino, a minha mãe, a minha irmã, o carneiro mal morto, o criança, a mulherzita” (p. 223), todos na cova até ao centro do mundo, “sobrávamos cá em cima o meu velhote e eu” (p. 223). Aqui, ao invés de seguir com o pai ao infinito, ela constrói um grande buraco onde possam caber todos os antagonistas, para que o mundo sobre inteirinho para ela e seu pai.

O médico que cuida da ex-amante velhinha também arruma o seu buraco para se enfiar. Ao ser abandonado pela primeira esposa, que simplesmente lhe diz “— Deixei de gostar de ti”, ele pára estarecido para não cair no maldito buraco: “se desse um passo o soalho abria-se até ao centro da terra e engolia-me” (p. 253), imagem que lembra a Raquelinha a cavar até ao centro do mundo ao final da nona fotografia. Na última consulta, o desafortunado doutor assume, “antes de me calar para sempre”, a sua cavidade do neutro fora da compreensão, da referencialidade. Ele se declara então no centro do mundo, no mundo lá embaixo, onde “leio mensagens de que não entendo o sentido” (p. 343). Em seguida ele abre parênteses para iniciar uma grande reflexão sobre a memória, sobre quem fala, sobre o esquecimento, sobre a confusão de vozes e corpos, depois que lhe secou uma veia no cérebro, e ao secar “levou dois terços das lembranças consigo” (p. 344). Eis a reflexão do doutor:

(seis anos quase, estranha coisa o tempo, a parte esquerda do calendário cheia de páginas que gastei não sei como, dias de que não recordo nada ou se limitam a episódios que pertencem a outro visto que eu assistindo sem emoção alguma a Castelo Branco, à minha irmã, ao granizo no limoeiro, surpreendido que o outro chorasse uma árvore defunta, eu pouco atreito às lágrimas

— Choras por uma árvore tu?

E a cara dele a minha, ou antes a que afiançam ser a minha numa moldura nos arredores de Lisboa e decerto não minha conforme o limoeiro não meu, o granizo quebrou-nos dois vidros através dos quais o vento nas cortinas molhadas, quase seis anos de casado e quantos homens antes de mim conta lá, não me mintas, aqui ou num apartamento qualquer, às escondidas, à tarde, tu agradecida, contente, a trotares para eles)

(p. 344)

Essa fala do médico contém toda a figuração do neutro, do outro, da memória do esquecimento. O tempo é algo incompreensível, que não pode ser contabilizado, em que pese a presença das folhas do lado esquerdo do calendário a atestarem seu fluir. A memória da cidade natal, da infância, da morte da irmã e do limoeiro deviam trazer emoções, mas o tempo foi suspenso. Quem é então esse que chora pelo limoeiro, esse outro que tem a mesma cara, e que foi registrada num retrato que não mente apesar de mentir, aquele não é o passado dele, é do outro. O passado dele é a vida pregressa de sua cadela negra.

É do mesmo médico uma dessas frases inquietantes que nos aparecem aqui e ali: “o meu pai ... a alargar o colarinho com o dedo, à força de sermos comuns ninguém se assemelhava à gente e pela primeira vez na vida uma certeza de naufrágio, águas vindas não sei de onde / (isto em Castelo Branco, cidade a que o mar não chegava)” (p. 276). A assertiva é paradoxal, o fato de eles serem comuns e dessemelhantes. O naufrágio é uma referência à morte iminente da irmã, algo que pode acontecer a qualquer família, mas que no

momento acontece a eles, o que os torna dessemelhantes. Mudando ligeiramente o enfoque, pode-se explorar algo em torno do naufrágio da escrita, de ser comum por formar-se das palavras que todos usam para dizer sempre o todo dito, e ao mesmo tempo nada se assemelhar a ela, o evento singular.

O todo dito é a escrita da tolice do mundo, que o médico denuncia antes mesmo de chegar sequer à metade do romance, ainda em torno da página 280, incomodado com tanta repetição, que entretanto não é bastante até então, muito ainda virá: “(que banalidade tudo isso)” (p. 276), a conversa infinita que gira em torno de coisas de família, doenças, mortes, sentimentos... A repetição inútil da escrita: “(as tretas do costume, para quê escrever isso?)” (p. 280), “eu que não fiz mal a ninguém a aturar o relato destas vidas minúsculas” (p. 281). Conversa fiada, repetitiva, desinteressante: “Que conversas são estas?” (p. 281); “o que me interessa isto, mais insónias, mais tristezas” (p. 282), “o que me interessa realmente isto?” (p. 282).

Em meio às tolices, emerge o despropósito do título do romance, que deixa a nítida impressão de ser uma escolha *pour épater*, o nome grandioso que passa quase despercebido no oceano de seiscentas e tais páginas. Não há aparentemente nada nem no título, nem na epígrafe que contém o título e nem na tal “moda velha de Reguengos” que se articule ao que quer que seja na narrativa. Nas 616 páginas do livro, a palavra pedra aparece duas vezes ligada a algum personagem. A primeira ocorrência está à página 299, no relato do primeiro encontro entre os amantes na hospedaria, ela, intimidada,

amedrontada pela boca do homem, tem vontade de pedir mas não pede: “seja uma pedra, não respire, não tussa, fique sossegadinho aí” (p. 299). Eis a pedra que ela há-de amar. A segunda ocorrência está à página 339, na fala da segunda esposa do médico, que declara não ter sentido nenhuma emoção no casamento da irmã, “sou um cardo, uma pedra, uma cadela negra, não choro”. Os exemplos, evidentemente, não bastam para justificar o abismo que o título promete, a menos que a explicação esteja exatamente na própria impossibilidade do título.

Na epígrafe do romance, Lobo Antunes acrescenta mais uma redondilha ao verso do título: “Eu hei-de amar uma pedra / beijar o teu coração”. Curiosamente, a moda velha de Reguengos, segundo os habitantes mais antigos com quem tive a oportunidade de conversar, utiliza o verbo “deixar” em lugar de “beijar”, e a primeira quadra se faz da seguinte maneira:

Eu hei-de amar uma pedra,
deixar o teu coração.
Uma pedra é sempre mais firme,
tu és falsa e sem razão.

Da maneira como o autor escreveu, os versos criam uma situação insólita: o eu-lírico expressa o desejo de amar uma pedra enquanto beija o coração daquela que não é a pedra, visto que a pedra está em terceira pessoa e a dona do coração em segunda¹³¹. Pode-se quando muito pensar em mais uma situação surrealista entre as muitas que se encontram no texto do romance, uma esperança impossível, um desejo vão.

¹³¹ Em entrevista a mim após a escrita deste capítulo, Lobo Antunes declarou que se havia equivocado ao utilizar o verbo “beijar” ao invés de “deixar”. Ele declarou ter usado o primeiro simplesmente por achá-lo bonito.

A quadrinha, tal como foi colhida por mim entre os habitantes antigos de Reguengos, acena para uma explicação ligada à escrita: pode-se estabelecer uma relação entre a escrita da desrazão e a amada do eu-lírico da trova, que é “falsa e sem razão”. Daí a procura de uma escrita que contenha um mínimo de compostura e firmeza, o que pelo menos pode ser considerado atributo da pedra, o que condiz com a tentativa de alguns personagens, particularmente a internada e a amante, de acharem alguma lógica estrutural na construção da história de amor que está sendo contada.

Temos aí a literatura incorporando sem polimento o anódino do dia-a-dia, a tagarelar o sem-sentido das coisas, tornando singular o comum. Dentro desta singularidade coloca-se a questão da linguagem científica e seu papel na ficção. A primeira linguagem que a fala do médico apresenta é a da ciência:

Doente de 82 anos, sexo , idade aparente coincidindo com a real. Orientada no tempo e no espaço, alo e heteropsiquicamente, memória conservada de acordo com os parâmetros etários, contacto adequado, sintónico embora retraído, com dificuldade em verbalizar o motivo da consulta (p. 251)

O discurso do saber útil se repete várias vezes, sempre da mesma maneira, mesmo porque é de sua natureza garantir a permanência desse conhecimento. O próprio médico, mais adiante, começa a questionar o caráter monolítico desse saber, referindo-se às “asneiras que nos impingem na Faculdade” (p. 254). Afinal de contas, o que é “idade real”? Mais especificamente, “o que é idade, o que é real?” (p. 272). Que conceitos de tempo e espaço são esses que garantem a orientação de uma pessoa? Orientação relacionada a que tempo, “o dos relógios, o da infância?” (p.

255). De tanto escrever o óbvio científico, o locutor se impacienta, coloca dois “etc etc” após o início da frase e se revolta: “as tretas do costume, para quê escrever isto?” (p. 280). Mais adiante, ao reiniciar a ladainha científica, nova crise de irritabilidade: “ai de mim” (p. 298), até que, na última consulta, tal linguagem já se fragmentou, ele tombou no grande buraco, e as mensagens deixam de ter sentido para ele.

A escrita do neutro

A questão da autoria, da invenção do texto começa a delinear-se a partir da “Segunda visita”. Nessa seção das visitas, em geral, a voz predominante é a da filha bastarda, a costureira, voz que se entremeia a outras, e mais insistentemente à de Raquel, filha mais nova do homem falecido na hospedaria, que vem a ela saber informações sobre a vida do pai. Temos aqui a internada, que parece morar numa enfermaria com uma companheira de confinamento, e uma enfermeira — a quem ela se refere como a empregada — que cuida delas. A companheira não dá ouvidos ao que ela fala, a enfermeira, porta-voz da razão, repete que seus relatos são mentirosos. Num determinado momento, a situação começa a esboçar-se:

(...) a empregada para você, sem me dar atenção
— Não lhes dê atenção que inventam coisas com a idade sabia?
inventou por exemplo que a senhora em lugar de assistente social
(assistente social?)
a filha do sujeito que a trouxe
— É para seu bem madame
e faleceu há uns meses, o pobre, provavelmente nem casado nem
filhas, umas latas de biscoitos, uns mimos, se por acaso um comboio
interrompia-se à espreita, mal o comboio
— Então chau
desculpava-se para mim afastando o ar com a mãozinha

— Que tolice perdoe
aturava-lhe as fantasias, interessava-se por ela e a internada
— Pimpolho
(p. 395)

O texto acima é fundamental para se investigar o processo de invenção da escrita do romance. Tentemos então atribuir aos corpos as vozes e as referências. A empregada é a pessoa que cuida da internada na enfermaria, ou coisa parecida. O “você” é a interlocutora da internada, que até aqui identificamos como sendo Raquel, filha do homem da hospedaria. O pronome “lhes” indica genericamente os internados mais idosos, e especificamente a nossa internada em questão. A empregada, portanto, adverte essa pessoa (a visita) de que a velhinha inventa coisas, e dá um exemplo em seguida, pelo qual devemos imaginar que aquela que até então conhecíamos como Raquel seria na verdade uma assistente social, que a velha acredita ser a filha do homem que a trouxe para o hospital ou o que seja, e que parece ter pena dela, tratando-a até com um certo carinho. Eis aí o quarto corpo que aguarda atribuição: o “tal sujeito” identifica-se com o nosso velho conhecido, casado, pai de duas filhas, que tem uma amante com quem se encontra numa hospedaria etc. A se acreditar na advertência da empregada, entretanto, esse homem — que inclusive já morreu — é apenas um parente ou conhecido que trouxe a velhinha para o asilo, e que nem parece ter constituído família. Temos aí a luta da internada para fazer valer sua história contra o descrédito da empregada-enfermeira que afirma ser tudo invencionice. Ela persiste, bravamente, contando à Raquel-assistente-social tudo sobre seu pai e sua família, desde a infância dele.

Na terceira visita, a internada se revela: ela é quem escreve o livro. Esse capítulo é essencial para se discutir a questão da autoria e da invenção na escrita do romance. Agora ela está sozinha: a enfermeira só a recrimina, a colega de quarto não lhe dá a mínima atenção, e a filha do homem, a “que se dizia filha do pimpolho”, não a visita mais, possivelmente por causa daquilo “que lhe deve ter impingido” (p. 409) a empregada. Um pouco mais adiante, entretanto, descobre-se que Raquel ainda é sua interlocutora. A internada se lembra do tio que a seduzia, e sente o cheiro dele, bem como o cheiro de Raquel “que apesar da janela aberta continua no ar agarrando-se às coisas” (p. 410). Ela velha, abandonada, morta em vida, “sepultam-nos não esclarecendo bem se defuntos se vivos, uma cova” (p. 410). Em sua febre, ela lamenta o sumiço do mar, a sua eterna busca: “interrogo-me se o mar terá acabado e se tiver acabado acaba toda a esperança que pus nele outrora” (p. 411). Sem o mar, que é sua esperança de concluir uma história, nada se resolverá.

De repente algo acontece, a revelação: o tecido da história aflora-lhe “ao acordar numa convicção de falta sem perceber o que falta, remexer episódios em vão, cavalos afogados, vimieiros e nisto o milagre de um postigo a abrir-se na memória” (p. 411), a resgatar algo que se acabou, como o próprio mar. Este é outro texto essencial, em que ela faz um apelo dramático aos “senhores” do esquecimento:

— A minha corda e a minha caixa senhores?
consoante me acontece
— O pimpolho e a mulher das quartas-feiras senhores?
acabados igualmente tal como o mar acabou, onde
(isto é a que parte minha)

terei ido buscá-los para me sentir menos só, a minha mãe e o segundo andar do Jardim Constantino esses existiram, não precisei de criá-los, o piano, a terrina, etc, tudo verdadeiro, limitei-me a acrescentar umas sombras e a lata de biscoitos dado que à minha mãe lhe proibiram os doces, transformei o alfaiate em ourives
(p. 412)

Temos aqui referências fundamentais para esta análise, envolvendo memória, esquecimento e invenção. O tal postigo da memória que se abre não pode ser efetivamente uma janela da memória, já que tudo parece ser invenção. Aliás, quase tudo, exceto o piano, a terrina, coisas assim, uma arvéloa, que ela jura mais adiante ser a mesma, ou seja, são “verdadeiros” os seres que estão em todo e qualquer lugar. O postigo, então, atendendo ao depoimento acima, é o “onde” de que vai sair a história, a parte dela, já que não é a memória da lembrança, mas a do esquecimento que vai conduzir o relato ao infinito, ao neutro que aqui reivindicamos. Se não é na memória, onde “(isto é a que parte minha)” ela teria ido buscar, “para me sentir menos só” (412), os personagens de sua invenção? A mãe dela, dona Adélia, já existia, não foi inventada, o segundo andar do Jardim Constantino também, ela acrescentou alguns detalhes. Ela não foi expulsa do segundo andar do Jardim Constantino, ela é que o entregou ao pimpolho. O alfaiate foi transformado em ourives, um viúvo que tinha uma filha na Bélgica. O verdadeiro ourives tinha um filho engenheiro. Ela fala que a inclusão na narrativa do tio que a seduzia se deve a dois fatores: primeiro, a probabilidade de que ele tenha existido, “e segundo por a violência e o pecado constituírem / (apesar das aparências) / o essencial de minha natureza” (p. 414). Depois ela inventou o Beato, com o pontão e o petroleiro persa e o primeiro personagem, o “homenzinho a fumar”. Como o

personagem não a entusiasmou, ela criou o filho, a mãe, o primo Casimiro, as noivas da montra, o senhor Querubim, e foi fazendo a história, dando-lhe mulher, filhas, e uma amante. Ela conta para Raquel como ela e o pai lhe deram trabalho, porque ela, a filha, sentia desejo por ele. Ela tenta prometer à Raquel um final feliz, mas sabe como é difícil, a escrita não se submete à vontade do escritor, que escreve sob o efeito da febre. Ao fim, resta a vontade de que seu nome seja escrito nos caixilhos embaciados, desenhado por “um dedo sem pessoa” (p. 431), que ela deseja ardentemente que seja o de Raquel: “o seu dedo espero eu, prometa-me que o seu dedo” (p. 431).

Não é este um simples depoimento de uma demente esclerosada? Se fosse somente o fato de a fonte produtora da história ser um cérebro delirante, já a história não poderia ser chamada de “simples”, porque o relato da loucura e/ou do confinamento já o aproximam da narração da “outra” noite, no sentido blanchotiano do termo.

Essa invenção de uma mente cansada apresenta-se inicialmente como um recurso para vencer a solidão. Todavia, ele vai adquirindo por si o estatuto da escrita. Há muitos comentários sobre o contar neste capítulo: imaginação, criação, verdade e mentira, a indecidibilidade narrativa, a dificuldade de narrar, a construção do relato e a composição dos personagens. Enquanto reconstitui sua criação, a locutora faz reflexões metalingüísticas sobre o ato de escrever: tal expressão é um lugar-comum, o uso de certa palavra deve ser evitado porque provoca rima com aquela outra, portanto não serve, tal expressão é engraçada...

Um objeto que aparece relacionado a várias mulheres como figuração da vontade do escritor é o chapéu de palha com cerejas de feltro inventado pela costureira. O chapéu está ligado à vaidade feminina, à liberdade e à conquista do mar, “o que eu gostava dele, mais que amor, uma cumplicidade de matrimônio antigo” (p. 416). Acima de tudo, o objeto é instrumento da escrita como metáfora da invenção.

Essa invenção, de tão boa, de tão significativa, é impingida a outras personagens femininas. Em algumas de suas lembranças, a prostituta eborense que presenciou a cena da morte do homem na hospedaria se refere ao chapéu, que ela é obrigada a usar sem saber por quê: “nunca tive um chapéu de palha com cerejas de feltro na vida mas a obedecer que remédio” (p. 452), “sem entender a razão do chapéu de palha com cerejas de feltro” (p. 454). A amante do homem também é obrigada a usar o chapéu, bem como a mulher do tubo na garganta, filha da antiga dona da hospedaria e atual proprietária.

Esse passar do chapéu entre as personagens femininas equivale não apenas a edificá-las enquanto seres de ficção como também a obrigá-las a narrar, a contar sempre a mesma história, tarefa pesada, atormentada. A filha da mulher que dirigiu a hospedaria durante 31 anos se diz inventada pela costureira (p. 479), e reclama da obrigação de narrar que lhe foi impingida: “(porque me obrigam a contar isso, quem me obriga a contar isso senhores, que chapéu de palha com cerejas de feltro, que arvéloa?)” (p. 470). Ela sucintamente conta a história do homem do quarto 12, ressabiada quanto à possibilidade de ela não ser nada mais que uma mentira: “no caso

de não haver mentido / (hipótese que eu não deixo de aceitar, vive-se na falsidade e no ludíbrio, não vale a pena discutir, eu não discuto, é assim)” (p. 476). Num determinado momento, ela percebe que está repetindo um relato que alguém já contara: “(a suspeita que alguém já explicou isto por mim e conseqüentemente abrevio)” (p. 477).

O texto que ela é obrigada a repetir é a história de amor inventada pela costureira: “uma história de amor, uma excrescência como a costureira que me inventou quer a fim de entreter-se na cadeira à janela, uma história de amor, decidiu, ponho-os a falar um a um, agora este, agora aquele, da minha história de amor, se calhar na esperança que a gente a visite cada um de nós com a tal excrescência” (p. 479). A excrescência é o amor. A “escritora” escreve para ter uma companhia, suas criaturas, mas como ela tem febres às vezes, os episódios escapam-lhe, dando a seus personagens uma certa liberdade de agirem sozinhos, conforme depoimento da dona do tubo na garganta.

A “Quinta narrativa” é uma estranha preparação para o fim. A voz narrativa não se identifica, e insuficientes são os traços que permitem sua determinação. Em princípio, parece que a narradora é a escritora-costureira, e sua interlocutora é Raquel, que na “Terceira visita” é tratada na terceira pessoa. Aqui o tratamento é mais íntimo, na segunda pessoa. A voz começa com uma advertência à interlocutora, de que ela não deve “cair na asneira de te enervar, perder a cabeça, hesitar, comover-te, sentir dó de ti mesma”, porque o que vai acontecer “é uma questão de minutos, não muitos, três ou quatro se tantos, um bocadinho apenas, um último esforço e acabou-se” (p.

539). Essa fala permite pelo menos três interpretações: o acontecimento vindouro pode ser relacionado à morte de Raquel, que tinha um câncer; ou ao final do livro, o fim da narrativa; ou, ainda, à morte, desaparecimento ou despedida da voz narrativa.

Ela, a interlocutora, seria encontrada por um vizinho, a polícia, os bombeiros, a quem ela não pode ver, ainda que assentada no sofá. Alguém alerta para um cheiro, os outros perguntam que cheiro. A referência à “ida para a escola nas manhãs em que choveu no Jardim Constantino” (541) condiz com os traços de Raquel; idem o bilhete deixado pela empregada: “(sexta não posso vir tenho consulta o marido da irmã da senhora ligou duas vezes e sua mãe uma)” (p. 542). Há ainda alusão ao cadáver de daqui a pouco: “o teu pescoço numa posição esquisita”, ela no sofá, na posição com os joelhos na boca como era costume. A voz continua insistindo que é uma questão de minutos, o espetáculo para ela acabou, “o teu número acabou” (543).

Ela se refere a “uma criatura colocando uma chapéu de palha na cabeça / (com cerejas de feltro?)” (p. 544), mais adiante “a criatura do chapéu de palha, aborrecida contigo” (p. 545), “antes que a enfermeira a ralhar-lhe”: o pronome “lhe” remete à criatura do chapéu, que evidentemente é a costureira-escritora, a internada que recebe os cuidados da enfermeira. Mais adiante, “a criatura com um olho nas ondas e o outro em vocês aborrecida com ambos” (p. 545). A “criatura” é na verdade a criadora, em mais uma metamorfose de “Eu” para “ela”, que tenta manter as figurações ficcionais diante do apelo de ordem da enfermeira.

Além da morte de Raquel, esperada mas não consumada, estamos diante de outro fim que não quer acontecer: o fim da narrativa. Raquel diz em determinado momento: “prometi que falta pouco e vou cumprir, ajude-me” (p. 559), “não hão-de impedir-me de chegar ao fim” (p. 560). Ao final, a voz narrativa encontra-se sobre uma amurada, “a dizer-vos adeus” (563).

Temos então a costureira-escritora internada como voz narrativa do capítulo, Raquel como interlocutora em segunda pessoa, e a referência à mulher de chapéu de palha em terceira pessoa, que vem a ser a própria dona da voz narrativa, que se desdobra e dá adeus ao relato, que, entretanto, não termina. Internada, Raquel e relato persistem em seu estar a morrer que não finda, à espera atormentada de uma solução.

Chegamos à penúltima narrativa: esse texto se abre com a perspectiva do morrer sem fim, do estar a morrer: “As coisas não acabam quando a gente pensa que ideia, supomos que terminaram e aí estão elas no interior de nós” (p. 565). A voz é do Pedro, o cunhado da Raquel, genro do homem. E aqui começa outra história, a história dele e de sua família na Beira Alta. Família de que ele não gosta e não tem saudade, mas ele retorna à cidade natal quando a mãe está à morte. Mais uma vez ele insiste na impossibilidade da morte e do fim: “a gente a supor que as coisas terminam e aí estão elas vivas” (p. 571).

Ele tenta também se despedir da narrativa, numa imagem que sugere sua morte: “eu numa mesa de pedra sem que a Cândida me estendesse o avental para me esconder nele” (p. 592).

Colocar os dois últimos capítulos com os nomes de penúltima e última narrativa parece ser uma forma de forçar um final que não quer acontecer. Se fosse sexta e sétima, provavelmente viriam outras e outras. Assim, o livro tem de terminar agora. Terminará?

Ninguém quer assumir o relato, a voz do último capítulo declara não saber de quem são essas recordações: “— Serão minhas?” (p. 599).

A voz narrativa coloca-se em compasso de espera: “porque me lembro da hospedaria, da janela diante da qual nos sentávamos, à espera. Achava eu que à espera, embora me perguntasse de quem dado não recebermos visita, nenhuma voz no corredor” (p. 591). A espera é infinita, a impossibilidade do imediato que a palavra não pode apreender.

Surpreendentemente, é a amante do homem morto quem fala neste capítulo, e tem uma missão espinhosa: dar fim ao livro. Há indícios de que a escritora retirou-se: “(a partir do momento em que cheguei ao chapéu sobre a cama vazia para quê continuar?)” (p. 599). O objeto sobre o leito é o nosso conhecido chapéu de palha com cerejas de feltro inventado e utilizado pela costureira-escritora.

A presença do objeto na narrativa remete a outros dois chapéus que aparecem em *O manual dos inquisidores* e em *Não entres tão depressa nesta noite escura*, formando um conjunto de relações simbólicas instáveis em sua insuficiência representativa dentro dos respectivos relatos. Na narrativa do ex-ministro Francisco, o chapéu é a imagem fracassada do poder que se quer afirmar na frase “Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saída quem é o patrão”. No romance de Maria Clara, há

o chapeuzinho da avó da protagonista, que oscila entre o ridículo de uma existência humilhada e decadente e breves momentos de restauração do sentimento de poder, seja pelo raro sucesso nas fichas, seja pela memória da infância e juventude de filha de um prestigiado general.

Em *Eu hei-de amar uma pedra*, abandonar o chapéu equivale a desistir da escrita. A negligência autoral se confirma mais adiante, quando a escritora se evade e deixa a ordem para a personagem: “— Tu é que fechas o livro” (p. 601). O mais aflitivo da situação é que a escritora a quem ela se refere mencionando o famoso chapéu pode não ser a dona do relato. Quem estaria por trás dela? O chefe que proclama o *dictare* pode ser “a que manda na gente ou a quem mandaram que mandasse na gente, um fulano que não conheço a desesperar-se connosco, a alterar, a trocar-nos” (p. 601). Não se pode, então, estabelecer onde está o autor que a personagem procura, como no drama de Pirandello.

A missão a ela confiada é angustiante, como é difícil achar uma palavra que termine um relato, uma palavra única, só dela, que sua própria morte lhe daria sem a participação de ninguém:

uma palavra confusa se tanto, não de pedido de auxílio ou de medo,
uma palavra somente, não concebo bem qual, a única que criei ou a
extinção me ofereceu
(— Aí tens uma palavra só tua que ninguém escutará)
(p. 595).

A palavra que ela busca é a que lhe possibilitará a morte como finitude, seu direito como mortal e a extensão de seu saber como ser humano; além disso, essa é a palavra que lhe possibilitará a conclusão do

relato. Ela é, entretanto, a palavra da impossibilidade, que tenta apreender um momento inapreensível pela linguagem, o imediato. É o desejo que guarda uma imensa distância em relação ao que se deseja, e portanto se fortalece em paixão e esperança, a promessa fundamental que está ligada à literatura e à impossibilidade. Lembramos novamente o verso de René Char: “Le poème est l’amour réalisé du désir demeuré désir”. A paixão do texto está em ele não se resolver; ela deve continuar como a esperança do sagrado, que é o encontro do imediato, daquilo que “é”, que não reside no reino da possibilidade. A amante-viúva, portanto, não vai encontrar essa palavra, e não vai poder cumprir a missão que o escritor covardemente lhe confiou, ao ausentar-se do texto. Aí se manifesta o apelo desejanste da personagem:

no instante, quem sabe, em que a vaga que sempre esperei, que mesmo hoje, perdoe-se-me a inconfidência, espero, a que daria à minha vida uma razão que me escapa e que a decidir visitar-me me ajudará a fechar este livro

(sou eu que fecho este livro)

com a palavra fim, ou seja uma palavra não de pedido de auxílio nem de medo, uma palavra somente, quase nem um som, uma agitação breve derivado às minhas limitações motoras, uns círculos e pronto como no passeio do Beato

(p. 598)

O “quem sabe” expressa o desejo que não pode morrer para que a literatura se faça, a “vaga que sempre esperei” é a Eurídice inapreensível que a mulher quer salvar para seu mundo, dando-lhe o acesso à razão e possibilitando-lhe fechar o livro. E mais, o direito a pôr termo à narrativa é o direito ao fim, portanto à morte do repouso. A palavra fim é um significante que não resolve o apelo, “uma palavra somente, quase nem um som”, e esse

som à beira do inaudível se metamorfoseia na “agitação breve” que são os estertores da morte dela, já velha e frágil, que imagina o próprio afogamento como meio de findar a escrita e a vida. A palavra fim está aí, mas ela por si é impotente diante do impossível que é a conclusão, um *fim* “e nada mais na página vazia” (p. 598).

Esse apelo se repete em várias formas: “(sou eu que fecho este livro)” (p. 598); “(se pudesse terminar o livro imediatamente, se me dessem liberdade, se dependesse de mim terminava, detesto o que conto)” (p. 598); “(poupava tanta coisa desnecessária a tanta gente se terminasse já)” (p. 599); “(como fechar este livro?)” (p. 600); “(a maçada com o fecho do livro é que não basta uma agitação antes do silêncio, esta bota quase nova, estas palhas)” (p. 600). Aí está: a “agitação antes do silêncio” pode ser lida como o desfecho tradicional, o clímax, momento de tensão máxima, seguido da resolução que trará conforto e paz ao leitor, e de muita reflexão edificante. Não, esse final não serve mais, seria apenas um “impulso oxidado” (p. 600), um gesto enferrujado que não funciona mais.

De apelo em apelo, em seu tempo de aflição, a responsável pela conclusão idealiza um belo desfecho proporcionado pelo silêncio de uma palavra, e o resto da página toda em branco. Uma solução gráfica elegante e convencional, que faria a escritora se orgulhar de sua personagem falante e manteria satisfeito e confortável o mundo das edições de livros. Essa espera, entretanto, fica só na promessa: ela sabe que está “esperando quem não virá ou não esperando nada” (p. 601).

Já que a espera é inútil, que venha uma concessão que lhe permita

fechar a narrativa. Se alguém lhe dissesse “— Fecha este livro como quiseres” (p. 605), estaria solucionado o problema, “terminava-o aqui, com pétalas amarelas descendo na sombra” (p. 605). Todavia, não há o consentimento. A busca continua, e em determinado momento, mais uma pequena luz parece querer acender-se: “(ora aqui está o fecho do livro, a tal palavra confusa, não há dúvida, encontrei-a, estou a aproximar-me dela)” (p. 606). A personagem, entretanto, nem encontrou a palavra nem está a aproximar-se dela, continua a escrever sem destino nem finalidade: “(a minha voz, ajudem-me, dirigindo-se a quem?)” (p. 608). Tanto sofrimento, que se assemelha ao aborto que a equipara a uma ovelha, e que ao mesmo tempo se lhe diferencia pela ausência de conclusão, persiste indefinidamente. É o seu aborto escritural, que impede o nascimento de um belo fim. Exausta em sua tentativa de dar à luz a palavra consagrada que não é sagrada, a personagem espera:

 aqui sentados à espera até que uma criatura de chapéu de palha
 com cerejas de feltro
 (a da arvéloa, a do cacto, a que manda na gente)
 empurre a porta de súbito sem respeito por nós e nos expulse
 para a rua
 (uma azinhaga de Sintra, o Beato, Tavira)
 a informar mudei de plano, não preciso de vocês, sou eu que
 fecho o livro, vão-se embora, acabou-se.
 (p. 616)

Acabou-se, possivelmente, por um acidente de publicação, como diria Mário Quintana, ou por uma exigência do mercado, como queria Blanchot, deixando para o escritor apenas um livro. O que fica, todavia, é uma longa e angustiante espera, o fim que não chega, o termo que não existe, o último esforço para se chegar ao final, que afinal nunca é o último, porque não há

último quando o escritor é dominado pelo fascínio da escrita incessante, interminável.

capítulo 7

**A NOITE ESCURA
DE MARIA CLARA**

**(Escrita, morte e noite em *Não
entres tão depressa nessa noite
escura*)**

MEMÓRIA

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
estas ficarão.

(Carlos Drummond de Andrade)¹³²

¹³² ANDRADE, 1995. p. 27.

A NOITE ESCURA DE MARIA CLARA

(Escrita, noite e morte em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes)

Maria Clara escreve dominada pelo desespero, atormentada pela escrita. Por que Maria Clara escreve? Que relação existe entre a escrita/realidade de Maria Clara e o mundo? Que verdade pretende Maria Clara descobrir? Ou encobrir?

Ela fala inicialmente postada num lugar chamado “aqui”, um lugar onde se supõe que ela esteja no instante da enunciação, muito tempo após o momento do enunciado. Esse tempo, entretanto, não é fixo, está sujeito a todo tipo de interferência, e se move livremente da moradia no Estoril para o hospital próximo ao aeroporto, e para Alcoitão, para Tomar, para a Itália, para um andar longe do Tejo e para vários outros lugares. Desse lugar, o sótão, ela vê a si mesma e à irmã Ana Maria “a brincar às fadas”¹³³ no rebordo do lago, cena que suspende a referência temporal. Do lago a cena é transferida para o hospital, a doença do pai, a vergonha do pai, o sofrimento da velhice, da decadência, o tempo do desamparo. Maria Clara conjectura: “se eu fosse fada dava um toque de varinha e pronto” (p. 17), acabava-se o sofrimento, restabelecia-se a ordem das coisas, estava novamente o pai instalado na cadeira de balanço. Dar um toque de varinha equivale a ganhar

¹³³ ANTUNES, 2000. p. 15. A partir daqui, as referências a *Não entres tão depressa nessa noite escura* serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

no *Casino*: a avó, humilhada e decadente, restaura momentaneamente sua monarquia e desenterra sua bela narrativa de filha de um general de prestígio, bajulada pela nobreza, “a menina tão boa, cheia de escravos, educada como uma marquesa” (p. 21). Depois da glória, a morte humilhante numa mesa de cassino: “— Pifou-nos aqui uma velha que mora nessa casa” (p. 25). Para esquivar-se do sofrimento, Maria Clara recorre à magia:

(...) a minha irmã e eu brincávamos às fadas no rebordo do lago e era engraçado como
(mesmo sem palavras mágicas)
ao primeiro gesto da varinha de condão
(um pedaço de cana com uma estrela na ponta)
deixaram de existir doenças, agonias, hospitais, mortes e ficou tudo bem, tudo bem, tudo bem graças a deus, ficou tudo bem para sempre.
(p. 29)

“Tudo bem para sempre” são as palavras finais do primeiro capítulo, mas não da narrativa. A varinha de condão de Maria Clara é sua pena, caneta e sofrimento, que não consegue destrinchar o desafio problemático da felicidade.

O reino da imaginação continua imperando: “Imagino assim: “. Após os dois pontos, tudo é possível, mas imaginar é também sofrer, e ela então decide preferir “não imaginar o que quer que seja”. Sua escrita, portanto, é feita de imaginações e de não-imaginações, ou seja, o imaginário contra o qual não se pode lutar, a fantasia que não resolve.

O desespero de Maria Clara, evidentemente, suspende a noção de objetivo, tira dela o controle da caneta que não é mais sua. Ela não consegue afirmar nem o próprio desespero: só consegue perguntar se é seu o desespero. Ela não é senhora da escrita, escrita por sinal proibida, que tem uma de suas origens em “dúzias de cadernos com páginas escritas numa

caligrafia antiga” (p. 31), guardadas por um cavalo de pau no sótão da casa, um brinquedo ameaçador que promete contar ao pai que ela leu as páginas proibidas, que ela viu e conversou com os retratos antigos, que lhe revelavam notícias de outros mortos, de uma “família que nunca existiu” (p. 34) e que aos poucos passou a existir.

O atalaia a assombra: “— Não leias Clarinha” (p. 31). Esse *noli me legere*¹³⁴ do cavalo de pau é a expressão da impossibilidade de Maria Clara ler sua própria escrita, ela que se refugia em sua solidão para buscar um caminho que não existe, ela que tenta buscar verdades onde elas não estão, a pedir em vão ao psicólogo (enfim, um profissional da verdade!) ou a quem quer que seja que “separe a verdade da mentira” (p. 275). Ela luta contra essa solidão, ela tenta resgatar sua narrativa da noite escura para a luz do dia, mas esse é um movimento vedado a ela: *noli me legere*. Ela não pode ler sua narrativa, o que faz com que ela se repita indefinidamente, que ela gire em torno de sua própria cauda, como as palavras-cachorros daquele que escreve em *Que farei quando tudo arde?* : “e então soltar os cães das palavras na esperança de que alguma delas, vibrando a cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos”¹³⁵. O pronome *vos* remete aos mortos, aos fatos passados, ao conhecimento que é necessário descobrir, que lhe é vedado descobrir. Por isso a escrita de Maria Clara retorna sempre ao mesmo ponto, passa pelos mesmos caminhos, na angústia da origem, sempre a recomeçar algo que nunca começa e portanto nunca acaba, tornando suas palavras imagens perdidas de objetos e seres inexistentes, como sua criatura

¹³⁴ BLANCHOT, EL. p. 14

¹³⁵ ANTUNES, 2001. p. 457

Leopoldina, “uma amiga inexistente que à força de inexistente principiava a existir” (p. 142), interditando à linguagem seu caráter de signo.

O imaginado e o não-imaginado tornam-se símbolos tresmalhados por força da conversa que Maria Clara entabula com os retratos, que lhe falam de outros mortos, e que se impacientam com sua ignorância por ter nascido tarde demais para saber, para estabelecer uma referência. Ela não descansa em sua arqueologia inútil, “a procurar compreender nos armários, nas arcas, tudo tão claro nos sonhos e ao acordar esqueci-me” (p. 33). Que clareza é essa dos sonhos de Maria Clara? A noite escura que propicia o sonho faz com que ela toque o imediato, a claridade límpida do que não admite mediação, a verdade que ela vai ter que buscar sem poder tocá-la, por ser escritora, por escrever no papel palavras que negam aos seres e aos fatos aquilo que eles são verdadeiramente.

A noite escura de Maria Clara, entretanto, não é a noite feita para dormir, para o descanso do dia, para o repouso necessário às tarefas diurnas que se desdobram necessariamente. Também não é a que provoca medo nas crianças, consoante dava-se com ela, que implorava aos pais licença para dormir com eles por medo dos trovões, e se confortava com a proximidade quente e segura dos corpos dos adultos, que traziam a realidade ao seu pavor, que propiciavam a felicidade ignorante da primeira infância. A noite escura da personagem não é o sétimo dia da criação que Lobo Antunes colocou como epígrafe ao último conjunto de capítulos do romance. Deus pode descansar; o escritor, a escritora não pode. A noite exige o sono como tarefa, ele é uma exigência do dia.

O sono, entretanto, não é o sonho. Este pertence à noite escura, dentro da qual ela consegue ver com clareza sua situação, mas não pode escrevê-la nem descrevê-la. O sonho é inefável: “(que estranho não sermos capazes de falar, em quantas ocasiões, durante os sonhos, quero exprimir-me e não consigo)” (p. 54). A noite escura de Maria Clara não lhe propicia repouso, não a deixa dormir, é uma noite insone. O sonho da noite escura é sua escrita, que lhe parece clara quando, ainda não escrita, pertence ao espaço da vertigem, da espera desejante, e que ao ser trazida para a claridade do dia obscurece-se, perde os sentidos e a direção. O sonho e a escrita se aproximam naquilo que têm de interminável, na impossibilidade de fechar a relação significado-significante. Segundo Blanchot, o sonho é o que não pode “verdadeiramente” (aplicável ao mundo real) significar, destruindo a função do signo:

Le rêve touche à la région où règne la pure ressemblance. Tout y est semblant, chaque figure en est une autre, est semblable à l'autre et encore à une autre, celle-ci à une autre. On cherche le modèle originaire, on voudrait être renvoyé à un point de départ, à une révélation initiale, mais il n'y en a pas: le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable.¹³⁶

Eis o sonho-escrita de Maria Clara, cujas propriedades ela não descobriu, o que faz com que ela continue perguntando aos objetos a direção a seguir, a verdade dos acontecimentos (não-)ocorridos. Além de não ocorrerem, eles são incompletos, como a fotografia do sótão com alguns dizeres a lápis, escritos não se sabe por quem: “O meu pai dois meses antes

¹³⁶ BLANCHOT, 1999A. p. 362. Trad.: O sonho relaciona-se com a região onde reina a pura semelhança. Tudo nele é semelhante, cada figura nele é uma outra, é semelhante a uma outra, e ainda a uma outra, e esta a uma outra. Procura-se o modelo original, quer-se ser remetido a um ponto de partida, a uma revelação inicial, mas nada disso existe: o sonho é o semelhante que remete eternamente ao semelhante.

de “ (p. 47). Maria Clara tem a ilusão de querer conhecer-se, saber de onde veio, mas os escritos, os retratos, as lembranças não acodem, o sótão não esclarece: “se ao menos me ajudasse a conhecer quem sou” (p. 48). Aí ela se aproxima do caminho da impossibilidade, mas continua a “vasculhar a família que nunca existiu nos armários, nas arcas” (p. 34).

Ao mesmo tempo em que busca a verdade que faz sofrer, Maria Clara quer também a mentira que conforta:

se ao menos houvesse uma forma de sair, apanhar o autocarro para casa, esquecer-me, se alguém me mostrasse que tudo isso é mentira, não pode acontecer, não aconteceu, enganei-me, o meu pai não ficou doente, o meu pai não, está no escritório com os jugoslavos, os árabes, os pretos a falarem de canhões e espingardas, ao voltar do cinema passei no corredor e ouvi-os, a minha avó sim, o primo tenente sim, só as pessoas muito idosas morrem
(p. 43)

Afinal todos vivem da mediatização, exibindo feições exageradas como as dos palhaços que metiam medo a Maria Clara, “se me sorrissem com uma boca desenhada noutra boca e me cumprimentassem de luvas brancas gania de pavor”, como as bocas escarlates das amigas de sua mãe, que, quanto mais enrugadas mais vermelhas, bocas sobre bocas “a falar de assuntos divertidos e elas atrás, impassíveis” (p. 51).

Um dos grandes mistérios da vida de Maria Clara é a procedência de seu pai. A mãe insistia em que ele nunca tinha tido família, tinha em seu assento de nascimento o nome do pai, um professor, que inicialmente aparecia como casado e em seguida uma rasura e a palavra viúvo, o nome da mãe (supõe-se que seja Adelaide) apagado com borracha, eliminado do registro. Mais adiante, o próprio nome do pai eliminado também, a certidão a ostentar a palavra “incógnito” no espaço reservado ao nome do progenitor,

“o professor a amaciar o sacristão com uma gorjeta discreta” (p. 72), para colocar a palavra “incógnito” no assento do pai. A eliminação da paternidade é dolorosa, a caneta sofre nas mãos do sacristão: “o som do aparo doía” (p. 68). Em seguida ela quer apagar a origem “pecaminosa” do pai, uma empregada e um professor casado, é preciso eliminar Adelaide para que a paternidade não se revele: “se o meu pai me emprestasse a borracha, se esfregasse com força e pudesse apagá-la” (p. 69). Ela entretanto nunca obtém a certeza, e prossegue com suas intermináveis perguntas: “— O pai do meu pai é o teu pai Adelaide?” (p. 57); “— O meu pai é teu filho Adelaide?” (p. 57); “— A Adelaide teve filhos mãe?” (p. 38); “— Teve algum irmão que se chamasse como o pai mãe” (p. 37). E recebe as respostas que só respondem ao impossível, que fogem à instância da possibilidade, que reafirma sua espera impaciente do desconhecido, esperança que se magnifica pela distância imensurável entre a coisa desejada e o desejo: “— Sai já daí” (p. 38); “— Que insistência que coisa onde foste buscar uma idéia assim tonta?” (p. 38); “— Deixe-me em paz Clarinha” (p. 58); “— O teu pai não tem família cala-te” (p. 77).

O tempo vai sendo roído, e Maria Clara continua sua busca impossível: “dúzias de focinhos nos vão roendo ao roerem o tempo” (p. 124), “roendo a que não desiste de procurar, de ler” (p. 125), e certamente, a que não desiste de escrever também a sua escrita atormentada que busca uma referência onde se ancorar e nunca encontra. E como nunca encontra, vive a “criar enredos, fantasiar, mentir” (p. 126).

Maria Clara chega a conferir com a sua criatura Leopoldina, a intrusa, a estranha, se sua história é verdadeira ou não, se suas fontes são fidedignas e completas, ou incompletas:

(foi assim Leopoldina não foi, altera se compreendi mal, corrige-me se me enganei, confessa que papéis me faltam ver nas arcas, que revistas, que jornais, a menos que minha mãe
custa-me a crer
a menos que nada disso seja verdade e a minha mãe no sótão
uma surpresa que crescia, a pergunta a juntar-se aos grãos de poeira
que giravam na luz
— Para quê?
e a tremer com eles, para quê ter subido as escadas e entrado
aqui)
(pp. 129-130)

Leopoldina é mais um dos expedientes de Maria Clara para buscar sua identidade e providenciar uma família para o pai: “tornei-me a neta órfã” (p. 101). Neta de quem? Órfã de quem? Neta do professor, órfã de pai e de mãe, residente em Alcoitão. Está feita a narrativa de Leopoldina, neta do pai do pai de Maria Clara, portanto primas em segundo grau, a narrativa em seguida desmanchada pela própria criatura, “a Maria Clara na cadeira de baloiço do sótão a fabricar-me um passado, julga que me conhece, que destina o que penso” (p. 108), mas ela então nega ser neta do avô de Maria Clara, já que o pai dela nasceu sozinho e nunca teve família, “como garante a senhora debruçada para um colchão de hospital” (p. 108). Mas Maria Clara insiste com seu “fantasma de um nome confinada aos armários, às arcas, aos objetos embaciados de pó” (p. 114).

Leopoldina tem uma história, um pai que morreu novo e uma mãe que emigrou para o Canadá a acompanhar um homem, tem uma avó que a criou junto com o avô, e mora em Alcoitão, ou no sótão da casa de Maria Clara, na

estampa de um retrato que pode deixar de existir como num passe de mágica:

(...) tire a minha metade de retrato do porta-moedas, não a mostre na mercearia e no talho, esqueça-me na poltrona de vime não olhando para nada, não pensando em nada, a confundir-me com a mobília que resta sentindo os morcegos ao redor dos candeeiros, as árvores e os prédios a crescerem numa única sombra em que a menina, o seu pai e eu não somos verdadeiros como não é verdadeiro o sótão nem o cavalo de pau nem a cadeira de baloiço que ele me levou há anos (...)
(p. 138).

Retira-se Leopoldina, mas a busca continua. Para Amélia, a mãe, as pesquisas de Maria Clara não passam de fantasias de uma mente inquieta: “tão especial, tão mentirosa, não lhe alimente as histórias que vai buscar não sei onde” (p. 148). Haverá todavia sempre um papelinho escrito, um retrato, alguma pista que a ajude a construir sua história: “era a mim, à Ana, à Adelaide que tentava ver, se calhar o professor, se calhar a inválida, se calhar alguém oculto nos armários do sótão numa carta que eu não lera ainda” (p. 159).

Ana Maria não compartilha a investigação da irmã, chega até a censurá-la. Suas leituras são próximas do mundo, textos educativos encontrados no correio da leitora das revistas femininas: “Devo sentir-me culpada por não ter orgasmo?” (p. 173); “Será Você A Esposa Ideal” (p. 280). Seu mundo está estampado nas publicações que interessam ao dia-a-dia de uma “moça normal”: a moda, os divórcios importantes, princesas e sapatos, opiniões de psicólogos sobre o amor entre mulheres. Um olho nas revistas e outro nos delírios de Maria Clara. Esta, na esteira do cientificismo que conforta e dá segurança, inspirada na sábia conversa do médico com a mãe sobre a saúde da filha, cria toda uma ala de parentes com nomes medicinais:

prima Hemoglobina, prima Glicémia, primo Enteroviofórmio, primo Argirol, um deles se suicidou em Paris, as primas pesarosas, toda uma narrativa de deslocamento dos termos científicos. E Ana Maria a tomar uma aula de civilização: “Aprenda os subtis mas evidentes detalhes que nos permitem reconhecer um homem civilizado” (p. 179); “Toda gente escolhe este ano um safári no Quênia” (p. 177); “Que maquilhagem me recomenda para um primeiro encontro?” (p. 177).

Maria Clara é tragada por sua escrita; como um Orfeu que não pode evitar o olhar à noite da profundidade em busca de sua Eurídice, ela é chamada fortemente pelas forças da noite escura: “Se eu pudesse deixar de atormentar-me, deixar de pensar, se as ondas e as palmeiras não me acordassem à noite e eu sem entender o que pretendiam de mim” (p. 185).

A fixação no pai e em sua origem leva a menina a fundir-se em determinados momentos ao personagem que cria, como na cena em que ela atribui a si a ação de suspeitar e em seguida corrige-se atribuindo-a ao pai: “o que suspeitei / o que o pai suspeitou” (pp. 191-192). Em outro momento ela corrige a própria escrita, retirando do pai um pensamento que no instante era dela: “o pai não pensou isto de certeza, és tu quem pensa isso, risca” (p. 191). E assim Maria Clara vai escrevendo a figura do pai quando jovem, como um ser solitário, freqüentando lugares baratos, até que emerge uma pergunta não se sabe vinda de onde e de quem: “— Porquê sempre sozinho Maria Clara?” (p. 195). Alguém lê o texto de Maria Clara: pode ser, por exemplo, seu marido, que ao final se revela como leitor de sua escrita; pode também ser a própria Maria Clara, não a que escreve, mas a que lê.

No início do capítulo décimo quarto Maria Clara diz que a narrativa deve terminar com o adeus do pai, que não responde a nada “porque as palavras não significam nada para ele” (p. 199). Assim como o “tudo ficou bem para sempre” (p. 28) do final do primeiro capítulo, indicando uma conclusão tão maravilhosa quanto impossível, a escritora ensaia um anteprojeto de final também impossível, mas um final silencioso, sem o depoimento do pai, o protagonista da escrita que se esvai devagarinho, a dar adeus às filhas. O sofrimento do pai suspende o tempo, “não existe o tempo nem dor nem inquietação de qualquer espécie” (p. 200), e a morte não vem, como não vem o final da escrita, a despedida jamais se conclui, o pai está sempre lá, “assistindo à gente e a si mesmo naquele adeus que se tornou perpétuo” (p. 200), conversando com o próprio pé inchado “palavras que deslizam para o silêncio sem terminarem a frase” (p. 200), gestos substituindo palavras, “resumindo dado que tudo se pode resumir” (p. 201). Prova de que a escrita é inútil é o fato de ser sempre passível de abreviação. O pai moribundo então assume sua narrativa, que inclui a própria morte e enterro.

O capítulo seguinte inicia com a morte do pai: “E agora que o meu pai morreu” (p. 215). A frase é corrigida imediatamente: “não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa” (p. 215), e o pai continua morrendo e não-morrendo, já que Maria Clara não consegue dar ao pai nem o repouso da morte, confinando-o num entrelugar em que o próprio cheiro que ele exala já não é mais o cheiro de pobre que ele sempre teve e nem o cheiro da morte, “apenas o que principia a constituir o cheiro da ausência”.

Ausência que se torna uma não-presença à luz do dia para penetrar na noite escura de Maria Clara, de onde não se sai porque não existem limites. O pai entretanto encena sua própria morte, que Maria Clara relaciona a outras palavras, que sugerem dissipação, indefinição: “tanto faz chamar-lhe bruma como nevoeiro ou morte, custa menos chamar-lhe bruma ou nevoeiro do que morte não está de acordo pai?” (p. 200).

De olho nos passos de Maria Clara, Ana Maria faz uma pergunta desconcertante que fica sem resposta: “— Queres que o pai morra não queres Maria Clara?” (p. 233). Supõe-se que a escritora-personagem vá responder, porque a indagação é antecedida de uma oração temporal que pressupõe uma declaração: “Quando a Ana disse ao almoço com nós três em redor da cabeceira deserta e o sol a iluminar metade da toalha”... (p. 233). A pergunta no entanto permanece no ar, e mais tarde é repetida em outra situação, precedida da mesma oração a pedir continuidade: “quando a Ana disse baixinho” ... (p. 233). O *quando* não conduziu a qualquer reação de Clara. Que pretendia Ana Maria com essa pergunta? Receio da possibilidade de a irmã tomar o lugar vazio na cadeira de braços do pai, que presidia à família? A terceira indagação contém uma cláusula final esclarecedora: “— Queres que o pai morra para ser só teu não queres Maria Clara?” (p. 233). A pergunta não poderia ser respondida no mundo de Ana Maria, já que a expressão de finalidade *para ser só teu* torna-se absurda à luz do dia. Maria Clara não responde porque sabe que essa morte pertence a ela, pertence a sua escrita, a sua noite escura, e o assunto não mais retorna, essa possibilidade não existe, porque a morte do pai pertence ao reino da

impossibilidade, à vertigem do espaçamento. Mais adiante, Maria Clara dirige sua escrita ao próprio pai, garantindo-lhe que jamais atentara contra sua vida: “nunca o quis matar pai nunca tentei matá-lo”. Essa declaração da filha escritora insere o pai e sua não-morte na noite escura da escrita.

A empregada do hospital a limpar “sobras de agonia” no chão do quarto contribui para afastar a morte: “acabaram-se as maleitas, acabou-se a morte” (p. 249). Maria Clara também quer livrar-se da indesejada ocupando-se de coisas inúteis, ocupando-se da escrita que se recusa a pronunciar a palavra: “ocupar-me de tarefas inúteis que enquanto durassem adiariam a” (p. 250). A suspensão do tempo na escrita também é fator de procrastinação da morte: “no relógio de cabeceira sempre as mesmas três horas de um dia infinito que enquanto durassem adiariam a” (p. 259).

Para ir-se acostumando à idéia da morte, Maria Clara simula os funerais do pai, com a presença de parentes que devem ter saído de alguma foto antiga ou de algum escrito velho, parentes pobres que descobriram o falecimento no jornal, pobres mas parentes, denunciados pelos narizes e pelo jeito de andar, “tio Narciso, tia Eva, primo Acácio filho da tia Palmira” (p. 251). Após narrar os funerais, a escritora admite que a história estava mal-contada, e vislumbra-se o retorno triunfante do pai:

e as agulhas do tricot quietas, as feições compostas, o ponteiro mais estreito do VII para o VIII, o ponteiro mais gordo colado no XI ou no IX?
no XI, o pai vai chegar tarde e por consequência o ponteiro mais grosso colado no XI, as criadas a espreitarem do reposteiro da sala a governanta pelo menos a espreitar do reposteiro da sala as criadas a espreitarem do reposteiro da sala arredondando a boca para o primeiro grito.
(pp. 260-261)

É a volta do pai que vence a morte, do chefe da casa que tarda mas comparece, com direito a gritos de alegria encenados pelas criadas. A partir de domingo tudo volta a ser como era, “a clínica, a doença e a morte não existiram nunca” (p. 263).

O capítulo décimo oitavo festeja a não-doença e a não-morte. Um médico da clínica tenta seduzir Ana Maria, que se sente honrada, a mãe Amélia implica com uma empregada que namora o chofer, o pai oferece um colar de turmalinas à criada às escondidas da mulher, a pulseira de três corações recuperada por Amélia torna inútil matar o chofer, a vida na mansão da família parece voltar à normalidade, até que se ouve a voz de Maria Clara dirigindo-se a um interlocutor que não havia aparecido até então:

de Maneira que talvez tenha inventado, não sei se reparou mas invento tanta coisa quando falo consigo, preferia que julgasse que invento por meter-me impressão este divã com um lenço de papel no travesseiro, este aperto de mão ao pagar-lhe, esses apontamentos no bloco
(p. 271)

Pelas características do interlocutor, o divã, o bloco de notas, o pagamento, o texto parece encenar uma sessão de análise. Há um profissional da escuta que analisa o discurso da paciente, enquanto ela insiste que inventa, que falta com a verdade, por se sentir intimidada, ou a querer que ele pense que ela se sente intimidada pelo divã, elemento evocativo da psicanálise. Maria Clara quer enganar o profissional, fazendo-se parecer amedrontada pelo aparato do saber, e continua sua história deixando-o passivo a ouvi-la.

O capítulo seguinte confirma a cena da análise: o analista chama sessões, segundo Maria Clara, a “quarenta minutos de silêncio duas vezes por semana” (p. 275), raras perguntas, apontamentos no bloco, nunca uma opinião. Maria Clara reafirma sua condição de inventora do discurso, ela que não sabe ou não quer saber o que é a verdade, tudo é brincadeira, descuido, invenção, nada de sério. Sério apenas o profissional, aquele da caneta “que corre atrás das minhas palavras sem conseguir alcançá-las” (p. 275), “a escrever o que eu não disse nunca” (p. 277). A caneta do saber tem um limite, e esse limite é o mundo, espaço da finitude onde as coisas começam, enquadram-se e acabam. Não é esse o caso do escritor, nas palavras de Blanchot:

L'influence de l'écrivain est liée à ce privilège d'être maître de tout. Mais il n'est maître que de tout, il ne possède que l'infini, le fini lui manque, la limite lui échappe. Or, on n'agit pas l'infini, on n'accomplit rien dans l'illimité, de sorte que, si l'écrivain agit bien réellement en produisant cette chose réelle qui s'appelle un livre, il discrédite aussi, par cette action, toute action, en substituant au monde des choses déterminées et du travail défini un monde où tout est tout de suite donné et rien n'est à faire qu'à en jouir par la lecture.¹³⁷

Eis por que Maria Clara não pode responder à pergunta de sua irmã, que é feita no finito e só pode ser respondida no infinito. Eis por que Maria Clara fala em descuido, brincadeira, invenção, contrariando a pretensa seriedade das sessões. Eis por que, finalmente, a caneta do analista jamais poderá alcançar a história da escritora. E a verdade do profissional da mente

¹³⁷ BLANCHOT. pp. 306-307. Trad.: *A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado, de maneira que, se o escritor age bem realmente produzindo essa coisa real que se chama livro, desacredita também, com essa ação, toda ação, substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde tudo é agora dado, e nada precisa ser feito além de gozá-lo pela leitura.*

é a mais dura e sofrida, porque ela interfere em seu corpo real, em sua integridade de ser humano que escapa à escrita, dentro do limite do finito que lhe é fatal: ele está com um tumor, uma leucemia ou um câncer. E tem que aturar as mentiras de uma escritora “irresponsável”:

inventei isto hoje percebeu, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro, nem nós de uniforme nem o velho de giz na lapela diante do coreto, um professor ou assim, o marido de uma inválida no apartamento em Alcoitão (...)
(p. 278)

Mais adiante o jogo com o analista inverte a seqüência: “por uma vez não invento, aconteceu assim” (p. 282); “não estou a inventar, o senhor sabe que não estou a inventar” (p. 283). Ela chama a atenção do profissional, pede para não ser interrompida, ou então ele que assuma a escrita, que não pode ser dele, que é dela: “se é para me interromper prefiro que escreva” (p. 283).

Em outro momento, ela registra que a conversa com o analista é um monólogo, visto que ele não responde nada. Ela então vê nuvens e fala da dor da escrita, da dor dos familiares:

e creio que o que lhe digo se relaciona com as nuvens, assim lentas, sem contornos, mudando de forma e doendo-me por dentro tal como a minha mãe e o meu pai me doem por dentro, a minha irmã me dói por dentro, eu me doo por dentro e por me doer por dentro me invento sem parar esperando que imagine que invento e não acredite em mim torno-me capaz de ser sincera consigo, é certo que de tempos a tempos, para o caso de me supor honesta, lhe ofereço uma nuvem amarela e uma nuvem castanha e uma mão-cheia de pardais em lugar da verdade, a verdade por exemplo da Ana a abraçar-me à entrada da clínica e eu a empurrar-lhe as mãos, o pai está doente Maria Clara
(p. 365)

A escrita, a dor e as nuvens são três elementos indissociáveis no relato de Maria Clara. Na perspectiva delirante da protagonista, sua dor é causa de

sua invenção, a invenção tem como objetivo fazer com que o analista imagine que ela inventa; a desconfiança do profissional da escuta na verdade dela faz com que ela seja sincera com ele, e se ele a supõe honesta (na avaliação dela), ela lhe oferece as nuvens e os pardais como um acúmulo de vulgaridades que fogem à verdade. Não há lógica verificável, o mundo de Maria Clara é a perplexidade da escrita sem sentido.

Outro interlocutor importante de Clara é o próprio pai. Após garantir-lhe que jamais pensara em matá-lo, ela pede-lhe desculpas pelas invenções: os pretos, os árabes, os jugoslavos, o Alcoitão, a inválida, Leopoldina, os negócios de armas. Ela pede a ele então que lhe diga como proceder, o que escrever, onde estão os segredos de sua vida. O pai, entretanto, não explica nada, contempla-a estupefato: “— Qual advogado, Clarinha?” (p. 290); “— As camionetas filha?” (p. 292); “— Qual mulher filha?” (p. 293); “— Jugoslavos filha?” (p. 295). A mãe recrimina a filha, o pai devolve-lhe perguntas perplexas, a irmã a segue desconfiada, o analista não consegue perseguir suas palavras, quem pode ajudar Maria Clara? Definitivamente, a escrita da personagem não pode receber auxílio de fora dela mesma, apenas do sótão com seus mistérios, de sua mente fervilhante, de sua noite escura. Vendo-se desamparada, atormentada pela escrita que não resolve nada, ela volta a negar a invenção que acabara de afirmar: “não inventei por aí além, posso dizer que não inventei nada” (p. 295).

É curioso que em meio a essa escrita difícil e dolorosa de Maria Clara, há uma outra escrita menor, cuidadosamente elaborada, que tem uma função diversa, e que a autora chamou “obra prima” (p. 297). É a carta anônima que

ela escreve à mãe para denunciar a traição do pai, que tinha uma amante. Esta é diligentemente planejada, tem um propósito definido, escapa à noite escura, porque age no mundo, busca provocar uma reação: abrir os olhos da mãe para o adultério do pai, despertar-lhe a indignação e a revolta para que alguma providência fosse tomada. Maria Clara revela com transparência sua intenção: “horas e horas de trabalho a calibrar palavras de forma a torturá-la, a indigná-la” (p. 297). Até a caneta que ela usou nessa escrita atuante foi escolhida: “a caneta que comprei de propósito no espírito de quem compra um revólver” (p. 297). Esse é um discurso que pressupõe um resultado; entretanto, a conseqüência revela-se pífia: a mãe rasgou a carta e ainda comentou com a filha o que ela pensava daquele tipo de texto: “— Repara na maldade das pessoas Maria Clara” (p. 297).

Pode-se dizer que o fracasso epistolar antecipa ou lembra o fracasso da outra escrita, mas em nível diverso. No caso da carta, havia uma intenção e uma premeditação, que falhou porque o destinatário não acatou a denúncia. Não se pode dizer entretanto que a carta rasgada não houvesse exercido uma ação no mundo em que pretendia atuar. O texto foi escrito, circulou do remetente ao destinatário, utilizou corretamente os signos, mas falhou porque o recebedor mudou inadvertidamente o sentido da mensagem, centrando-o na intenção maldosa das pessoas e desprezando o assunto.

A falha da verdadeira escrita de Maria Clara é de outra ordem. Ela não possui destinatário, não apresenta intenção, não consegue ser planejada, não conta com a aquiescência das pessoas, repete-se indefinidamente, não começa nem acaba. Essa é a escrita da noite escura, cuja tessitura a

escritora não consegue perceber bem. Ela oscila entre a necessidade da verdade e a inevitabilidade da mentira, entre a aceitação e a condenação daquilo que inventa, e segue sem distinguir o inventado do vivido. Ela apela a todos os que a cercam (inclusive ao analista), a buscar uma opinião, um esclarecimento, um comentário, mas todas as respostas são inócuas. Só lhe resta entregar-se à escrita, e nem o leitor (qual?) é poupado: “não me distraiam, não me interrompam agora, o andarzito que não interessa se inventei mas juro que existe” (p. 308). Foi inventado mas existe na noite de Maria Clara.

A escritora se afunda na solidão. Ela já tentou obter ajuda de todos em volta, e parece próxima de conscientizar-se de seu isolamento: “se eu pudesse conversar com alguém e podendo conversar com alguém se conseguisse falar” (p. 386). Afundar-se na solidão não significa uma separação física do mundo, um recolhimento em relação aos outros seres. Esse afastamento de Maria Clara é o movimento de apartar-se inclusive de si mesma para atender à exigência da obra, que faz com que sua escrita seja interminável, incessante, sem começo nem fim. É a quebra do sentido confiável da fala, sentido que vai do locutor para o ouvinte, daí a impossibilidade de ter um interlocutor, e se o houver, a incapacidade de falar-lhe. Ela não pode conversar com ninguém, e se o puder, não terá o que falar, visto que sua conversa não se dirige a ninguém.

Sua solidão não lhe permite buscar a “bela” linguagem que havia utilizado na carta anônima: “É com pesar que a informo”, “O marido que vossa excelência considera fiel”, “O dito marido que vossa excelência

ingênua e bondosamente” (p. 297). Sua escrita da noite escura não acolhe fórmulas mundanas, não consegue elevar-se ao universal. Sua escrita não pode ordenar o mundo, torná-lo mais belo, mais justo, mantendo os pobres e criados a servirem alegremente ao nobre contentamento de uns poucos que se isolam e mantêm-se acima dos que propiciam seu viver. Não é esse isolamento especial a solidão de Maria Clara. A sua é a solidão do fascínio, da ausência de tempo, das contradições não-dialéticas, que não se resolvem em sínteses.

Por que Maria Clara cede a palavra a Ana Maria? Ana Maria é a grande crítica da irmã: chama-a egoísta, mentirosa, acusa-a de falar das coisas sem saber as verdades, de não gostar de ninguém, de não se preocupar com as pessoas. Maria Clara resolve então deixar Ana falar, ou melhor, escrever. E Ana revela algo que Maria Clara não havia sequer mencionado: sua própria gravidez e aborto. Como se pode comparar a escrita de Ana Maria à de Maria Clara?

Assim como a carta fracassada de Maria Clara é a escrita do dia claro, a escrita de Ana Maria pertence também ao domínio da claridade. A gravidez da mocinha solteira revelada por Ana Maria é tão devastadora quanto a morte. Tanto essa revelação da tormenta diurna quanto a noite escura da irmã mais velha provocam uma dor enorme, ambas configuram um desastre. Todavia, a escrita da gravidez de Ana Maria e a escrita da morte empreendida por Maria Clara apresentam diferenças essenciais.

Maria Clara tem uma dor interna, uma dor que é dos seres mas que é também das nuvens, brancas, amarelas, castanhas, rosadas e escarlates,

lentas e sem contornos, a mudarem de forma ao sabor (amargo) da escrita que lhe dói por dentro e que é a dor de todos que estão na obra. Essa é a tormenta da noite escura, que não pode ser remediada, que não tem cura, e propicia o convívio da morte com a não-morte.

A dor de Ana Maria, e conseqüentemente sua escrita, é de outra ordem. Seu texto é produzido como um contraponto à escrita egoísta e negligente da irmã, que num momento de grandeza lhe oferece o caderno e a caneta e lhe permite falar de coisas sérias. Aí o leitor toma conhecimento da terrível doença social contraída por Ana Maria: a gravidez.

São curiosas as conformações que a gravidez de Ana adquire, como a acompanhar a dor das nuvens de Maria Clara. Seguem-se aí os acontecimentos que marcam o infortúnio da menina grávida solteira de dezessete anos: os primeiros sintomas, náuseas, tonturas, vômitos, tornozelo e pálpebras inchados; a negação da paternidade pelo rapaz, que sugere que ela andava com vários, a repetir a pergunta vezes sem conta: “— Não veio nada como?” (p. 421); o alvoroço e assombro dos empregados; o horror e a incredulidade do pai a lamentar-se condoído — a dor que era dele, não dela, a ameaçar o coração doente — pela sua filhinha, pela sua menina; o silêncio da mãe.

Essa “doença”, entretanto, tem cura, e ela se manifesta providencialmente na fazedora de anjos de Algés: “*e o alicate ou o dente arrancando-me de mim até que qualquer coisa numa tigela de plástico*” (p. 431). A solução é prática, simples, pertence à luz do dia. A dor física é

obnubilada pelo analgésico social. Mas aí não é como morrer e não estar mais morto em seguida, como na escrita de Maria Clara. Aqui existe a cura no reino das possibilidades, por mais que o delírio de farelos e palha leve o aborto para o grotesco:

(...) o recheio da barriga só farelos e palha, qual o motivo de estarmos aqui se o recheio da barriga da Ana só farelos e palha, a sua menina, a sua filhinha que não conheceu nenhum homem, se tiver dúvidas a parteira explica-lhe que só farelos e palha, não é verdade dona Mécia, é verdade senhor doutor a sua pequena esteve aqui, apliquei-lhe o alicate e só farelos e palha, nem um vestígio de criança, não está grávida (...)
(p. 440)

Por mais que a cena seja o imaginário do horror, ela tem um final concertante, que coloca os viveres dentro da ordem social esperada, sem o horror pior da desordem familiar. Todos agora podem respirar aliviados e a vida pode seguir o curso normal das coisas: “eu sabia que não podia ser era mentira dezassete anos senhores uma garota de dezassete anos nem sonha o que é um homem” (p. 432).

Por mais que Ana Maria tente atribuir a Maria Clara o relato pérfido de sua gravidez, o evento é relatado quando a escritora cede a pena à irmã. Ana Maria é quem arranja a estabilidade inicial, a complicação, o clímax e o desfecho, com direito a final feliz:

e ao ocupar a minha cadeira decidi que mal acabasse o arroz-doce recusava o café, pedia licença, levantava-me da mesa, chegava ao meu quarto, descolava o calendário da agenda, chegava-lhe um fósforo, atirava o papel no jardim e quando se apagasse, feito um pontinho de cinza, no canteiro dos goivos, estendia-me na cama, tranqüila, feliz, a sorrir para o tecto.
(p. 432)

Essa mini-narrativa contém os ingredientes do depoimento de Ana Maria: cria-se o conflito e queima-se o tempo da aflição, em direção ao

tempo da segurança, do conforto, da felicidade. Assim se passa a história de Ana Maria, com início, meio e fim contente.

Cedido a Ana o direito de expressão (“A Ana já não pode lamentar-se e protestar pelos cantos que não a deixei falar” (p. 433)), Maria Clara retoma sua escrita atormentada. Repentinamente, ela se apresenta em sua rotina de casada com um filho, e a escrita continua.

Uma das personagens da escritora, Leopoldina, vive e morre ao sabor da narrativa, e em determinado momento, quando ela recebe a visita do pai de Maria Clara, esta resolve desiludi-la de vez:

ninguém chama o teu nome Leopoldina, ninguém se interessa por ti, não existes, matei-te para pensares que existes mas não julgues que existes fora do consultório do psicólogo, do meu diário, de mim (...)
(p. 454)

O direito à morte é mais importante do que o direito à vida para caracterizar um ser: só existe aquele que pode morrer. Leopoldina ilude-se quanto a sua existência por ter-lhe sido concedido um aparente direito à morte, que agora lhe é retirado, condenando-a novamente à condição de ser de ficção sem direitos mundanos.

O marido de Maria Clara tenta trazê-la ao mundo, conduzi-la à noite do repouso (“— Não tens sono Clara?” (p. 454)), esforça-se para fazê-la notar sua própria existência de esposa e a presença dele e a do filho. Consciência pesada, ela decide “perguntar ao psicólogo se gosto do meu filho” (p. 456), já que não responde nem pelos próprios sentimentos. Ela entretanto não consegue evitar o naufrágio da noite escura sem retorno, das criaturas que insistem em povoar sua mente, “a ocultarem-me do meu

marido, do meu filho, dos prédios de gelosias apagadas até ao fim da noite, desta poltrona de napa cujas molas me aleijam, quando meu filho nasceu não sabia pegar-lhe” (p. 455).

Na última parte (cap. 31), Maria Clara se lamenta de que sua história esteja acabando: “Agora que estou no fim do meu relato tenho pena que acabe” (p. 467). Consideremos a escritora Maria Clara e sua narrativa. Ela nunca saberá quando sua obra estará terminada, portanto não tem como decidir que está próxima ao fim. O que parece terminado aqui será sempre destruído ou repetido em outro lugar e momento, por mais que um pretense desfecho ou a necessidade de publicação liberte ilusoriamente a escritora. Algo diz a Maria Clara que seu relato está no fim, e isso a inquieta, fazendo-a poupar a escrita para que ela não termine. Maria Clara não sabe que sua escrita não tem fim.

A história de Maria Clara vai-se interromper ao final das páginas, evidentemente, mas isso não significa seu final. Como não pode ser verificada, como não pode ser corroborada, nem comprovada, não tem valor de uso. No momento em que a editora publica-a e faz dela um objeto que circula no mundo, ela adquire uma outra verdade, que, essa sim, tem começo e tem fim, mas apenas no domínio das possibilidades, já que, como objeto, a impossibilidade lhe escapa. A impossibilidade está na noite escura de Maria Clara, e esta é interminável, não cessa nunca, é solitária.

Quem tenta trazer a escrita clariana para a luz é o marido da escritora. Ele é um leitor quixotesco ou bovaryano: comete o equívoco de querer verificar a escrita no mundo, e não conhece o perigo que advém

dessa atitude. Aliás, ele comete uma série de equívocos: além de procurar a história na vida real, ele não consegue eliminar da escrita a autora, e faz precisamente dela o centro de sua leitura, atribuindo ao relato a seriedade que ele não quer ter, transformando-o em uma experiência angustiante de leitura. Sua ansiedade começa docemente: “— O que é isso Clara?” (p. 468); “Quem é esta criatura mascarada de entrudo a beber com os saloios Clara?” (p. 469). Em seguida ele penetra na escrita e toca o braço do pai de Maria Clara e é avistado pela mãe dela (os sogros a quem ele não conhecia):

(...) o judeu a apertar os dedos falsos do meu pai e ao largá-los os dedos a tombarem ao comprido das mangas com o meu marido a observar no diário, a entrar página dentro, a sacudir-lhe o braço

— Não está contente por não ter morrido senhor?
a minha mãe como se o visse

— O teu genro Luís Filipe

(p. 474)

Não satisfeito com sua intervenção, o marido de Clara lê coisas que ela não havia escrito, e insiste em saber como termina a história: “— *Como é que isso acaba Clara?*” (p. 475). Sem obter resposta, ele apela para a sogra: “— Como é que isso acaba minha senhora?” (p. 475). Em determinado momento ele faz uma pergunta surpreendente, considerando sua condição de leitor: “— Onde é que isso está escrito onde é que isso está escrito?” (p. 477). Escrito o quê? Há algo que o impressionou na escrita e que ele procura na própria escrita. Mas o que ele procura não está mesmo na escrita, não foi de lá que ele o tirou? Acontece que o marido de Maria Clara lê coisas que ela garante que não escreveu *ainda*: “se instala na poltrona de napa a mover os lábios parágrafo fora ao longo do que não escrevi ainda, do que escrevo neste momento” (p. 481). Maria Clara não consegue se envolver com as

coisas desse mundo — marido, filho, casa. O que toca a ela é sua varinha de condão, sua caneta que cria o mundo louco da literatura, que ela chama de seu *nada*, ela só tem vontade de “ficar sozinha e avaliar o meu nada”.

Convoque-se Maurice Blanchot. No capítulo VI de *L'espace littéraire*, “L'œuvre et la communication”, ele faz uma incursão no mundo do leitor. Para ele, quem lê não escreve nem reescreve a obra, não cria nada, mas sua importância é fundamental. Diferentemente do que acontece com as artes plásticas, em que o quadro ou a escultura parecem possuir uma vida própria independentemente de quem a olhe ou deixe de olhar, o livro só adquire sua condição de estátua quando a recepção realiza sua atividade. A leitura é como o mar e o vento alisando uma pedra, tornando o livro “une pierre plus lisse, le fragment tombé du ciel, sans passé, sans avenir”, ela é que permite ao livro tornar-se algo além daquele que o fez, “elle fait que l'œuvre devient œuvre”¹³⁸, ou seja, a leitura é que permite a existência da obra literária.

A “leitura verdadeira” (evidentemente, a leitura blanchotiana) não questiona o livro, o que não significa que ela seja submissa a ele. Ela é a presença tranqüila e silenciosa que não compartilha da angústia da criação, o que não significa que seja destituída de emoções. Não interessa a ela buscar um significado, ou perguntar ao leitor ou à obra onde está sua verdade. A atividade da recepção literária é um ato de liberdade, um desejo de ler o que não está escrito, que não se prende a uma verdade direcionada. Ler então é abrir o que está fechado, é dar transparência ao que é opaco. A leitura é uma violenta ruptura entre um mundo que confere sentido às coisas

¹³⁸ BLANCHOT, 1999A. p.255. Trad.: “uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro”; “ela faz com que a obra se torne obra”.

e outro em que “rien n’a encore de sens, vers quoi cependant tout ce qui a sens remonte comme vers son origine”.¹³⁹. Essa é uma liberdade que não admite nem queixas nem pedidos de cumplicidade por parte dos autores.

Segundo Blanchot, a idéia do “leitor ideal” é uma maneira de falar pouco refletida, porque o ato de escrever pertence ao reino da impossibilidade, enquanto a leitura é uma forma de poder; os dois momentos são inconciliáveis, por pertencerem a domínios distintos, mas ao mesmo tempo são inseparáveis. Assim, não faz sentido o escritor escolher ou planejar seus possíveis leitores. Pelo mesmo motivo, ele não pode ser o leitor de sua obra.

A tensão entre esses momentos antagônicos e indissociáveis resulta no que Blanchot chama o “vazio” do livro. Esse vazio é a distância, o intervalo imensurável entre o ato da leitura e a existência da obra, aquilo que é inexplicável nela, que não pode ser compreendido nem trazido à luz. O horror do vazio, a necessidade de produzir sentido é que faz com que mulheres e homens que lêem emitam juízos de valor sobre a obra, tentando explicá-la.

Voltemos ao homem que lê o texto de Maria Clara. Evidentemente ele não possui o “Oui léger et transparent”¹⁴⁰ do leitor blanchotiano. No caso dele, não se trata de buscar simplesmente uma compreensão de algo que não pode ser compreendido. Ele quer mais do que simplesmente entender a narrativa de Maria Clara: ele quer encontrar ali as respostas para a vida dela

¹³⁹ BLANCHOT, 1999A. p. 258. Trad.: “nada possui ainda sentido, em direção ao qual, entretanto, tudo o que tem sentido retorna como que em direção a sua origem”.

¹⁴⁰ BLANCHOT, 1999A. p. 259. Trad.: “Sim leve e transparente”.

e dele próprio, e para tanto, quer-se imiscuir no relato, quer obter as respostas dos personagens que estão ali dentro. Ele é, assim, o leitor angustiado, atormentado. Duplamente mortificado, porque tem medo das respostas que procura, tem horror ao fim que demanda.

É notável sua atitude de ler o que a autora *ainda* não escreveu, de ler o que ela está a escrever *neste momento*. Ele é um leitor que não respeita a distância sem medida entre a gênese da obra e a recepção. Ele não apenas participa do momento da enunciação como antecipa-se a ele, atitude que faz dele um ser que também pertence ao domínio da impossibilidade, um ser a quem é vedado trazer o relato para a luz do dia, mantendo-o na noite escura, o que provoca angústia e tormento.

Repentinamente, a insistência de seu leitor apavorado para que ela venha para a noite do aconchego, do conforto seguro do lar, faz com que Maria Clara abandone por instantes sua noite escura e preste atenção à noite a seu redor. Os sons da noite são amedrontadores, fazem imaginar vivendas gigantescas e árvores enormes. Ela tem medo e a noite do medo torna-se sua noite de ternura, sua noite de amor: “e podes beijar-me se quiseres, beija-me depressa e fica no sofá comigo até que chegue a manhã” (p. 486).

Maria Clara acede momentaneamente, mas o chamado a que ela tem de atender é o de ficar em paz — leia-se tormento — com o seu *nada*, sua escuridão. Ao final, ao experimentar a compulsão de ir embora, ela manifesta o desejo de “colocar entre mim e mim o maior espaço possível”. Esse é o desejo da exigência, que remete ao verso de René Char citado por Blanchot,

ao referir-se ao poeta como “la genèse d’un être qui projette et d’un être qui retient”¹⁴¹. Maria Clara quer ampliar essa distância entre o que projeta e o que retém, seu marido quer reduzi-la.

Após a terna pausa, convocada pelo marido, o leitor importuno é dispensado e a escrita interminável prossegue, as coisas são postas e dispostas, as mortes vão e vêm, os vivos morrem e revivem, Maria Clara não encontra seu final, apesar de declarar que está próxima dele. Num breve momento, quando o marido tenta furtar o diário para fazê-la parar, algo lhe diz que sua obra é incessante: “sabendo que eu não podia parar, sabendo perfeitamente que mesmo que quisesse / e queria, e gostava, e teria preferido / não podia parar, sou uma fada com uma varinha de condão (...)” (p. 546). Um pouco depois, já está a escritora novamente a declarar que se encontra na última página, no derradeiro parágrafo, na frase final.

No capítulo trigésimo quinto, o último do romance, Maria Clara declara-se desejosa de ir embora. Ir embora significa que a narrativa terminou? É evidente que não, mesmo porque Maria Clara *não vai* embora; ela declara que *estava capaz* de ir embora, num gesto de abandono, de retirada. Retirada de si mesmo, segundo ela, “colocar entre mim e mim o maior espaço possível, esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos, da minha família, do diário que deixei não sei onde no Estoril e que me persegue” (p. 549). Aí está a escrita interminável: o diário a persegue, ela *acha* que o deixou no Estoril (na casa dos pais, onde passou sua infância e juventude), mas ele não ficou lá, obviamente. Ela não tem portanto para

¹⁴¹ BLANCHOT, 1999A. p. 266. Trad.: “a gênese de um ser que projeta e de um ser que retém”.

onde ir, não consegue desvencilhar-se da escrita. O desejo de ir embora contém uma tentativa de afastamento da morte: “Ir-me embora é como tapar os espelhos todos sobre mim” (pp. 550-551). Tapar os espelhos é o símbolo mundano do afastamento da morte, que Maria Clara menciona no início de seu relato: “(quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e afasta nos goivos e não me atrevo a chegar à janela por receio dos mortos, sempre que uma pessoa se finava cobriam os espelhos para que a má sorte não pudesse encontrar-nos)” (p. 131).

Por que então o símile? Afastar o azar, o medo, a morte, é perfeitamente compreensível. Mas por que cobrir os espelhos *sobre mim*? Pode-se entender então que tapar os espelhos *sobre ela* equivale a impedir que eles a reflitam? Nesse caso, podemos então concluir que Maria Clara é o azar, a morte, o que há de ruim para o mundo das condições? Indo um pouco além, evitar que se penetre nesse espelho seria como interditar a escrita da noite escura?

Não obstante, Maria Clara não consegue ir embora; portanto, ela não consegue impedir que o espelho de sua noite escura continue refletindo indefinidamente essa história louca que ela não pára de contar. Como ela não pode ir embora, ela busca consolo na tela da televisão, onde uma menina sorri; ela se ressentida de um sorriso, mesmo que ele dure pouco tempo, e se conforta tocando o ecrã do aparelho de televisão, como a convocar esse sorriso que poderia fazê-la esquecer-se da noite escura de sua atormentada escrita. Todavia, tudo leva a supor que isso não é possível.

Faz-se necessário comentar o título do livro e as epígrafes, que são textos que giram em torno da narrativa de Maria Clara. “Não entres tão depressa nessa noite escura”, segundo declaração de Lobo Antunes, é uma versão de um verso de Dylan Thomas, “Do not go gently in that good night”. Na tradução, lemos “depressa” em lugar de “gently” e “escura” em lugar de “good”. Desde o início desta abordagem, estamos considerando a “noite escura” de Maria Clara como o domínio da escrita e da criação literária. Dessa maneira de ver, “escura” não pode mesmo ser “boa” se considera suas relações com o mundo e com os desejos de vida da personagem, que são malogrados pelo naufrágio irremediável, pelo canto das sereias que não lhe dá nem a chance de amarrar-se ao mastro. Quanto ao “depressa” em substituição a “educadamente”, “docemente”, “gentilmente”, o efeito é da ordem da inversão. *Não entrar tão depressa* pressupõe que o agente da ação seja afoito, e deve moderar sua marcha. *Não entrar tão gentilmente* subentende um sujeito excessivamente delicado para penetrar nesse mundo. O ato de *entrar*, todavia, seja “depressa” ou “gently”, é inevitável, não há como escapar da noite escura.

Mas quem faz a afirmação e para quem? As hipóteses são muitas. Começemos com o leitor, que é exortado a penetrar na fabulação romanesca de maneira cautelosa; pensemos também num leitor especial, o marido de Maria Clara, que se angustia com a escritura, ou mesmo Ana Maria, ou Amélia, ou qualquer ser que tenha um contato com a escrita dela. É lícito pensar também na própria Maria Clara, que se debate incansavelmente com as idas e vindas de seu relato, sem encontrar repouso jamais.

A epígrafe que antecede o relato, tirada da “Historia de la Psicología e de la Psiquiatría en España”, refere-se à liberdade e à ordem desfrutadas pelos loucos, que pode ser entendida como uma sugestão de que a literatura produz seus loucos, mas eles podem ter um comportamento de urbanidade e respeito no trato com os seres pertencentes ao mundo. Lembremos que as sociedades humanas em geral tratam como loucura aquilo que escapa a sua *razão momentânea*, isto é, àquilo que a sociedade definiu como sendo razão em um determinado momento. Nesse sentido, certas experiências-limite que a literatura e a arte em geral propicia podem aproximar-se daquilo que a cultura rejeita como desrazão: o discurso de margens, o exterior da escrita. A relação que se estabelece entre a literatura e a desrazão (espaço contíguo à loucura) é devida às características próprias do espaço literário, que abriga o *désœuvrement*: o movimento (ou ausência de) em que o ser, o artista, nada realiza que funcione no cotidiano das pessoas, a impossibilidade da literatura de agir verdadeiramente. O exercício dessa escrita que se experimenta como um poder sem poder deve levar o artista a retirar-se de si mesmo, afastar-se de um trabalho mediato e paciente e voltar-se para uma busca que é desatenta e perdida, sem trabalho, sem paciência, sem resultado e sem obras. Essas são as características da escrita de Maria Clara, e que podem relacioná-la à noite escura da desrazão.

Intrigantes mesmo são as epígrafes do *Gênesis* ligadas à criação do mundo. Numa leitura imediata, pode-se ver nelas uma metáfora evidente do fazer literário, em que cada parte do romance é abençoada com uma referência divina a uma etapa da criação do mundo. Essa abordagem, tão

aparentemente evidente quanto falaciosa, empobrece a análise, por excessivamente óbvia. É inútil tentar relacionar a criação da luz e das trevas, da terra, do céu e da água, verduras e frutos, o sol e a lua, os animais e sua fecundidade, a mulher e o homem e sua multiplicação à criação do mundo delirante de Maria Clara, principalmente se se tentar cotejar separadamente cada parte citada do *Gênesis* com a respectiva criação da escrita. O disparate maior dessa tentativa de alinhamento pode ser percebido na última parte, em que a epígrafe dispõe a conclusão do feito divino: “*Tal é a história do céu e da terra consoante Deus os criou*” (p. 465), verdade que não pode ser verificada na parte do final do livro em relação ao relato de Maria Clara, que não consegue dar nada por terminado. Mais divergente ainda é a afirmação bíblica de que “*Deus concluiu a sua obra no sétimo dia e descansou. Abençoou o sétimo dia e santificou-o por haver repousado no fim do grande trabalho da criação*” (p. 465). É impossível aproximar o trabalho da grande obra divina ao trabalho de fabulação de Maria Clara. Dizer que ela descansou ao final é não ler o romance com atenção. O que há é uma tentativa, se não desesperada, ao menos angustiada da personagem-escritora de abandonar seu escrito, no qual soçobrara. Ela não consegue nem terminar, nem abandonar, nem se livrar de sua escrita. A obra é incompleta, imperfeita, repetitiva, e não propicia repouso ao seu criador.

Essas epígrafes constituiriam então mais uma armadilha de António Lobo Antunes? O leitor ingênuo certamente vai-se satisfazer com a “grande metáfora”, que valoriza a escrita por conter a assinatura do grande criador do universo, e por ostentar um belo texto sagrado insuscetível de

contestação. A escrita de Lobo Antunes, entretanto, não é tão simplória assim.

O texto sagrado já foi um dia o sustentáculo da literatura, a obra já foi a linguagem dos deuses. Nesse momento, o sagrado fala mais alto na obra, apagando a escrita, e o que se eleva é a obscuridade do divino, que provoca respeito e adoração. A obra que diz o sagrado traz uma advertência, e promete a salvação. Não há como ler *Não entres tão depressa nessa noite escura* nessa perspectiva. O texto sagrado do *Gênesis* entremeado à escrita de Maria Clara provoca um efeito estranho, mas não na direção da paráfrase. Aliás, se fosse parafrásico não produziria o estranhamento.

Se considerarmos o *Gênesis* como um presente à humanidade, uma chance divina dada ao ser humano, uma ordenação de elementos que conduz à noção de obra perfeita na perspectiva cristã, o texto bíblico apresenta um efeito parodístico em choque com a escrita de Clara. Enumeremos no texto da personagem tudo aquilo que o texto sagrado *não é*: uma escrita atormentada, não-seqüenciada, carente de lógica e de ordem, sem início nem fim. Ao invés de algo no gênero de “*No princípio Deus criou o céu e a terra*” (p. 14), a frase inicial de Maria Clara pressupõe uma continuação de impressões de um “aqui” num tempo indefinido; se Deus “*concluiu a sua obra*” (p. 465), Maria Clara chega ao final das páginas tentando uma fuga impossível.

Por que então a presença desse tipo de texto entremeado ao discurso delirante de Maria Clara? Ocorre com uma certa freqüência em Lobo Antunes a utilização de textos canônicos como elementos de contraste ou de

memória da escrita. O efeito aqui é semelhante ao que acontece com o texto cartesiano em *Tratado das paixões da alma*, ou o próprio texto bíblico do *Cântico dos cânticos* em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Aproxima-se também desse recurso o emprego de nomes de elementos formais da escrita em suas obras, como “manual”, “tratado”, “romance com prólogo e epílogo”, “poema”, “diário”, cuja realização trai sua denominação, e a própria disposição simétrica dos textos dentro dos livros, que parece tentar sem conseguir disciplinar a matéria de que trata.

Já dissemos que esses recursos em António Lobo Antunes estão relacionados a uma espécie de amarra que formalmente dá a impressão de conformar o escrito a parâmetros mais ou menos canônicos. Essa ancoragem, entretanto, provoca um curioso efeito de contraste. O texto do *Gênesis* funciona como o elemento brilhante que realça a noite escura de Maria Clara, numa inversão da fórmula costumeira, em que a treva valoriza a luz.

Penetrando por caminhos menos convencionais, convocamos uma outra concepção da criação do mundo, tão interessante quanto estranha à tradição. Maurice Blanchot a recupera em seu ensaio sobre Simone Weil, intitulado “L’affirmation (le désir, le malheur)”¹⁴². Inicialmente, Blanchot resgata o pensamento de Isaac Luria, “homme saint et profond penseur du XVI^e siècle”¹⁴³. Segundo esse teólogo da tradição judaica, a criação do mundo é um ato de abandono perpetrado por Deus, já que este tem que deixar sua

¹⁴² BLANCHOT, 1969. p. 152. Trad.: “A afirmação (o desejo, a aflição)”.

¹⁴³ BLANCHOT, 1969. p. 169. Trad.: “homem santo e pensador profundo do século XVI”.

condição de ser tudo para retrair-se ao nível do mundo. É necessário inicialmente criar o nada, para que algo possa ser edificado em seu lugar. Criar o nada sendo o tudo implica necessariamente uma dolorosa atitude de abandono, esvaziando Deus de Deus, colocando-o como falta de si mesmo, criando o que Blanchot chama “ateísmo ontológico”. Presença de mundo é, portanto, ausência de Deus.

Essa idéia, consoante Blanchot, é redescoberta (já que ele tem motivos para acreditar que ela não conhece Luria) de maneira feroz por Simone Weil, que a reafirma. O ato da criação é, nessa linha de pensamento, negação, retração, renúncia, e não soberania, demonstração de poder, exceto naquilo que seu ato tem de voluntário. Nesse sentido, o mundo está privado de Deus, que se ausentou para torná-lo possível. Esse abandono é, então, a maneira que Deus encontrou para cuidar da humanidade.

Para Luria, a criação é um duplo esforço de retraimento e expansão: o primeiro é necessário para se criar o nada, a obscuridade; o segundo é a iluminação do nada para que se possibilite a revelação. A concepção de Weil é mais destrutiva, centrando-se na idéia de negação e refluxo, ou seja, não há nada de bom na criação, e esse seria o grande crime de Deus, assim como nosso grande crime é existirmos. Blanchot percebe aí uma idéia de exílio que, embora estranha ao pensamento de Simone Weil, parece ser a conclusão da qual sua idéia se aproxima. Ao criar o mundo, Deus teria exilado de si algo divino, deixando ao homem a incumbência de restaurar a harmonia e a unidade ao colocar sobre nós esse exílio. A essência do ser humano é então o exílio de Deus.

Essas concepções (admitamos uma divergência entre Simone Weil e Luria) apresentam elementos mais próximos da aventura da fabulação literária. Não é nosso objetivo aqui discutir questões filosóficas ou teológicas a respeito da criação do mundo, nem negar ou acatar essa ou aquela concepção.

A idéia de abandono tem relação com a concepção de literatura endossada nesta tese. Não no sentido de deixar o “tudo” para criar o “nada”, base da edificação do mundo, segundo Luria, porque essa idéia contém a noção de início, com a qual não trabalhamos aqui. Também não no sentido de abnegação que o pensador confere à atitude divina de grandeza no pequeno. Mas a questão da abdicação, da experiência dolorosa que o autor vivencia, o autor como falta do autor na escrita literária, esse “ateísmo ontológico” que a escrita requer do autor são elementos pertinentes. A escrita exige a ausência do escritor que torna a literatura possível em sua impossibilidade. Ao invés de soberania, poder de dizer, o escritor, como vimos, torna-se refém de seu próprio texto.

Assim, a escrita de Maria Clara, que corresponde à nossa concepção de literatura na acepção blanchotiana, aproxima-se da concepção de criação de Simone Weil, pensamento mais arrojado, menos aceitável pela tradição católica dominante. Nessa linha, pode-se falar no escritor como o grande exilado da escrita, o honorável dispensado, e a própria escrita como um crime, uma transgressão perpetrada contra a ordem social, em que pese sua condição de crime que não gera poder.

Finalmente, a teoria da criação do mundo de Simone Weil nos presentia com duas afirmações que, transferidas para a arte, atestam a impossibilidade de salvação pela literatura: “*Nous sommes cette paisanterie de Dieu*” e “*La création est une fiction de Dieu*”.¹⁴⁴

¹⁴⁴ BLANCHOT, 1969. p. 169. Trad.: “*Nós somos esta brincadeira de Deus*” e “*A criação é uma ficção de Deus*”.

conclusão

UM EMPREENDIMENTO DE RISCO

Nous, nous infiniment risqués...

(Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeu*)¹⁴⁵

¹⁴⁵ BLANCHOT, 1999A. p. 317. Trad.: *Nós, nós infinitamente arriscados...*

conclusão

UM EMPREENDIMENTO DE RISCO

A literatura

Lidamos nesta tese com uma concepção bastante especial de literatura. Não obstante, consideramo-la uma noção atual e consistente. Essa idéia de literatura foi delineada neste trabalho por meio da análise de sete romances de António Lobo Antunes, sob o suporte dos textos de Maurice Blanchot. Serão aqui retomados de forma sucinta os principais elementos trabalhados nesta tese, os quais conduzem à mencionada concepção.

O autor

Um dos questionamentos mais importantes funda-se na figura do escritor, ou do autor, considerando que Maurice Blanchot não estabelece diferença entre os dois termos. Ele desaparece, em seu sentido convencional. O autor está morto. Mas quem escreve? É evidente que a morte do autor no sentido blanchotiano está relacionado à ausência do condutor todo-poderoso que fala a linguagem do *dictare*. Temos então a eliminação daquele antigo pai da escrita para presenciarmos uma metamorfose do(s) enunciador(es) em direção à impossibilidade, situação

exemplificada de maneira comovente na figura de Paulo, de *Que farei quando tudo arde?*, que não consegue desvencilhar-se da escrita, assim como não pode livrar-se da figura do pai, num movimento semelhante ao da personagem Maria Clara de *Não entres tão depressa nesta noite escura*.

O escritor é condenado a assumir a paixão dos personagens e da narrativa, ele é o homem que admite envergonhado chamar-se António Antunes em *Tratado das paixões da alma*, ele é o subversivo, o transgressor da ordem, mas ao mesmo tempo em que falha ao transgredir as leis da sociedade, falha também como o escritor que a tradição reconhece. Ele passa a ser o porta-voz do sem-sentido, ele que se esconde entre seus personagens em *O manual dos inquisidores* e em *A ordem natural das coisas*; que transtorna e deixa confuso o Paulo de *Que farei quando tudo arde?*, com sua intromissão inconveniente; que perde o controle de suas criaturas e seus movimentos em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*.

Há em Lobo Antunes uma tendência de figurar o autor como aquele que se deixa levar e se perder pela escrita, o que Blanchot considera um anátema do escritor, exemplificado no mito de Orfeu, que desce aos infernos em busca de Eurídice. Aqueles que resistem, e conseguem não soçobrar, Blanchot relaciona a Ulisses, que ouviu o canto das sereias amarrado ao mastro para não se deixar seduzir pelo que Blanchot chama a exigência profunda da obra. No caso de Lobo Antunes, consideramos as amarras ao mastro as suas tentativas de manter um pé no mundo, para não soçobrar totalmente. São exemplos dessas amarras a arquitetura simétrica dos romances, as ancoragens a textos canônicos como o *Tratado das paixões* de

Descartes, ou à *Bíblia*. No caso de Descartes, como vimos, a semelhança fica na referência, porque as paixões do romance não têm a propriedade de levar as pessoas a viverem melhor. As referências bíblicas da mesma maneira situam-se em uma configuração de sentidos contrária à intenção piedosa e moralizadora do texto cristão.

Outro recurso de sustentação humana é a dedicação ao gênero *crônica*, que Lobo Antunes desenvolve paralelamente à escrita dos romances, e muito valoriza. Lembramos a importância que Blanchot confere ao diário (que no caso assemelha-se funcionalmente à crônica), como forma de o autor tentar manter sua ligação ao mundo, sem deixar-se tragar irremediável e completamente pela literatura. A própria Maria Clara, personagem de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, declara estar escrevendo um diário; todavia, o texto que chega a nós leitores assemelha-se a qualquer outra escrita, exceto à de um diário. A atitude de covarde esperteza do escritor, portanto, não tem sucesso: as amarras são frágeis, ele termina por soçobrar.

Com todo esse afastamento do autor em relação à obra, é curiosa a maneira como Lobo Antunes invariavelmente adentra seus romances, ou como escritor ou como personagem. Essa presença pode também ser vista como um reflexo da situação ambígua do escritor diante de sua escrita. É uma forma de o autor assumir a paixão de seu personagem, de inverter as posições do mestre e do refém, como ocorre em *Tratado das paixões da alma*, em que um certo António Antunes apresenta-se em determinado momento, submisso, meio envergonhado, não como escritor, mas como

personagem, secundado pelos lobos da serra que circulam com passos aveludados pelo romance.

Este é um componente fundamental da idéia de literatura reivindicada por Blanchot: paixão. É sofrimento, fanatismo, atração irresistível, exigência a que o escritor não pode furtar-se, por mais que tente a via da ordenação e do enquadramento. Afundar é imperioso, e o que faz o homem soçobrar é a arte.

A espécie literária e a técnica narrativa

Lobo Antunes não apresenta uma forma literária definida e enquadrada em parâmetros pré-estabelecidos. Os sete livros estudados estampam em suas primeiras páginas a palavra romance, exceto *Não entres tão depressa nesta noite escura*, que o autor chamou poema, denominação que em hipótese alguma define uma espécie neste caso.

Quanto à técnica narrativa, o que chama a atenção inicialmente na escrita antuniana é o afloramento da diversidade de locutores: a proliferação dos sentidos, a pulverização, a fragmentação, as várias direções. A multiplicidade de vozes, as várias emanações de locução dispersam as palavras e enfraquecem o centro, expulsando-o para o exterior da narrativa, que se priva dele. Essa dispersão alia-se à morte da palavra útil, à eliminação da monossemia, ou melhor, essa morte e essa dispersão provocam-se mutuamente. É impossível circunscrever o significado do texto literário, porque ele não consegue se exprimir sem ambigüidade. O

désœuvrement não permite que o mundo congele o sentido da palavra literária para utilizá-la no comércio diário, questão que foi trabalhada mais detalhadamente no capítulo dedicado a *Que farei quando tudo arde?*.

A noção de símbolo blanchotiano tem origem aí, e está ligada à existência da imagem sem objeto — exemplificada de forma magistral por Blanchot na figuração do cadáver, explorada no capítulo “Um chapéu de palha com cerejas de feltro”, sobre o romance *Eu hei-de amar uma pedra*.

A morte

O tema da impossibilidade da morte, às vezes pouco compreendido, é uma questão fundamental do pensamento blanchotiano, que se apresenta na narrativa antuniana. Não é apenas um elemento circunstancial interno a este ou àquele romance, não se relaciona ao fato de este ou aquele personagem morrer ou deixar de morrer. Esse tema resume toda a noção da escrita artística, como algo fora do *poder*, da *possibilidade*. A morte é que dá sentido à vida, que torna o mundo possível, porque ela pertence ao reino do humano, ela é o *fim*. Fim é objetivo, é busca dentro do finito, do que pode morrer. Ao proclamar a impossibilidade da morte na literatura, Blanchot quer enfatizar o caráter inumano do texto literário, por mais que se considere o domínio de semelhanças que a literatura estabelece em relação ao mundo, a semelhança da semelhança da semelhança... até assemelhar-se a nada. Surge aí o neutro, o *désœuvrement*.

A morte propicia a ordem. Por isso, o personagem Francisco de *O manual dos inquisidores* quer a morte de todos os que tornaram sua vida um horror, principalmente a esposa Isabel. Enterrá-los como os cães no terreno da quinta equivaleria a ter seus domínios de volta. Entretanto, nem a sua própria morte é possível, no universo delirante da narrativa.

A própria recusa da morte, a construção do espaço de permanência na terra, pertence ao mundo da possibilidade, e constrói-se pela linguagem. Em *A ordem natural das coisas*, por exemplo, a morte comparece incessantemente, os personagens estão sempre a construir seu espaço de permanência, inclusive os próprios mortos, como ocorre no discurso de Domingos. A recusa da morte, como a própria morte, confere sentido à existência. Entretanto, o tom de impossibilidade é dado pelos destinos atribuídos às personagens e às concepções de escrita dos escritores do livro dentro do livro, como o anônimo interlocutor de Portas e a doente Maria Antónia, e o próprio Portas na cena do espelho quebrado que não consegue reproduzir a beleza das coisas, muito menos embelezar o que é feio. Não há fim, a morte não estabiliza nada, não há tarefa.

O leitor

É interessante como o leitor se coloca nessa perspectiva antuniano-blanchotiana. Blanchot não se dedica com insistência à exploração do papel da recepção da obra literária, mas evidentemente dá a conhecer sua concepção de leitor. Da mesma forma, Lobo Antunes aqui e ali convoca o

leitor, seja como ser fictício que faz apreciações sobre a obra de arte, seja no papel do leitor externo que recebe o texto, a quem as vozes narrativas eventualmente se dirigem.

Há dois momentos particularmente esclarecedores da função do leitor na obra antuniana. O primeiro é o papel desempenhado pelo personagem Ernesto Portas, de *A ordem natural das coisas*. Ele tem inicialmente uma concepção rósea da literatura, com todo o seu aparato de honra, glórias e dignidade. É necessário que um espelho partido o coloque diante de uma outra forma de pensar a literatura, bem menos bela, que o faz compreender estarrecido a inutilidade da escrita literária e de todo aquele mundo que ela ergue não se sabe de onde.

O outro momento, abordado no último capítulo da tese, é a presença do marido de Maria Clara como leitor de seu diário-romance-poema. Ele se apresenta como um leitor quixotesco-bovariano, que busca na escrita as verdades do mundo, particularmente as verdades e os sentimentos daquela pessoa íntima que escreveu o texto, sua querida esposa. Deve-se registrar que ele busca respostas, sim, ele solicita um final, mas tem horror do que vai encontrar. Ele tenta trazer Maria Clara e sua escrita para a luz do dia, e ao ver que não consegue, penetra no relato para buscar as respostas a suas perguntas, e pavora-se diante do que possivelmente irá encontrar; não satisfeito, chega a tentar fazer o texto desaparecer, para recuperar a mulher amada. Esta acede a um momento de ternura com o marido para tentar permanecer no nível do mundo, mas em seguida faz seu leitor importuno desaparecer e parte em busca de seu final impossível.

Numa perspectiva blanchotiana, o marido de Maria Clara é um leitor problemático, porque ele não consegue preservar o vazio existente entre a gênese e a recepção, ele não consegue manter a “leveza” do leitor que anula o escritor e faz o livro nascer de novo a partir de sua leitura. Ele deve, então, ser proscrito do texto.

O mundo

Aquilo que Rancière chama “o mundo das condições” é o objeto de perguntas que se fazem invariavelmente sobre a obra antuniana, e sobre as idéias de Blanchot a respeito da literatura: onde está o mundo, qual é sua concepção de mundo — religião, sociedade, política...? Digamos que são elementos pulverizados aqui e ali, que carecem de consistência — um centro — que lhes dê força. Vejamos por exemplo a questão de pobres e ricos. Onde se situa o autor? Que autor? Onde se situa a voz narrativa? Qual das vozes narrativas? Os ricos dizem que os pobres fedem e se divertem, felizes e despreocupados; os pobres reclamam da vida e querem tomar o lugar dos poderosos. Os que se situam à esquerda na política são tão ambiciosos quanto incompetentes; a direita é ridícula e cruel. Toda ordem se mantém à custa da tradição e da imposição; a transgressão é uma tentativa natural da “má consciência” de desestabilizar o *status quo*. O que é que se aprende com isso? Quais são as “verdades” trazidas pela narrativa? Todas essas questões se diluem nos textos junto ao anódino, o medíocre, o vulgar, as paixões, o sofrimento. Nada se ensina, nada se aprende em termos utilitários, a não ser

que a literatura é o lugar desse saber disperso, plural, neutro. Cumpre observar que essa dispersão se intensifica de romance para romance do autor.

Um exemplo da desordem ideológica da escrita antuniana é dado pela figura do Juiz de *Tratado das paixões da alma*. O magistrado, de quem se espera a manutenção da “paz social”, entra na refrega contra sua vontade, induzido pelo poder dominante, e acaba sendo executado pelo próprio aparelho estatal, que devia preservá-lo como guardião da ordem. Em *O manual dos inquisidores*, aquele que se arvora em salvador da pátria, pintada como um “bocado de mar sujo e catedrais”¹⁴⁶, não esconde sua ganância de poder e posse, o que se aplica a todos os demais personagens, pobres ou ricos, de esquerda ou de direita. Poder e posse pertencem ao reino do possível, e portanto devem afundar na escrita do impossível. O discurso da ideologia é o discurso fracassado, como os discursos da lei, da arte, da revolução, da religião... A *doxa* termina por se esboroar na confusão de idéias e ações, como no grotesco episódio da compra de armas pelos terroristas aos marroquinos, em *Tratado das paixões da alma*, tão risível quanto a apoteótica intervenção das tropas do governo ao capturar e matar os “perigosos” bandidos na intervenção cinematográfica final.

Para Blanchot, ou a ideologia sacrifica o romance, que deixa o espaço literário, ou o romance sacrifica a ideologia ao soçobrar, tornando-se literatura. No capítulo “Les romans de Sartre”, de *La part du feu*, o filósofo afirma que a condição mesma da obra literária, de ser ambígua e equivocada

¹⁴⁶ ANTUNES, 1998. p. 371.

ao construir sua própria realidade, estabelece a estatuto de mentira da tese na escrita literária: o triunfo da ideologia no texto lhe solapa a verdade. O inverso é verdadeiro.

As escritas de Lobo Antunes e Blanchot

No texto desta tese, focamos atenção especial na construção do texto antuniano, objetivo deste trabalho. Julgamos, portanto, que a escrita de Lobo Antunes foi bastante explorada tendo em vista nossa proposta. A título de suplementação da análise dos textos do romancista, pode-se dizer que ele possui uma escrita poética não-convencional. A começar pelo aspecto gráfico, percebe-se que ela se distancia da prosa tradicional, na utilização peculiar de maiúsculas e minúsculas, na ocupação irregular das páginas pelas frases, na transgressão às regras de pontuação.

Quanto à utilização do signo lingüístico, em meio ao mundo vulgar dos acontecimentos encenados despontam o inusitado das imagens, a ironia, o contraste, a repetição. A ação não obedece a uma seqüência linear, os planos espaciais e temporais se superpõem e se imbricam, os seres se metamorfoseiam em personificações, animalizações e reificações. A escrita é fragmentada, errante, dispersa.

Cabe falar ainda um pouco do texto blanchotiano, que merece não obstante um estudo à parte. Maurice Blanchot também possui uma escrita muitas vezes fragmentária, dispersiva, como a própria literatura que ele reivindica, mas é surpreendentemente bem fundamentada, inequívoca, que

vai ao cerne dos problemas que a literatura apresenta, sem se deixar levar por soluções aparentemente lógicas e, portanto, fáceis. Às vezes, três ou quatro décadas que separam um texto do outro não conseguem abalar a solidez do pensamento do autor, por mais que seu próprio estilo de escrita sofra mudanças, partindo, por exemplo, de textos mais convencionalmente ensaísticos, como em *L'espace littéraire*, para uma maior fragmentação e ausência de conclusões explícitas, como em *L'écriture du désastre*. Percebe-se, de obra para obra, um enriquecimento das idéias e novas abordagens, mas o pensamento fundamental blanchotiano subjaz a todos os escritos como uma poderosa laje de rocha firme, inabalável.

Coloca-se aí então a questão da legibilidade da escrita blanchotiana. Ela é impenetrável, obscura? As primeiras aproximações ao texto de Blanchot oferecem dificuldades, evidentemente, que reputo de três ordens principais.

Em primeiro lugar, a presença de um certo “barroquismo” escritural que, não obstante, exerce uma importante função como propiciador da circularidade, ou melhor, do caráter espiralado do texto do autor, que conduz de maneira magistral as idas e vindas de suas idéias, as quais não podiam ser veiculadas por um esquema discursivo analítico tradicional, sob pena de serem enfraquecidas. Quem se familiariza com o texto blanchotiano não consegue imaginar suas idéias sendo expostas numa forma diferente. Daí decorre ainda uma armadilha para o crítico que procura parafrasear o autor para decompor seu pensamento em uma linguagem “acessível”. Essa busca de acessibilidade traz em si o risco de tornar a análise algo reducionista.

Um outro obstáculo que o texto blanchotiano apresenta ao leitor é a não-explicitação conceitual dos termos utilizados. Assim, palavras como “verdade”, “realidade”, “beleza”, “obra”, podem assumir significados às vezes opostos em um mesmo trecho, tornando-o confuso para o leitor inadvertido, uma vez que o autor não se preocupa em definir didaticamente os termos nos locais em que eles aparecem. O mesmo se pode dizer das oposições, que normalmente nem se excluem nem se resolvem dialeticamente, como dia/noite, morte/vida, verdadeiro/falso.

Cumpram-se ainda uma outra “armadilha” do texto blanchotiano: sua profunda ironia em certos momentos, que pode passar despercebida e mudar perigosamente a direção de uma determinada idéia ou conceito, provocando confusões que levam a leitura a tomar rumos insolúveis.

Tomando-se algumas precauções, e perseguindo-se atentamente as idéias do autor, sua leitura torna-se uma experiência profundamente prazerosa e emocionante, que nos surpreende a todo momento, assumindo figurações incrivelmente multifacetadas conforme o ponto-de-vista que se adota na leitura. É impressionante como Maurice Blanchot consegue realizar em seus próprios textos suas concepções de escrita, e estamos nos referindo aos textos *ensaísticos*. É óbvio que a observação vigora com mais intensidade ainda para os textos ensaístico-ficcionais ou apenas ficcionais.

Finalmente, unir em uma mesma análise duas escritas tão apaixonadas e apaixonantes, tão fortes e belas como as de Lobo Antunes e

Maurice Blanchot é um empreendimento de alto risco, mas ao mesmo tempo de intensa emoção, de altos prazeres.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 10^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. 13^a ed.
- . *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- . *Conhecimento do inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. 8^a ed.
- . *Explicação dos pássaros*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. 9^a ed.
- . *Fado alexandrino*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. 5^a ed.
- . *Auto dos danados*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. 11^a ed.
- . *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- . *Tratado das paixões da alma*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- . *Tratado das paixões da alma*. Lisboa: Dom Quixote, 2005. 7^a ed.
- . *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- . *A morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- . *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . *O manual dos inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005. 10^a ed.
- . *Algumas crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- . *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- . *Segundo livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- . *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- . *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- . *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- . *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- . *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- . *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- . *D'este viver aqui neste papel descripto. Cartas de guerra*. Lisboa: D. Quixote, 2005.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Garnier, 1959.
- BARBOSA, Márcio Vinícius, BRANCO, Lúcia Castello, SILVA, Sérgio Antônio (orgs.) *Maurice Blanchot*. SP: Anna Blume, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- . *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . *Aula*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- . *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- . *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- . *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- . *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- . *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- . *S / Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Après coup* précédé par *Le ressassement éternel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 2004.

_____. *Faux pas*. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *La bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982.

_____. *La communauté inavouable*. Paris: Gallimard, 2002B.

_____. *La folie du jour*. Paris: Gallimard, 2002A

_____. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2003A.

_____. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 2003B.

_____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 2002A.

_____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999A.

_____. *Le très-haut*. Paris: Gallimard, 2003C.

_____. *Le dernier homme*. Paris: Gallimard, 2003D.

_____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984

_____. *Pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

- _____. *O instante da minha morte/L'instant de ma mort*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- _____. *The infinite conversation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- _____. *The writing of the disaster*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995.
- _____. *Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard, 2002B.
- _____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002C.
- BLANCO, María Luisa. *Conversaciones com António Lobo Antunes*. Madrid: Siruela, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castello. "Traços de um mal estranho: a Ficção Portuguesa Contemporânea". In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*. V. 17. N. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1979.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963.
- _____. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- CABRAL, Eunice. *A escrita do mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

- COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1986.
- COMPAGNON, Antoine. *La notion de genre*. Paris: Université de Paris IV – Sorbonne, 1999. Archive <http://www.paris4.sorbonne.fr>
- _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- _____. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CULLER, Jonathan. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Lisboa: Século XXI, 2000.
- _____. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1994.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. V. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 2ª ed.
- _____. *O monolinguismo do outro*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DERRIDA, Jacques & BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- DUARTE, Lélia Parreira, OLIVEIRA, Paulo Motta, OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (org.) *Encontros prodigiosos – Anais do XVII Encontro de professores universitários de Literatura Portuguesa*. v.1. Belo Horizonte: FALE/UFMG:PUC Minas, 2001.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FITZGERALD, Kevin S. *The negative eschatology of Maurice Blanchot*. San Francisco, USA: New College of California, 1999.
- FOUCAULT, Michel, and BLANCHOT, Maurice. *Maurice Blanchot: the thought from outside / Michel Foucault as I imagine him*. N. York: Zone Books, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *A literatura na cena finissecular. Globalização e literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Cursos de estética II*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Cursos de estética III*. São Paulo: Edusp, 2001.
- JEAN, George. *L'écriture mémoire des hommes*. Paris: Gallimard, 1997.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. "Lobo Antunes: a política do intolerável". In: *Cadernos CESPUC de pesquisa*. N. 9. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.
- MANSO, Ana Paula de Fátima Ferreira Teixeira. "A face da ironia na (des)construção da identidade lusa em *As naus*, de Lobo Antunes". In: *Encontros prodigiosos - Anais do XVII Encontro de professores universitários de Literatura Portuguesa*. V.1. Belo Horizonte: FALE/UFMG-PUC Minas, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELVILLE, Herman. *Billy Bud & other stories*. Ware: Wordsworth Editions, 1998.
- MENESES, Paulo. *Hegel & a Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- MIRANDA, Wander Melo (org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Trad. Carlos José de Meneses. 7. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- _____. *Para além do bem e do mal*. Trad. Hermann Pfluger. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- _____. *Ecce homo*. Trad. Eduardo Saló (da ed. inglesa). Lisboa: Publicações Europa-América, s. d.

- PAULHAN, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*. Paris: Gallimard, 1990.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1998.
- _____. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *La otra voz - Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve, 1990.
- PLATO. *Phaedrus*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1991. Translated by Benjamin Jowett, p. 125.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve. Notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- QUINTANA, Mário. *Caderno H*. São Paulo: Globo, 2001.
- RABELAIS, François. *La vie très horrificque du grand Gargantua père de Pantagruel*. Paris: Garnier, sans date, fin XIX (basé sur dernier texte revu par Rabelais, Lyon, 1542). Archive <http://www.abu.org>.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. "Deleuze e a literatura". Texto apresentado nos "Encontros Internacionais Gilles Deleuze, no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, na UERJ, nos dias 10, 11 e 12 de junho de 1996. Tradução de Ana Lúcia Oliveira.
- ROY, Claude. *Jules Supervielle*. Paris: Editions Pierre Seghers, 1953.
- SAN PAYO, Patrícia. *Blanchot — a possibilidade da literatura*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *What is Literature and Other Essays*. Ed. Steven Ungar. Cambridge, MA: Harvard UP, 1988.

Bibliografia

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

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. São Paulo: Ática, 1997.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002

