

**Denis Leandro Francisco**

**Textualidades em negativo:**  
a ficção de António Lobo Antunes

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2011**

**Denis Leandro Francisco**

**Textualidades em negativo:**  
a ficção de António Lobo Antunes

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

Orientadores:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG/Brasil)

Prof. Dr. Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (UM/Portugal)

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2011**



Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
Av. Antônio Carlos, 6627 – 31270-901 – Belo Horizonte – MG  
Tel: (31) 3499-5112 – Fax: (31) 3499-5490 – E-mail: poslit@letras.ufmg.br



**Área de Concentração: Literatura Comparada**

**Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade**

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira  
(Orientadora/Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG)

---

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco  
(Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG)

---

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida  
(Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG)

---

Profa. Dra. Maria Luiza Scher Pereira  
(Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF)

---

Prof. Dr. Sérgio Paulo Guimarães de Sousa  
(Universidade do Minho/UM/Portugal)

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2011**

Os meus agradecimentos:

à professora Silvana Pessôa, pela orientação no Brasil;

ao professor Sérgio Sousa, pela gentil recepção e orientação em Portugal;

aos demais membros da banca examinadora, professoras Lúcia Castello Branco, Sandra Regina Goulart Almeida e Maria Luiza Scher Pereira, pela atenção e cuidado com que leram este estudo e pelas pertinentes questões que me colocaram;

à professora Teresa Cristina Cerdeira (UFRJ), por suas generosas palavras afirmativas e pelas valiosas contribuições feitas durante o exame de qualificação desta tese;

ao professor Biagio D'Angelo (Universidade Pázmány Péter/Hungria), pela constante e apaixonada interlocução sobre literatura e, mais especificamente, sobre a obra antuniana;

à professora Regina Péret Dell'Isola (UFMG), coordenadora, conselheira e amiga ao longo de toda a minha vida acadêmica;

ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos no Brasil e, em especial, pela bolsa de estudos no exterior, que me possibilitou realizar minha pesquisa no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (UM), em Portugal, durante os anos de 2009-2010, bem como conhecer a cultura e a vida literária portuguesas;

ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, a cujos professores credito a maior parte dos meus conhecimentos sobre literatura. Os equívocos são de minha exclusiva responsabilidade.

## RESUMO

Esta tese desenvolve uma análise crítico-comparativa da produção ficcional do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes. Partindo-se de um *corpus* constituído por doze obras que contemplam desde a sua primeira publicação (1979) até o momento atual de sua escrita (2009), focalizam-se diversos aspectos temático-estruturais que, juntos, sugerem uma textualidade diferenciada, disjuntiva e des-hierarquizante a que aqui se chamou *textualidade em negativo*.

## ABSTRACT

This thesis develops a critical and comparative analysis of the fictional production of António Lobo Antunes, a contemporary Portuguese writer. From a *corpus* constituted of twelve works that contemplate since his very first publication (1979) until the present moment of his writing (2009), this research focuses on some aspects in terms of theme and structure that together suggest an unusual, disjunctive and dishierarchical textuality here named as *textuality in negative*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
Um só ou vários Lobos? .....	22
<b>I. TEXTOS INICIAIS</b>	
1.1 A guerra em negativo.....	30
1.2 A infância em negativo.....	42
1.3 A loucura em negativo.....	53
<b>II. TEXTOS DO DEVIR</b>	
2.1 A linguagem natural das coisas.....	64
2.2 O lado animal da escrita.....	79
2.3 Textualidades liquefeitas.....	89
<b>III. TEXTOS DA DISPERSÃO</b>	
3.1 A casa e seu negativo.....	105
3.2 O fragmento e seu negativo.....	132
3.3 A fotografia e seu negativo.....	151
<b>IV. ANTÓNIO LOBO ANTUNES: <i>ON LATE STYLE</i>.....</b>	<b>168</b>
<b>V. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>188</b>
<b>VI. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>196</b>

*O que acontece, porém, é que toda essa história das definições de géneros cada vez me interessa menos. Quando se começa um livro, é isso que se quer fazer, um livro, um livro total que tenha tudo, poesia, prosa, tudo: a vida.*

António Lobo Antunes. *Courrier International*, jan. 2007.

## **INTRODUÇÃO**

A obra do escritor contemporâneo António Lobo Antunes tem se firmado como uma das mais desafiadoras em língua portuguesa, tanto pela sua originalidade quanto pela sua complexidade. Valendo-se de uma linguagem que parece pretender justapor a forma da narração ao conteúdo narrado, seus textos ficcionais exibem um particular e inusitado modo de apresentação, afastando-se da representação mimética mais tradicional: cada um deles compõe-se de reminiscências inconciliáveis de histórias apresentadas fora de qualquer lógica convencional de cronologia, histórias repletas de avanços e recuos no tempo, numa torrente vertiginosa que “desconhece” pontuação, sintaxe ou paragrafação, valendo-se, inclusive, de procedimentos típicos da linguagem poética.

Em Lobo Antunes, a narração procede sempre em lances retrospectivos e assume, em sua própria estrutura textual, uma convivência com as mais agudas formas de dispersão: nada é claramente determinado, nem o momento temporal, nem o ponto espacial, nem as próprias histórias que apresentam versões diferentes e mesmo conflitantes sobre os destinos de suas personagens. Desde *Memória de elefante* (1979), a atividade rememorativa que compõe a matriz textual antuniana se efetuará sempre e cada vez mais notadamente em modalidades obsessivas, as quais presentificam episódios traumáticos que os narradores, entretanto, consciente ou inconscientemente, procuram “invalidar” por meio de estratégias discursivas de ordem vária: denegações, elucubrações fantasiosas, interditos de linguagem e desvios narrativos de lateralidade que buscam, a todo custo, evitar incidentes recalcados. Essa é, pois, a feição mais atual da textualidade antuniana, “uma textualização escassa, repetitiva, insistente e desdobrada, que dá a ler alguns (poucos) centros de interesse que em geral se não explicitam, antes se exprimem por rodeios, em círculos concêntricos do dizer que ora se alargam ora se estreitam, e mal sugerem o centro que lhes dá lugar.”<sup>1</sup> A esse modo particular de apresentação narrativo-discursiva e sua necessária tradução em formas sintáticas, de elaboração efabulativa e de organização textual descentradas e em “(de)negação” denominou-se aqui *textualidades em negativo*.

O conceito de *em negativo* não figura na bibliografia crítica de Lobo Antunes. Nas leituras especializadas dos seus textos fala-se exclusivamente em “negatividade”. Essa entrada é, inclusive, definida, no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, sob três aspectos: “1. uma atitude comportamental de narradores e personagens; 2. um procedimento de tipo estilístico que escolhe representar as coisas através da menção da sua ausência; e 3. uma concepção poética que implica a elaboração do texto através de formas de expressividade em

---

<sup>1</sup> SEIXO *et al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 384.

que é preterida a lógica da sintaxe comum.”<sup>2</sup>. Entretanto, esta tese discorda desse ponto de vista que afirma que a negatividade na ficção aqui em análise restringir-se-ia a um procedimento “que é, afinal, a pura afirmação do nada”<sup>3</sup>. Ao que parece, a textualidade antuniana não opera por meio de uma “mera negação da positividade”, mas por uma afirmação paradoxal “daquilo que foi” e que, sob as mais diversas e inusitadas formas, continua, “em negativo”, sendo. Não há uma “ausência de narrativa”, mas uma “narrativa da ausência” que se faz pela enunciação de tudo aquilo que se sabe irrecuperável no presente da diegese. É por isso que, não se restringindo a nenhum dos três desenvolvimentos possíveis e anteriormente elencados para o termo “negatividade”, o que aqui se propõe como o *em negativo* da estética antuniana, apesar de poder atravessar todos eles, cruza-os e amplia-os, assumindo uma significação mais convergente, que busca ser capaz de funcionar como operador de leitura para o extenso e heterogêneo conjunto de textos ficcionais desse escritor.

A textualidade antuniana logra apresentar a ausência das coisas por meio da sua menção *em negativo*, como se a coisa narrada fosse o negativo de um filme fotográfico, que ao mesmo tempo afirma a presença invertida da fotografia (do positivo) e sua ausência técnica, já que o material ainda não passou pelo processo de revelação – que irá, precisamente, converter tudo aquilo que foi capturado em negativo (invertido) e vertê-lo em sua feição positiva (direta). É desse modo que alguns dos *topoi* dessa ficção (a guerra, a infância, a loucura; o inumano, a incomunicabilidade, as relações intersubjetivas; a casa, o fragmento e a própria fotografia) são, algumas vezes, trazidos à dimensão positiva da foto-narração, permanecendo, outras vezes, no “em negativo” da enunciação. Essa textualidade seria, assim, constituída de *shots* ou “tomadas fotográficas” que expõem imagens em negativo de sujeitos ficcionais em pleno procedimento de rememoração.

A rememoração do passado na ficção antuniana se dá em meio à multiplicação subjetiva – e o inevitável esvaziamento daí advindo – e à dispersão do acontecimento romanesco. Essa dispersão é já perceptível nos textos iniciais<sup>4</sup>, num estágio incipiente se

<sup>2</sup> SEIXO *et al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 430.

<sup>3</sup> SEIXO *et al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 433.

<sup>4</sup> A crítica especializada refere-se a *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno* como “ciclo da aprendizagem”, denominação obviamente pertinente, uma vez que essas três obras apresentam veios temáticos relativos à formação do escritor como tal; o próprio Lobo Antunes utiliza essa divisão em ciclos para se reportar à sua produção: “ciclo das anti-epopéias” – *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As naus* (1988) –; “trilogia de Benfica” – *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994) –; “ciclo do poder” – *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999) e *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000). Entretanto, optou-se aqui por abdicar de tais classificações endossadas pela crítica por se entender que esses enquadramentos podem carregar algum ranço de “continuidade” ou de “linearidade” em relação à qualidade da produção literária, pensamento que diverge da perspectiva

comparado com textos de momentos ulteriores da produção antuniana, nos quais a fragmentação do tempo ficcional, o acúmulo e sobreposição de vozes narrativas distintas e antagônicas e o esvaziamento do conteúdo informativo tensionam a narrativa, pulverizando-a e lhe conferindo sua feição tão particular. Acompanhando essa rememoração, há sempre a percepção de um índice de esfacelamento das coisas, tudo se dispersa e se esboroa no universo ficcional antuniano: a infância e seus objetos, as personagens, as relações interpessoais, os espaços, a memória e a própria narrativa – que se confundem e se arruínam mutuamente. A infância rememorada, por exemplo, surge como um lugar irrecuperável, mas cujo índice está irremediavelmente impresso em cada adulto que rememora:

Quando regressávamos de visita para jantar era como se a casa fosse simultaneamente familiar e estrangeira: reconhecíamos os cheiros, as cómodas, os rostos, mas em vez de nós encontrávamos os nossos retratos de infância espalhados pelas mesas, abertos em sorrisos de uma inocência inquietante, e afigurava-se-me que a minha fotografia de menino havia devorado o adulto que sou, e que quem de facto existia verdadeiramente ali era uma mecha de cabelos loiros por cima de um bibe às riscas, olhando acusadoramente para mim através do difuso nevoeiro de anos que nos separava.<sup>5</sup>

Irremediavelmente impresso, sim, mas impresso *em negativo*, porque essa infância que avulta no texto apresenta-se com outro relevo, esmaecido, monocromático e só pode permanecer como absoluto simulacro, imagem in(per)vertida – como in(per)vertido o é todo negativo fotográfico –, de monstruosa fixidez e permanência, da infância experienciada. Essa memória ficcionalizada por Lobo Antunes está, portanto, ligada a uma percepção da memória como doença, como mal estar, como tormento que nada apazigua, distanciando-se de uma concepção mais tradicional que vê na memória a possibilidade de redenção do passado e de rearticulação do presente. Em seus modos de atuação discursiva e narrativa, essa memória não pode, no entanto, ser vista apenas como um elemento de inquietação, mas deve necessariamente ser percebida, também, como um fenômeno que (re)articula a própria textualidade, gerando um novo modo de composição textual, perturbando o gênero romanesco e inaugurando uma forma própria de criação/textualização.

A memória que suporta cada uma das narrativas está associada à multiplicidade, apresentando-se de forma tão caótica que se torna impossível para personagens, narradores e

---

comparativista que aqui se propõe como procedimento de leitura dos textos antunianos. Sobre essa suposta divisão em ciclos, veja-se: ARNAUT. *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007: confissões do trapeiro*, p. 214-215, 260.

<sup>5</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 143-144.

mesmo para o leitor saberem o que “efetivamente” se processou. Nem mesmo os sujeitos que rememoram chegam a uma conclusão convincente do fato narrado, como se fosse impossível alcançar um arranjo razoável do passado e de seus acontecimentos, o que parece reafirmar a origem como algo “ilegível”, não identificável, não rastreável, tão rasurada quanto a própria textualidade que a coloca em um contínuo, porém dissonante, movimento. O passado invade fragmentariamente o presente da enunciação e nenhuma ordenação é imposta à memória, antes, a narrativa segue o fluxo incontrolável da reminiscência. Assim, a fragmentação e diluição do sujeito ficcional ocorrem no texto – que não responde a um projeto totalizador, não havendo, pois, uma solução narrativa para tantas versões inconciliáveis e dispersas dos fragmentos de histórias apresentadas – e se dá, também, na própria superfície da página, com frases interrompidas e inacabadas e as intromissões constantes de vozes narrativas não identificadas ou demarcadas.

Dessa memória caótica e violenta deriva uma certa nostalgia da infância – não daquela que houve, por demais angustiada, mas da infância que poderia ter havido. O que permanece, para cada personagem, dessa infância perdida, desse tempo remoto que a amarga rememoração do adulto vai reencontrando de forma estilhaçada, são feições diluídas de pessoas, ecos de frases, sombras de objetos, fragmentos revoltos de acontecimentos e vivências que só pelo trabalho da memória poderiam ser retomados, mas que, também pela memória, têm seu esfacelamento e sua depauperação confirmados: uma memória, portanto, dual, bifronte.

Ao contrário do que se poderia intuir em um primeiro momento, a infância encenada na ficção antuniana não anuncia nenhum “paraíso perdido”, antes, armazena um signo perene de arruinamento. A infância surge, pois, em “imagens dialéticas”: lugar profundamente marcado pela perda e morte dos mitos afetivos do passado, determinante dos desencontros, incompatibilidades e cortes nas relações do presente e, paradoxal e simultaneamente, como espaço para o qual as personagens, no presente da enunciação, insistentemente se voltam, sem, contudo, pretender apontar para uma tentativa de recuperação, de plenitude do passado ou do que quer que seja. A infância apresenta-se como um “desejo de infância” – como um negativo que sabe da impossibilidade de se fazer positivo e alcançar a “concretude” da fotografia –, muito mais que como a sua idealização enquanto um *locus amenus*.

É Walter Benjamin quem forja o conceito de “imagem dialética” para ilustrar a inusitada e paradoxal “afinidade” entre elementos historicamente distantes, ou seja, para fazer ver certas “analogias” entre tempos distintos. A imagem dialética preservaria uma tensão interna – provocada, precisamente, pela distância criada pela sucessão e afastamento temporal e a

proximidade obtida através da simultaneidade espacial – que jamais alcançaria uma imobilização, um arranjo definitivo, numa instabilidade inerente à sua constituição. A cada novo e provisório arranjo, a imagem dialética seria capaz de “revelar” certas “correspondências” entre passado e presente, correspondências que, no entanto, não se submetem aos termos da causalidade, ao contrário, se fazem por distensões e intermitências. A imagem dialética provoca uma espécie de “materialização do tempo”<sup>6</sup> para, em seguida, dilatar-se e se desfazer, pois “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.”<sup>7</sup> Ainda que Benjamin estivesse, certamente, tratando de questões predominantemente históricas e sociológicas, parece produtivo aproximar o mecanismo de funcionamento da imagem dialética do modo como as diversas temporalidades, em especial a da infância, são operacionalizadas nas narrativas de Lobo Antunes, pensando, também na análise do texto literário, em correspondências e semelhanças – no sentido benjaminiano desses termos – e não em causalidades e homogeneidades.

A evocação da infância que cada eu narrador processa – feita, normalmente, em conexão com membros da família ou figuras significativas para as personagens – está, em geral, relacionada a passados traumáticos, a um cotidiano repleto de pequenos dramas, frustrações, mortes e abandonos, evidenciando que a infância em Lobo Antunes apresenta-se como lugar do desamparo, da orfandade, da impossibilidade e da dor, estando, portanto, na contra-mão de um certo “mito da infância feliz”<sup>8</sup>. O *leitmotiv* que cada personagem adulta entoa relaciona-se, significativamente, à infância ou, antes, a uma perda ou evento negativo processado nessa etapa da vida: “Porquê pai?” reverbera, em *Eu hei-de amar uma pedra*, como a atormentada indagação do protagonista cujo pai, inexplicavelmente, abandona a família para nunca mais retornar; “Apetece-te uma musiquinha Gabriela?” é o rótulo que não cessará de perseguir a personagem Gabriela após a morte de seu amado pai em *Que farei quando tudo arde?*; “Voar Celina voar” acompanhará todas as recordações dessa personagem de *Exortação aos crocodilos*, lembrando-lhe da impossibilidade de recuperar o tempo em que seu tio idolatrado – inesperadamente expulso de casa, para desespero da criança – a pegava do chão, jogava-a

<sup>6</sup> Cf. OTTE. *Linha, choque e mônada*: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, p. 100.

<sup>7</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 224.

<sup>8</sup> O aspecto fundamentalmente desamparado da infância é verificável em toda a extensa ficção antuniana, entretanto, nas crônicas, reunidas em três volumes, essa infância é, por vezes, recuperada de forma menos negativa, ainda que também nesse conjunto de textos seja perceptível um movimento de oscilação no que tange a esse tópico, que assume caráter ambivalente, a exemplo de tantos outros temas na obra antuniana. Cf. ANTUNES, António Lobo. *Livro de crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998; *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002; *Terceiro livro de crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

para o alto e a fazia crer que era capaz de voar; “Estás mais magro” reboa como a sentença invariavelmente proclamada pelas tias do protagonista de *Os cus de Judas*, que o observavam com desprezo e lhe apontavam, sem piedade e com o auxílio da bengala, as costelas à vista nas costas magras; “Pegue-me às cavalitas pai” é a súplica de carinho que o pequeno – e o adulto – Paulo faz a seu pai, um travesti desajustado ao papel paterno e eternamente a frustrar os anseios de seu filho em *Que farei quando tudo arde?*. Cada um dos diferentes motes que se repetem *ad nauseam* ao longo das narrativas arrasta, em negativo, a infância ou o passado de cada personagem e, simultaneamente, anuncia seu esfacelamento, sua impossibilidade constitutiva de retorno. Seja qual for o texto ficcional antuniano que se analise, haverá sempre uma quebra, uma ruptura, uma demanda não atendida, uma impossibilidade relacionada à infância e que fantasmaticamente se prolonga na existência adulta dos narradores. Todos esses deslocamentos – de certas idéias, como a da concepção tradicional de memória ou a da infância como um tempo ameno e feliz, e de temporalidades e espacialidades que se invadem e sobrepõem – conformam o procedimento *em negativo* que move o complexo aparelho discursivo de António Lobo Antunes.

Esse *em negativo* na obra de Lobo Antunes não é, portanto, apenas um “tema”, ele é, também, uma forma, um modo de narrar, inscrevendo-se no próprio corpo da obra, em sua textualidade: nenhum ensinamento, nenhum aprendizado, nenhuma mensagem edificante, nenhuma transmissão de uma verdade épica se anuncia nas vozes rememorativas desses tantos narradores; em vez de prodigalizar seus conselhos, essas vozes sem rosto comunicam, todas, sua completa desorientação [*Ratlosigkeit*]<sup>9</sup>, comunicam, portanto, a perda da experiência [*Erfahrung*]<sup>10</sup>. Assim, esse trabalho rememorativo sobre o qual a narrativa se alicerça, ao mesmo tempo descreve a perecibilidade de todas as coisas e pereniza algo: o reconhecimento de que “a única experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha”<sup>11</sup>. Advém daí, desse absurdo e paradoxal movimento de uma escrita que se propõe narrar a própria potência desarticuladora da negatividade, a força de uma obra que se quer “enciclopédica” e “totalizante”<sup>12</sup>, mas que o faz sempre *em negativo*, pelo viés do fragmento, da abertura mais exacerbada, da interrupção mais desconcertante.

<sup>9</sup> Cf. GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 73.

<sup>10</sup> Cf. GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 73.

<sup>11</sup> GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 70.

<sup>12</sup> Veja-se, na epígrafe que abre esta introdução, a afirmação de Lobo Antunes: “Quando se começa um livro, é isso que se quer fazer, um livro, *um livro total que tenha tudo, poesia, prosa, tudo: a vida.*” (Grifo meu).

O conselho [*Rat*]<sup>13</sup> dado por esses sujeitos narradores é, assim, um “conselho às avessas”, pois que não transmite nenhum ensinamento útil, mas apenas certifica a desintegração de todas as coisas: da verdade, da memória, do tempo, dos espaços e, principalmente, dos sujeitos. O conselho benjaminiano esvazia-se e adquire um sinal negativo, atuando, nas narrativas, como um anti-conselho. Essas narrativas que, então, se elaboram a partir dessa espécie de “matriz em negativo” certificam a ausência de uma totalidade de sentidos: o sujeito – e o texto ficcional – não tem mais nenhuma mensagem definitiva para transmitir, mas tão somente trechos de suas histórias e de seus sonhos, fragmentos esparsos e inconciliáveis que falam do fim de uma pretensa identidade e dessa falsa univocidade atribuída à palavra<sup>14</sup>.

Esses textos ficcionais que se fundamentam *em negativo* parecem demandar o esvaziamento ou “exclusão” da subjetividade: o sujeito faz-se e se desfaz ao longo do texto, confunde-se com ele, perde-se em meio a ele para, finalmente, retirar-se dele, de modo que, “nesta retirada, neste vazio que talvez não seja mais que a irresistível erosão da pessoa que fala”, se libere, enfim, “o espaço de uma linguagem neutra”<sup>15</sup> – uma linguagem que fale do exterior<sup>16</sup>. Para alcançar essa dessubjetivação, a textualidade antuniana irá, inicialmente, favorecer a multiplicação e exacerbação da subjetividade, já que tudo nessas narrativas precisa passar necessariamente pelo crivo do sujeito, até que essa “subjetivação alucinada” desemboque, finalmente, no esvaziamento, alcançando, em Lobo Antunes, proporções excepcionais: não é por outra razão que, em suas narrativas, as coisas e os objetos falam e também falam os elementos da natureza, não há hierarquização entre os reinos, tudo se confunde e se mescla e o humano, os animais e os objetos inanimados ocupam um mesmo e único plano. Aquilo que as pessoas não logram dizer, o que a linguagem humana não alcança é dito pelos objetos e pelas casas, pela fauna e flora:

o cedro do Príncipe Real para mim  
– Não se repara nos aleijados é feio”<sup>17</sup>

Assim, o sujeito que outrora ocupava um espaço privilegiado e exigia para si uma autoridade de centro ordenador do mundo esvazia-se e se iguala a qualquer outro elemento da

<sup>13</sup> O tão particular conceito de *conselho*, cunhado por Walter Benjamin e desenvolvido por sua comentadora Jeanne Marie Gagnebin, irá apresentar-se de forma invertida nas narrativas antunianas. Para um maior detalhamento do conceito, ver: BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 197-221; GAGNEBIN. Não contar mais?, p. 63-82.

<sup>14</sup> Cf. GAGNEBIN. [Prefácio]. Walter Benjamin ou a história aberta, p. 18.

<sup>15</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 66.

<sup>16</sup> O conceito de *exterior* ou *exterioridade* foi sistematizado por Michel Foucault a partir da obra e das considerações de Maurice Blanchot.

<sup>17</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 37.

natureza. O peso da subjetividade é desfeito por essa textualidade, dando lugar ao vazio da exterioridade:

(...) eu só uma parte que sobejava de mim e esburacada e torta, não existo, não sou e o rumor dos eucaliptos a atravessar o que não sou<sup>18</sup>

A exterioridade é esse espaço aberto pela textualidade em negativo de António Lobo Antunes, espaço onde “cintila uma linguagem sem sujeito determinável, uma lei sem deus, um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos, um outro que é o mesmo”<sup>19</sup>. Trata-se, certamente, de um lugar sem lugar, que é o de toda fala e de toda escrita quando essas não se deixaram seduzir pelo poder e pela Lei que a subjetividade parece querer impor: unicidade, interpretação, revelação de algum motivo oculto que a diegese proporia ser desvendado pelo procedimento hermenêutico. Na textualidade em negativo, ao contrário, o sentido está sempre em movimento, se faz nessa movência que não conhece repouso, assim como em movimento encontra-se também a própria sintaxe desses textos, sempre desarticulada ou destroncada, avessa a uma leitura de tipo clássico, que pressupõe uma paragrafação ordenada e indicação mais ou menos precisa dos enunciadores discursivos.

A textualidade em negativo centra-se no “peso do passado”, como dirá Jacques Rancière acerca do que ele chamou de “literatura das patologias do pensamento”, textos “em que se revela, através de histórias individuais, o segredo mais profundo [...] do fato bruto e insensato da vida.”<sup>20</sup>. Essa literatura, segundo ele, “aciona uma outra forma da palavra muda” que é “a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra.”<sup>21</sup>. O professor francês de estética e política identifica uma certa “palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado”<sup>22</sup>, que talvez sejam a mesma palavra e a mesma potência que constituem a textualidade antuniana, já que essa ficção parece voltar-se, precisamente, para uma escrita do inconsciente, do recalcado, do fantasmático e de tudo aquilo que somente se dá a ver *em negativo*.

Assim é que o passado encenado na ficção antuniana emerge à superfície do texto como se resultasse de um triplo processo de evocação-apresentação, cujos vetores parecem ser: 1. a exacerbação/multiplicação e conseqüente dispersão da subjetividade e emergência da

<sup>18</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 355.

<sup>19</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 62.

<sup>20</sup> RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 39.

<sup>21</sup> RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 39.

<sup>22</sup> RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 41.

exterioridade da linguagem; 2. o fluxo violento e incontrolável de uma memória disfórica e 3. a exploração e fixação de estratos autônomos e entrecruzados do tempo e do espaço rememorados. Entretanto, Lobo Antunes é um homem de boa memória – suas personagens são uma espécie de análogo do Funes borgiano, *el memorioso*, que era incapaz de esquecer-se do que quer que fosse – e é isso que afasta seu empreendimento literário daquele levado a cabo por Proust, que, no dizer de Beckett, “tinha má memória”<sup>23</sup>. É ainda Beckett quem salienta que “o homem de boa memória nunca lembra de nada, porque nunca esquece de nada” e que essa memória habitual é sempre “um instrumento de referência e não de descoberta”<sup>24</sup>.

A memória antuniana não é nem a *mémoire involontaire* sobre e para a qual Proust constrói seu monumento de homenagem nem a inócua memória voluntária, essa “memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo”<sup>25</sup>; a memória antuniana é *maníaco-dispersiva*, procedimento rememorativo voluntário, mas repetitivo, compulsivo e sempre em denegação, uma memória que nunca descobre nada de efetivamente novo no passado, empenhada que está em repassar as mesmas referências. Enquanto em Proust a memória involuntária é detonada por certas combinações particulares geralmente associadas aos sentidos – como a combinação clássica formada pela *madeleine* mergulhada no chá de tília –, em Lobo Antunes a memória maníaco-dispersiva liga-se a algum evento traumático ou negativado que os narradores revisitam obsessivamente: o vômito que a criança é obrigada a comer como castigo por ter se recusado a almoçar, a morte repentina de uma avó querida, o mundo terrível dos adultos e suas atitudes incompreensíveis às crianças. Todos esses recursos conformam a narrativa peculiar do autor, tanto no que concerne à temática, ao imaginário que domina sua obra ficcional, quanto aos modos de articulação e estruturação de seu universo textual. A complexidade discursiva de Lobo Antunes é devedora, portanto, da tonalidade temática que perpassa sua obra: o caos da infância e a dispersão imposta por uma memória excessiva só podem ser enunciados por uma linguagem que aceite e que compactue de seu modo particular de apresentação, por uma textualidade, também ela, ao mesmo tempo saturada, repetitiva e dispersiva.

Essa rememoração em negativo aparece ainda em uma série de pequenos objetos ícones do passado de cada personagem: um anão da Branca de Neve, uma girafa de plástico, um par de bonecos, um pequeno souvenir em forma de canário, um rato Mickey de pelúcia, dentre

---

<sup>23</sup> BECKETT. *Proust*, p. 29.

<sup>24</sup> BECKETT. *Proust*, p. 29.

<sup>25</sup> BECKETT. *Proust*, p. 31.

outros. Tão díspares e aparentemente sem qualquer ligação, todos eles arrastam consigo o passado das personagens para o presente da enunciação e têm um traço comum que os une: seu índice de arruinamento, seu caráter de “resto”, de “refugo”. Esses objetos que trazem de volta a infância de cada eu narrador – “tal como por vezes nos encontramos, aterrados e surpresos, nos objectos esquecidos nas prateleiras dos armários a lembrarem-nos quem fomos numa insistência cruel”<sup>26</sup> – não estão exatamente intactos, preservados, ao contrário, são sempre objetos desgastados ou quebrados que carregam, em si mesmos, vestígios da deterioração desse tempo: um anão da Branca de Neve *enxovalhado*, uma girafa de plástico *furada e murcha*, um par de bonecos *lascados*, um souvenir *barato*, um rato Mickey *remendado*. Essas pequenas metonímias do passado incorporam em si um índice de esvaziamento, aproximando a deterioração dos sujeitos à que se dá também nos objetos inanimados e revelando a condição de desajuste na qual as personagens estão irremediavelmente inscritas.

Assim, se, por um lado, essas figuras guardam e conservam algo de um tempo outro, por outro lado elas, em negativo, não permitem esquecer que esse tempo já não mais existe e que, agora mesmo, se afasta um pouco mais, se deteriora um pouco mais, desaparece um pouco mais. A reaparição desses objetos é decisiva em cada uma das narrativas e evidencia que o passado é, para cada um daqueles sujeitos, uma presença constante, presença que se faz em negativo, ou seja, pela sua falta: o passado está sempre a assombrá-los, atualizando-se, revigorando-se incessantemente a despeito de sua manifesta “ausência”. O passado apresenta-se, nesses textos, como essa presença-ausência que ao mesmo tempo perturba os sujeitos narradores – invadindo suas consciências de forma violenta – e os atrai – já que todos se voltam para ele de forma obsessiva.

Essas pequenas “iscas” do passado que esses objetos da memória representam permanecerão como fragmentos sem jamais alcançar uma totalidade nas narrativas antunianas, já que a ruína<sup>27</sup>, ao mesmo tempo que conta uma história do lugar de onde vem, diz sempre de uma impossibilidade de reconstrução desse “todo” que ruiu: o vaso quebrado não será nunca o mesmo vaso, nos lembra Walter Benjamin, o boneco esfacelado não tornará a ser jamais o mesmo boneco de outrora. Cada minúscula ruína que emerge do bojo da memória dos narradores sob as mais diversas formas atesta uma impossibilidade: a

<sup>26</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 57.

<sup>27</sup> O conceito de *ruína* aparece, de forma dispersa, em diversos escritos de Walter Benjamin, dentre eles nas suas teses *Sobre o conceito da história* e no seu livro *Origem do drama barroco alemão*. Cf. BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*, p. 222-232.

impossibilidade de repetir o evento passado senão dentro de uma lógica de rememoração maníaca.

O *corpus* literário selecionado para a análise da ficção de António Lobo Antunes busca contemplar diferentes momentos de sua produção ficcional, a fim de que se possa, nesse percurso, apresentar ao leitor um esboço da configuração geral dessa ficção. As obras selecionadas abarcam os textos que configuram sua produção inicial – *Memória de Elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980) –; três obras da década de noventa – *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994) –; três de suas “recentes” narrativas – *Exortação aos crocodilos* (1999), *Que farei quando tudo arde?* (2001) e *Eu hei-de amar uma pedra* (2004) e, ainda, três dos seus últimos livros publicados: *O meu nome é legião* (2007), *O arquipélago da insónia* (2008) e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009).

A leitura transversal que aqui se efetua dessas doze obras ficcionais antunianas – perpassando outras suas produções, como as cartas da guerra – propõe um panorama dessa ficção com base na investigação do seu modo peculiar de construtividade textual e dos principais *topoi* que alimentam sua textualidade. Os quatro capítulos em que esta tese se divide empreendem, assim, uma análise comparativa dos principais elementos que compõem a matriz em negativo que sustenta essas narrativas.

Sobre essas obras literárias, é preciso, ainda, acrescentar uma nota: procurou-se, todas as vezes em que se fez necessário proceder a uma citação direta do texto, manter o seu aspecto gráfico original, a fim de se preservar o caráter “disjuntivo” que o autor lhe conferiu e que é, justamente, fundamental para a percepção do efeito de disforia e de desestabilização que essa textualidade materialmente engendra e, ao mesmo tempo, imprime ao narrado; foram, assim, mantidas as interrupções/suspensões frasais, quebras de vocábulos, separação silábica, disposição visual e pontuação (ou ausência dela), o que pode causar estranheza ao leitor menos familiarizado com essa configuração inusual dos textos ficcionais antunianos.

Neste capítulo introdutório assinalam-se os mecanismos e processos de construtividade textual de que o autor se vale em suas narrativas, apresentando ao leitor o conceito de *em negativo* e alguns de seus principais elementos textuais que recorrentemente figuram na obra antuniana, além de se marcar a posição que este texto crítico assume em relação à “questão autobiográfica” que parece pairar sobre parte da fortuna crítica de Lobo Antunes.

O capítulo *Textos iniciais* apresenta uma análise dos três livros de estréia de Lobo Antunes, buscando rastrear o momento inicial do procedimento em negativo e, ao mesmo

tempo, marcar a diferença com que esse procedimento se apresenta nessas três obras, já que, nelas, ele é ainda insipiente em relação à configuração estrutural, mostrando-se mais como tema do que como forma textual: daí a opção por se utilizar, em relação a esses textos iniciais, a denominação “negatividade” – termo que já circula entre a crítica e que, como foi dito, pode remeter a “uma atitude comportamental de narradores e personagens” – em lugar do conceito *em negativo* que aqui se pretende construir a partir do rastreamento do texto literário. Três *topoi* sempre apontados pela crítica especializada como fundamentais dessa ficção (a guerra, a infância e a loucura) são aqui revisitados, mas dando-se a essas obras uma abordagem distinta da leitura pós-colonialista que parece ter se “cristalizado” em relação a esses textos.

O segundo capítulo – *Textos do devir* – dedica-se à análise do procedimento *em negativo* em seu modo de provocar a exacerbação da subjetivação e o conseqüente esvaziamento daí advindo e que resulta na quase equiparação entre as vozes humanas que narram e a voz do inumano. Em consonância com esse curioso processo de “dessubjetivação”, esse capítulo desenvolve ainda uma espécie de mapeamento das relações intersubjetivas em alguns textos antunianos, na tentativa de mostrar, a partir deles, a desestabilizadora “liquidez” tanto dessas relações quanto da textualidade que as (des)articula.

O terceiro capítulo, denominado *Textos da dispersão*, enfoca três obras mais ou menos recentes do escritor, mostrando como o procedimento *em negativo* atinge proporções desconcertantes, provocando uma espécie de vertigem narrativa e disforia dos sentidos e evidenciando a repetição compulsiva como uma espécie de *modus operandi* dessa textualidade. Três importantes tópicos ou elementos da ficção antuniana que, de um modo ou de outro, contribuem para o efeito de dispersão e entropia dessa textualidade são aqui analisados: a casa e seus objetos, o fragmento e a fotografia.

*António Lobo Antunes: on late style* é o capítulo que dá fechamento à investigação e que, ao mesmo tempo, abre uma discussão sobre um ponto bastante amplo e complexo: como situar a diferença da escrita ficcional antuniana em meio ao panorama mais geral da literatura moderna e contemporânea a que essa escrita se vincula. Para fundamentar a reflexão proposta, foram abordadas duas noções, ainda bastante recentes, da crítica literária: a noção de “tardio”, apenas parcialmente desenvolvida por Edward Said, e a de “contemporâneo”, que Giorgio Agamben elabora a partir de algumas considerações de Friedrich Nietzsche, sobremaneira a partir da idéia nietzschiana de “extemporâneo”.

## UM SÓ OU VÁRIOS LOBOS?

Apresentados o direcionamento que se dará à leitura dos textos ficcionais antunianos, os pressupostos teórico-críticos e a organização estrutural desta investigação, falta ainda explicitar que interessa pouco a esta tese levantar e analisar relações, sempre possíveis, de coerência, contigüidade, contraste ou de ambigüidade que o texto estabelece, por intermédio do leitor, com a figura autoral e sua existência histórico-pessoal; interessa, antes e sobretudo, inquirir o texto em seus modos de evocar, agenciar e de provocar o mundo sensível por meio do que se acredita ser uma construção discursiva singular que aqui se chamou de *em negativo*. Contudo – e principalmente no que tange à análise dos primeiros textos ficcionais de António Lobo Antunes –, não se pode deixar de expor algumas considerações em relação à questão autoral e à autobiografia, se não por outra razão, ao menos para esclarecer ao leitor como a presente análise crítica avalia tais aspectos.

Os três textos antunianos iniciais – *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980) – estruturam-se sobre três grandes eixos ou *topoi* fundamentais: a apresentação da guerra colonial portuguesa em Angola, a experiência psiquiátrica e a rememoração da infância. Dentre esses eixos, é de se notar, a partir da fortuna crítica do autor, que a temática da guerra colonial é talvez a linha de força que mais se destaca nessas três obras que a crítica, mais de uma vez, perguntou-se se “autobiográficas”, certamente impulsionada pelo conhecimento público de circunstâncias coincidentes entre personagens ou narradores antunianos e a pessoa civil António Lobo Antunes, como, por exemplo, o fato de o escritor ter servido na guerra colonial e, com formação em Medicina, ter trabalhado, até a publicação do seu primeiro livro, no hospital psiquiátrico Miguel Bombarda.

No que se refere à produção antuniana, apenas, talvez, os escritos declaradamente biográficos de *D’este viver aqui neste papel descripto* – conjunto de cartas que teriam sido enviadas por Lobo Antunes à sua então esposa Maria José durante o período de dezoito meses que o escritor viveu em Angola – possam ser alocados, sem maiores problematizações, sob a rubrica de “autobiográficos”, tendo-se em vista que a esse texto epistolar falta-lhe o que poderíamos chamar de “intencionalidade ficcional”; quanto às suas demais obras, aquilo que, em um primeiro momento, se poderia classificar como “autobiográfico” – segundo o quadro teórico esboçado por Philippe Lejeune – precisa ser lido sob o viés da “ficção autobiográfica”<sup>28</sup> a fim de se não perder de vista o trabalho de elaboração ficcional que o

<sup>28</sup> LEJEUNE. O pacto autobiográfico, p. 26.

autor empreende em seu projeto literário: é evidente que todo romance traz conteúdos biográficos mais ou menos mascarados, mais ou menos conscientes, mas o que não parece tão evidente nessa produção inicial do autor é que o que se constrói nesses romances não é nem uma pessoa, nem um sujeito social e, às vezes, nem mesmo uma personagem, mas uma *persona*, instância de linguagem, o que equivale a dizer que Lobo Antunes *inventa* um médico recém egresso da guerra colonial, pai e divorciado para, algumas vezes, conferir a essa figura um nome idêntico ao seu, ao passo que, em outras vezes, simplesmente não nomeia esse protagonista, num jogo de simultânea exibição e apagamento do traço autobiográfico que irá potencializar a indefinição que circunda suas narrativas, evidenciando que aquele que escreve sobre si, mesmo quando o faz confessamente, escreve sobre um *eu* que é já, e irremediavelmente, um *outro*. Não que um nome próprio atribuído a um narrador-personagem, uma vez idêntico ao “nome de capa”, solucionasse completamente o problema: nas narrativas antunianas subseqüentes, pode-se ver a que termos o autor levará esse jogo desconstrutor e às vezes lúdico-irônico com o nome próprio, fazendo-o replicar-se e transmutar-se incessantemente.

Em *Memória de elefante*, o narrador-personagem é referido no texto como “o médico psiquiatra”, não lhe sendo atribuído nenhum nome próprio; em *Conhecimento do inferno*, entretanto, o narrador-personagem recebe um prenome e um sobrenome que coincidem com aqueles do autor empírico do texto: “ – Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manel na sua voz afectuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro.”<sup>29</sup>; já em *Os cus de Judas*, o narrador não é sequer nomeado. Maria Alzira Seixo, em suas considerações críticas sobre a autobiografia na obra do escritor, chama a atenção para o fato de que o nome próprio *António* e o sobrenome *Antunes*, por sua ocorrência freqüente na obra, “permitem interpretar a sua presença como um jogo ou relação dramática da ficção com a autobiografia”, mas que “forçoso é reparar que nunca, no plano das designações, o apelido intermédio é utilizado na designação onomástica, fora do paratexto autoral.”<sup>30</sup>. De fato, Seixo tem razão quando chama a atenção para o caráter de “jogo” ou “relação dramática” que ficção e autobiografia empreendem no discurso antuniano: *jogo* porque, mais de uma vez, essas marcas autobiográficas serão manejadas pelo autor de forma irônico-jocosa, sobretudo no que se relaciona à manipulação intencional do nome próprio dos narradores – “(...) eu que te disse chamar-me António e me chamo Paulo”<sup>31</sup> – e *dramática* porque a tensão que se observa entre

<sup>29</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 61.

<sup>30</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 490.

<sup>31</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 418.

esses elementos ou ocorrências do em torno social do escritor e a elaboração ficcional das personagens que muitas vezes levam o seu nome promove uma verdadeira *agonística* do (no) texto, em termos de *deformação* do traço biográfico.

Entretanto, o fragmento extraído de *Conhecimento do inferno* e aqui já reproduzido, em que o nome da personagem coincide, em sua totalidade, com o nome completo do autor empírico, desfaz a hipótese levantada pela ensaísta de que o “Lobo” haveria ficado de fora dos romances, em benefício dos outros dois nomes, por estes apresentarem um caráter anódino e comum, podendo “conduzir o autor ao nível anônimo e massificado das suas personagens comuns, que podem chamar-se Antunes, ou António, como ele... Mas que nunca se chamam Lobo.”<sup>32</sup>. Bem, que o caráter ordinário e freqüente de “António” e “Antunes” pode contribuir para o embotamento da autoridade (autoral), no texto, do “António Antunes” social isso é bem verdade, mas o fato é que o sobrenome “Lobo”, nem um pouco comum ou anódino, também participa de algumas das narrativas do autor sem que isso, contudo, desfaça o movimento de ficcionalização/desconstrução desse eu textual.

Isso porque esse nome próprio, portanto, muito mais que a uma certa estabilidade e referencialidade, parece conduzir o leitor do texto antuniano a uma dimensão intra e extra-textual de multiplicidade (de sentidos), instabilidade (quanto ao referente) e transitividade<sup>33</sup> (um nome pode atravessar diferentes corpos). Se em pelo menos uma das obras iniciais antunianas pode-se encontrar a identidade autor-narrador-personagem, colocada por Lejeune como a condição para o “pacto autobiográfico” e, portanto, como o “selo de certificação” de uma autobiografia *tout court*, é preciso, no entanto, que se considere toda a estratégia discursiva que Lobo Antunes empreende em relação ao nome próprio e a outras instâncias diegéticas, desconstruindo a referencialidade ao fazer sobreporem-se alguns traços pessoais e sociais possíveis de serem relacionados à figura civil do autor às diversas elaborações/projeções ficcionais que seus narradores necessariamente constituem. Mesmo nessas narrativas de estréia, as obsessões, temáticas, imagens, metáforas e todo um feixe de identificações que certamente podem remeter o leitor à pessoa do autor/referente sugerem, por outro lado, um texto a ser lido como “espaço autobiográfico”: “um espaço no qual se revelam as duas categorias de textos [o biográfico e o romanesco], que não pode ser reduzido a

<sup>32</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 490-491.

<sup>33</sup> Essa indecidibilidade em relação ao nome próprio irá se acentuar e se expandir em direção a outras categorias narrativas na obra antuniana, ao ponto de afetar o próprio acontecimento romanesco, causando ao leitor uma certa estupefação ao se deparar com narrativas que se desenvolvem e terminam sobre a mais completa indecisão ou irresolução em relação ao fato ficcional, conforme se verá nos capítulos seguintes.

nenhuma delas”<sup>34</sup>. Um texto, portanto, que pode ser lido *em relação* a outros textos, evidenciando que nem a autobiografia está livre de sua cota de ficção, nem a ficção se restringe à fabulação romanesca<sup>35</sup>.

A questão autobiográfica se problematiza ainda mais em Lobo Antunes: é perceptível que essas marcas autobiográficas vão se desvanecendo ou diluindo progressivamente ao longo da produção literária do autor e que suas narrativas vão se fragmentando cada vez mais do ponto de vista discursivo e da apresentação da categoria espaço-tempo, cindindo, nesse percurso, a própria instância enunciativa – que caminha em direção a uma 3ª pessoa ou a uma 1ª pessoa impessoal, com distanciamento cada vez maior desse sujeito enunciativo em relação à sua própria enunciação – e, em um momento posterior, levando para o interior do discurso ficcional vozes diversificadas que se enunciam intrusa e alternadamente na narrativa. Essa pluralidade de vozes em dissonância coopta registros histórico-culturais diversificados e subjetividades divergentes, fazendo com que a leitura do texto sob uma perspectiva insistentemente autobiográfica só possa ser feita à custa de uma redução – criticamente questionável – das potencialidades desse mesmo texto.

Além do estabelecimento necessário de um pacto de leitura que contemple essa relação de reciprocidade, sem se deixar seduzir excessivamente por nenhum dos termos da equação literária – autobiografia ou elaboração ficcional –, é preciso destacar que “Não existe enunciado individual, nunca há”<sup>36</sup>, dirá Deleuze, afirmando que todo enunciado se faz sempre como produto de “agentes coletivos” de enunciação, isto é, todo enunciado constitui-se de multiplicidades várias as quais não se restringem à ordem do humano. Na perspectiva deleuziana, o nome próprio não atestaria nenhuma singularidade ou individualidade, mas, ao contrário, seria somente quando o indivíduo se abre às multiplicidades, às distintas formas de manifestação da voz, caminhando em direção à despersonalização, que ele adquiriria seu “verdadeiro nome próprio.”<sup>37</sup>

Deleuze e Guattari acusaram Freud de enxergar sempre e apenas “um só e único lobo” em suas leituras interpretativas do inconsciente onírico, ou seja, acusaram-no de invariavelmente reduzir uma conjunção de vetores de significação à figura singular do Pai,

<sup>34</sup> LEJEUNE. O pacto autobiográfico, p. 43.

<sup>35</sup> Veja-se a esse respeito, e para um melhor detalhamento da questão autobiográfica, o valioso estudo sobre Graciliano Ramos e Silviano Santiago, sobretudo, na primeira parte – “Auto(bio)grafar” –, a seção “A ilusão autobiográfica”. Cf. MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

<sup>36</sup> DELEUZE; GUATTARI. 1914: um só ou vários lobos?, p. 51.

<sup>37</sup> DELEUZE; GUATTARI. 1914: um só ou vários lobos?, p. 51.

achatando a multiplicidade e transformando-a em unidade (Uno)<sup>38</sup>. Uma leitura da obra antuniana que desejasse não incorrer nessa espécie de obsessão que Deleuze e Guattari localizam em Freud – que, segundo eles, em tudo vê tão somente substitutos, jamais simultaneidades – precisaria fazer emergir, do bosque notadamente inóspito do seu discurso ficcional, as matilhas – ou, mais precisamente, poder-se-ia dizer: as *alcatéias* – que, em agenciamentos coletivos, configuram suas narrativas. Na matilha, lembram ainda Deleuze e Guattari, cada um irá efetuar sua ação própria ao mesmo tempo em que participa da coletividade, do bando: “Quem ignora efetivamente que os lobos andam em matilha?”<sup>39</sup>, perguntam eles. Uma “borda” ou uma “periferia”<sup>40</sup>, dentro e fora ao mesmo tempo, assim se constitui a autobiografia na obra antuniana: o espaço da experiência do autor encontra-se na borda do texto, na sua periferia; ela, a experiência, *pertence* também ao texto, mas o texto, assim como a matilha, efetua sua ação própria.

Já nas três obras de estréia do autor percebe-se que o desgastado filão “identidade *versus* alteridade” não se coloca nem mesmo em termos de jogo identitário, procedimento muito aquém da desconstrução do eu – e, por conseguinte, do outro – a que a escrita antuniana submete o texto. Se, para Freud – seguindo ainda a esteira de Deleuze e Guattari –, é sempre necessário reconduzir essa desestabilização do eu a um encontro com sua “identidade perdida” ou ao menos inventar-lhe uma, valendo-se, para isso, da palavra como modo de devolver ao mundo e ao sujeito tal unicidade, para o empreendimento ficcional a que se propõe Lobo Antunes a substituição da multiplicidade por uma pseudo-aquietação do texto está, desde muito cedo, fora de questão. A palavra, na escrita antuniana, não se prestará ao papel de restauradora da unicidade ou identidade perdida das coisas, antes, a linguagem será “manuseada” com vistas a perfazer-se em movimentos de despersonalização e de dispersão, despersonalização e dispersão do nome próprio, do sujeito e do texto: movimentos que operam *em negativo*.

Evocando uma vez mais as palavras de Maria Alzira Seixo: a ensaísta afirma que “se há uma maneira fecunda de entender a autobiografia na prosa de ficção de Lobo Antunes é encará-la como as várias possibilidades de manifestação de um eu, que de cada vez é singular, mas se *multiplica* pela multidão anónima” (grifo meu) e que, “deste modo, é como se houvesse *várias* autobiografias nessa obra, umas coincidentes com a personalidade do escritor ou com a de entidades que com ele se cruzaram, outras coincidindo, e talvez que mais

<sup>38</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI. 1914: um só ou vários lobos?, p. 39-52.

<sup>39</sup> DELEUZE; GUATTARI. 1914: um só ou vários lobos?, p. 41.

<sup>40</sup> DELEUZE; GUATTARI. 1914: um só ou vários lobos?, p. 42.

corporeamente ainda, com entidades que são predominantemente projecções do pensamento, criações ficcionais (...)”<sup>41</sup>. Com efeito, não se trata de escolher entre “mais biografia” ou “menos biografia”, mas de sugerir uma terceira via, uma terceira *saída*, diria Deleuze: uma leitura que, precisamente, não apagasse as múltiplas e necessárias saídas que o discurso ficcional antuniano articula; que possibilitasse enxergar nesses textos não um mesmo e único Lobo, mas toda a multiplicidade de Lobos, Antónios e Antunes que a “toca” escura do texto antuniano parece ocultar do leitor e, simultaneamente, ofertar-lhe como possibilidade de leitura. É essa toca de multiplicidades que o estudo comparativo que ora se apresenta intenta adentrar, ciente de que ela jamais será inteiramente – ou mesmo satisfatoriamente – percorrida.

Essas três narrativas iniciais intercalam as memórias da infância e da guerra – plano temporal da representação da memória –, mesclando-as à vida atual do médico psiquiatra – plano temporal da configuração diegética –, em movimentos retrospectivos e prospectivos pouco demarcados, engendrando narrativas incipientemente difusas e que encenam temporalidades fragilmente delineadas. Esse procedimento narrativo é certamente proposital e se configura como a forma embrionária de toda a estética antuniana: a das temporalidades, espacialidades e subjetividades textualmente elaboradas *em negativo*, conforme se verá nos capítulos seguintes.

---

<sup>41</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 496.

*Somente o que não cessa de doer fica guardado na memória.*

NIETZSCHE *apud* GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 140.

## **I: TEXTOS INICIAIS**

## 1.1 A guerra em negativo

*Lembrava-se de ter lido que Charlie Chaplin falava da necessidade, ao terminar um filme, de sacudir a árvore de modo que os ramos supérfluos, as folhas supérfluas, os frutos supérfluos tombassem, e permanecesse apenas, por assim dizer, a nudez essencial, e da profundidade com que esta idéia se gravara, desde sempre, dentro de si, obrigando-o a repensar constantemente a sua vida, os livros que compusera ou projetava compor (...).*

(António Lobo Antunes. *Conhecimento do inferno*, p. 30).

*(...) e o que haverá em África senhora que transtorna a memória*

(António Lobo Antunes. *O meu nome é legião*, p. 202).

É preciso que se tenha em vista que o procedimento *em negativo* confunde-se, nesses textos de 1979-1980, com a própria idéia de negatividade, que é impulsionada, nesse conjunto inicial de obras e com alguma diferenciação entre elas, pela força a um só tempo propulsora e destruidora/desarticuladora da guerra colonial ficcionalmente recuperada no texto. Essa linha de força irá, de certo modo, catalisar os tantos outros veios temáticos de que o texto antuniano se constitui, colocando em diálogo e tensionando todas as três narrativas. Não há como escapar à leitura dessa força dispersiva, assim como não houve para o sujeito-narrador escapatória possível, posto que a guerra está, rigorosamente, em quase todos os lugares ocupados ou em vias de se ocupar:

O quimbo da Tia Teresa, cercado pelo odor doce dos pés de liamba e de tabaco, é talvez o único sítio em que a guerra não logrou invadir do seu cheiro pestilento e cruel. Alastrou por Angola (...), alcançou Portugal (...), insinuou-se na minha humilde cidade (...), encontrei-a deitada no berço da minha filha como um gato, fitando-me com pupilas de maldade oblíqua (...). A guerra propagou-se aos sorrisos das mulheres dos bares (...). Está aqui, nesta casa vazia, nos roupeiros desta casa vazia, grávida dos fetos moles das minhas cuecas, no geométrico espaço de trevas que as lâmpadas não alcançam nunca, está aqui e chama-me baixinho (...). Está em si, no seu perfil sarcástico desprovido de amor (...). Deito um centímetro mentolado de guerra na escova de dentes matinal (...). De modo que, se faz favor, (...)

expulse para o corredor o cheiro pestilento, e odioso, e cruel da guerra, e invente uma diáfana paz de infância para os nossos corpos devastados.<sup>1</sup>

De tal forma plural e dispersivo se faz o poder devastador da guerra que ele não reconhece lugar, deslocando-se, atormentadoramente, por todo o texto. É de se notar que, mesmo nesses textos iniciais, a infância entrelaça-se à textualidade das obras – “e invente uma diáfana paz de infância para os nossos corpos devastados” – mediante seu modo particular de apresentação. Para Joseph Margolis<sup>2</sup>, a guerra constitui-se, filosoficamente, como uma das *negativities* humanas: formas básicas de perda e limitação da vida e do sentido. Para o professor de filosofia e estética da Temple University, a guerra é de difícil definição filosófica e, enquanto negatividade, não se restringe aos confrontos bélicos, de motivações geralmente econômicas ou territoriais, entre países ou estados-nação, como no caso da guerra colonial angolana, mas comporta guerras metafóricas, como aquelas travadas contra a pobreza, a fome, a doença e a morte<sup>3</sup>.

Nesse sentido, seria interessante pensar a guerra que o texto literário antuniano manifestamente tematiza, ampliando-a para uma noção mais abrangente, que fosse além do meramente territorial e que articulasse outras guerras metafórico-existenciais que se multiplicam e se entrecruzam, muitas vezes de forma latente, nesses três romances<sup>4</sup>, proliferando-se em outras instâncias da existência:

Angola, pensou ele no restaurante da serra, diante de uma cerveja morna que sabia a baba de caracol e a espuma de banho, talvez que a guerra continue, de uma outra forma, dentro de nós, talvez que eu prossiga unicamente

<sup>1</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 211, 212-214. Também nas cartas da guerra, reunidas em *D’este viver aqui neste papel descripto*, estava já renunciado o traço indelével dessa forma de negatividade na vida do escritor e, inevitavelmente, em sua escrita: “Isto é tão longo e tão triste que me custa acreditar que voltarei a ter uma vida normal um dia... Inconscientemente julgo-me preso a esta precariedade e a esta solidão por toda a vida.”. ANTUNES. *D’este viver aqui neste papel descripto*: cartas da guerra, p. 182.

<sup>2</sup> MARGOLIS. *Negativities: the limits of life*, p. 4.

<sup>3</sup> Cf. MARGOLIS. *Negativities: the limits of life*, p. 50.

<sup>4</sup> A denominação *romance* foi aqui empregada para se referir às três obras iniciais por essas apresentarem ainda certos motivos romanescos e preservarem aspectos estruturais do romance moderno; em relação às obras antunianas subsequentes, optou-se por empregar os termos *narrativa* ou *texto*, precisamente para contrapor as características dessas obras àquelas de sua produção inicial e, ademais, por se partilhar da opinião expressa pelo autor de que essas obras mais recentes não seriam exatamente romances, mas algo ainda “sem nome”. Conferir, a esse respeito, a entrevista concedida pelo escritor à *Globo News*, datada de 28/11/07, na qual Lobo Antunes faz uma comparação entre o seu processo de escrita e o dormir/sonhar: “quando se sonha, tem-se a sensação de ter descoberto o segredo do mundo e da vida e à medida que vamos acordando isso tudo vai se esfumando e quando chega cá em cima tudo isso já desapareceu. Então, o que eu pensava”, diz ele, “como posso conseguir um estado próximo ao estado do sonho? Transformar em palavras coisas que por definição não podem ser traduzidas em palavras. Então, eu queria cercar tudo isso com palavras. Para estar próximo daquilo que não conseguimos transmitir em palavras. *Eu tenho problemas em chamar isso romance porque acho que isso não é romance. Não sei o que é, mas romance não me parece que seja*”. (Grifo meu).

ocupado com a enorme, desesperante, trágica tarefa de durar, de durar sem protestos, sem revolta, de durar a medo como os doentes da 5ª enfermaria do Hospital Miguel Bombarda, fitando os psiquiatras num estranho misto de esperança e de terror (...).<sup>5</sup> (Grifo meu).

Outras manifestações dessa *negativity*, outras conformações de guerra operam, em negativo, “no interior” desses narradores: a “Arte da Catalogação da Angústia”<sup>6</sup>, a “dolorosa aprendizagem da agonia”<sup>7</sup> e o “conhecimento do inferno”<sup>8</sup>. Essas três frases-chave não apresentam significação unívoca e estanque nas narrativas, antes, são intercambiáveis e polissêmicas: tanto podem remeter ao sentido mais direto das condições aterradoras da guerra e da psiquiatria para esse narrador ou narradores angustiados, quanto às suas atribuições existenciais que comportam a solidão, o medo do fracasso, o esfacelamento das relações amorosas, o envelhecimento e a inescapável certeza da morte e do apagamento do ser. A categoria *guerra* se desdobra ou se ramifica, rizomaticamente, em várias outras negatividades que se projetam tanto no âmbito do enunciado quanto no da enunciação. Em suas narrativas, mesmo em seus romances de estréia, Lobo Antunes providencia um espaço textual para outras menos tradicionais – mas nem por isso menos perturbadoras e arruinadoras – modalidades de guerra, as quais irão, insistentemente, cingir seu universo ficcional.

Esse *topos* da guerra movimenta, portanto, diferentes espacialidades e temporalidades ficcionais: espaços de exterioridade – Lisboa e Portugal, Angola e África, o Hospital Miguel Bombarda – e espaços de interioridade – a expatriação do protagonista para servir em uma terra estranha e inóspita, o cotidiano e o ambiente hostis da psiquiatria, a falência do casamento e das relações amorosas. Esses espaços, certamente, comunicam-se, contaminam-se e se perturbam mutuamente no processo narrativo, sendo essa contaminação e perturbação a “roda dentada” que aciona e propulsiona todo o mecanismo dessas obras. Essa desestabilização propulsora se dá também sob uma dimensão temporal: as temporalidades da guerra colonial, da prática psiquiátrica e da infância se articulam como eixos que perturbam a temporalidade ficcional – e o sujeito nela imerso – do presente da enunciação, de tal forma que o plano da enunciação acaba por aderir ao plano do enunciado:

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em

<sup>5</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 77.

<sup>6</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 10.

<sup>7</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 9.

<sup>8</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 22.

gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas das camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero? Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha silabado pelo rádio para o destacamento onde se achava, primeira maçãzinha de ouro do seu esperma, longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para a agonia dos feridos, sair exausto a porta deixando o furriel acabar de coser os tecidos e encontrar cá fora uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a sua voz a repetir-lhe dentro – Este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país (...).<sup>9</sup>

A guerra rememorada emerge sempre como a mais absoluta desordem, invadindo violentamente o presente da enunciação, a tal ponto que se torna difícil separar essas duas temporalidades. A negatividade da guerra impõe não apenas ao narrado, mas também à narração – aqui minimalisticamente – a dispersão que a própria luta armada apresenta, com seus eventos sem explicações, suas motivações absurdas – “quem me decifra o absurdo disto”<sup>10</sup> – e suas atrocidades incompreensíveis: a forma impetuosa e ingente dessa negatividade procura amalgamar-se ao seu conteúdo<sup>11</sup>, assim como a estranheza desse lugar desconhecido e estrangeiro – “Este não é o meu país” – entrelaça-se à estranheza dessa temporalidade algo disfórica e ilocalizável – “um roldão de lembranças em desordem” –, que se prolonga pela narrativa de forma explícita, como na passagem acima, ou fantasmática, como se observa em quase todo o texto. A desestabilização subjetivo-espacial não se processa apenas no deslocamento Lisboa-Angola, mas opera também no sentido inverso, Angola-Lisboa:

Ao voltar da guerra, o médico, habituado entretanto à mata, às fazendas de girassol e à noção de tempo paciente e eterna dos negros, em que os minutos, subitamente elásticos, podiam durar semanas inteiras de tranqüila expectativa, tivera de proceder a penoso esforço de acomodação interior a fim de se reacostumar aos prédios de azulejos que constituíam as suas

<sup>9</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 42-43.

<sup>10</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 48.

<sup>11</sup> Lobo Antunes já intuía, quando da escrita de seu texto mais antigo [do ponto de vista da produção, não da recepção], que essa *hýbris* que África e a guerra representam se imporia, definitivamente, em seu modo próprio de escrever: “Isto é uma terra de excessos de toda ordem. Nada tem medida nem contenção: um pouco como a minha louca prosa, em que se cosem feridas com tiras de solda.”. ANTUNES. *D’este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra*, p. 302.

cubatas natais. A palidez das caras compelia-o a diagnosticar uma anemia colectiva, e o português sem sotaque surgia-lhe tão desprovido de encanto como um cotidiano de escriturário. (...). Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência (...).<sup>12</sup>

Esse “retornado” de um país colonizado, ao ingressar novamente na centralidade europeia, não se habitua a uma temporalidade tão distinta daquela vivenciada na periférica África senão por meio de um “penoso esforço de acomodação interior”: o texto antuniano exhibe essa inaptidão valendo-se de um discurso que, sempre algo “desconjuntado” ou disjuntivo em seus procedimentos de enunciação, homologa a inadequação temporal ao curso incipientemente “truncado” das frases e dos períodos. Esse sujeito ficcional, agora feito “estrangeiro de si mesmo”<sup>13</sup> – “quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão”<sup>14</sup> –, não reconhece seus conterrâneos – que crê serem todos portadores de uma estranha anemia coletiva – e aproxima o Português *standard* do colonizador à dimensão monótona do cotidiano de um escrevente burocrático, rebaixando a língua materna – em sua variante metropolitana – não à categoria de língua estrangeira, mas à de “uma língua qualquer” e ressaltando a peculiar proximidade que esse narrador estabelece com a cultura do colonizado.

Essa atração pela língua e cultura do colonizado, entretanto, irá mostrar-se ambígua no decorrer da obra do escritor: em *D’este viver aqui neste papel descripto*, tem-se uma generosa amostra da adesão conflituosa, bem ao modo de uma imagem dialética<sup>15</sup>, que o narrador antuniano estabelece com essa cultura estrangeira. Esse longo texto epistolar faz crer que a atração declarada desse narrador – “Este continente é maravilhoso de vida, de energia, de juventude, de imaginação. Para quem pertence a um país cansado faz bem ver estes verdes, estes sons, esta exuberância animal.”; “Esta África é um continente absolutamente fabuloso, um país maravilhoso e jovem, e começo a admirar a estranha riqueza pânica dos negros. Se tivesse um gravador gravava por aqui algumas canções lindíssimas. Já sei uma ou duas de cor, letra e tudo.”; “Isto é uma terra mágica e quente, tão bela que nos corta a respiração, onde tudo é excessivo e extraordinário.” – é tão forte quanto sua repulsa – “Meu Deus, África – jê deteste ça... Há seis meses – faço seis meses depois de amanhã – que só vejo mata e chana, capim, arbustos, abatizes, soldados e tédio.”; “Não sei, não sei. Sei só que tenho vivido os

<sup>12</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 102.

<sup>13</sup> A expressão remete ao título da conhecida obra de Julia Kristeva: *Estrangeiros para nós mesmos*.

<sup>14</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 149.

<sup>15</sup> Conferir, na introdução desta tese, a delimitação do conceito benjaminiano de “imagem dialética”.

piores dias da minha vida nesta terra maldita.”<sup>16</sup>. Ainda o modo como o narrador se refere à língua Quimbundo é denunciador da ambivalência em relação ao dialeto aprendido em África, que lhe pode igualmente servir aos propósitos mais sublimes e aos sentimentos mais baixos: “Vou aprender quimbundo para te falar de amor em mais de uma língua.”; “Vou aprender quimbundo para te insultar numa língua cheia de vogais, e sentirás o terrível peso da minha vingança.”<sup>17</sup>.

Antes ainda de regressar à terra natal, a negatividade da guerra havia já esvaziado o poder de significação de sua língua materna, anulando os sentidos de certo modo previsíveis e já marcados que o sujeito, em seu cotidiano regular e inofensivo, habitua-se a conferir à linguagem:

Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas do sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia numa barriga os intestinos que sobravam (...).<sup>18</sup>

Finalmente, a referida desestabilização ou esvaziamento subjetivo mostra-se *condição* desse sujeito, manifestando-se independentemente do espaço habitado, já que é o próprio “tornar-se homem” que equivale a negativar-se: “tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o prazer da alegria infantil”<sup>19</sup>. Aqui se observa que essa forma de negatividade demonstra certo parentesco com o *unheimlich* freudiano, na medida em que essa estranheza nos habita a todos e, mais que isso, *constitui-nos* como sujeitos cognoscentes: Kristeva chama a atenção para esse fato quando comenta que Freud, em seu “L’inquietante étrangeté”, não fala em “estrangeiros”, mas nos chama a “detectar a estranheza que há em nós”<sup>20</sup>. Quanto a esse aspecto, é reveladora a passagem de *Os cus de Judas* em que o narrador confessa à sua interlocutora “muda” um episódio de “estranheza”: certa noite, telefonam-lhe e perguntam se fala de um número tal, completamente diferente do seu número de telefone. Em lugar de desfazer o engano e simplesmente desligar, o médico

<sup>16</sup> ANTUNES. *D’este viver aqui neste papel descrito*: cartas da guerra, p. 55, 111, 113, 225, 333.

<sup>17</sup> ANTUNES. *D’este viver aqui neste papel descrito*: cartas da guerra, p. 25, 31.

<sup>18</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 55.

<sup>19</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 33.

<sup>20</sup> KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 201.

põe-se a tremer e a suar de aflição, sentido-se um impostor, “um estranho numa casa estranha”<sup>21</sup>.

Esse estranhamento algo familiar que os narradores antunianos apresentam em relação a si e às diversas esferas de suas vidas sinaliza um mal-estar, uma indisposição, uma perturbação mal definida e indefinível em relação à própria existência, algo não muito distante daquilo que se vê operar cotidianamente em relação aos sujeitos que transitam nas sociedades contemporâneas. Na ficção antuniana, a consciência da negatividade sobrepõe-se a qualquer forma de reflexão pessoal, de avaliação ética e metafísica da existência. A negatividade da guerra, por exemplo, corporificada na mais incontornável ausência de sentido, não é dirimida nem mesmo pelo sujeito que a vivenciou em todas as suas manifestações: se o outro que jamais pisou em solo africano não pode deter nenhum saber sobre a negatividade que emana do conflito angolano, também não o pode o médico psiquiatra que, durante vinte e sete meses, submergiu completamente em seu caos “demoníaco”:

(...) que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais, vi a minha mulher a quase morrer do falciparum, assisti ao vagaroso fluir do Dondo, fiz uma filha na Malanje dos diamantes, contornei os morros nus de Dala-Samba povoados no topo pelos tufos de palmeiras dos túmulos dos reis Jingas, parti e regresssei com a casca de um uniforme imposta no corpo, que sei eu de África?<sup>22</sup>

Vê-se que *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno* constroem-se, assim, como anti-épicos: o soldado – o herói – que volta da guerra e passa a narrar seus feitos gloriosos é apropriado pela prosa de Lobo Antunes para ser solapado e negativado. Os narradores desses três romances são, assim, uma espécie de anti-Ulisses, perderam o aspecto solar que a épica lhes conferia e se movem, agora, na penumbra que cabe ao herói lunar. Esses anti-heróis empreendem, ao longo das três narrativas, sua catábase particular e multifacetada: a “descida aos infernos” da guerra, da infância e da loucura:

– Deolinda, informou-a ele, estou a tocar no fundo.  
Ela abanou o rosto em bico de tartaruga bondosa:  
– Nunca mais tem fim essa descida?  
O médico ergueu os botões de punho ao tecto de calíça descamada numa patética imploração bíblica, na esperança de que a teatralidade voluntária ocultasse parte do seu sofrimento verdadeiro:

<sup>21</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 143.

<sup>22</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 44.

– Você encontra-se (observe-me bem) por felicidade sua e infelicidade minha defronte do maior espeleólogo da depressão: oito mil metros de profundidade oceânica da tristeza, negrume de águas gelatinosas sem vida salvo um ou outro repugnante monstro sublunar de antenas, e tudo isto sem batiscafo, sem escafandro, sem oxigênio, o que significa, obviamente, que agonizo.<sup>23</sup>

A catábase parece interminável – e o é, se considerarmos que as narrativas posteriores irão prolongar essa “descida aos infernos” da existência pessoal e do cotidiano doméstico – e faz com que a narrativa se desenvolva como uma espécie de contínuo “enquanto agonizo”<sup>24</sup> do narrador, que não emerge desse seu leito-fosso em nenhum momento, ao contrário, arrasta consigo no percurso da queda toda a sua “memória de elefante”, com a qual reconstrói a negatividade da guerra, da loucura, da infância e do arruinamento da vida conjugal.

O narrador de cada um desses três romances, egresso da guerra colonial, não traz consigo a memória de grandes feitos a serem narrados e transmitidos como “aprendizagem”, não há nada a transmitir: nenhum ensinamento, nenhuma verdade, nenhum saber proveniente da experiência. Como os soldados que Walter Benjamin evoca em um de seus ensaios, soldados que retornavam silenciosos dos campos de batalha da Primeira Guerra, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”<sup>25</sup>, esses narradores trazem consigo não a sabedoria de um *conselho* a ser transmitido às gerações mais jovens, mas a forma esvaziada e esvaziadora da negatividade: esses sujeitos comunicam, a quem interessar possa, a sua desorientação [*Ratlosigkeit*]<sup>26</sup> pessoal, comunicam, portanto, a perda da experiência [*Erfahrung*]<sup>27</sup>, ao mesmo tempo em que anunciam a ascensão de sua forma negativada: a vivência [*Erlebnis*] no/do vazio. O conselho [*Rat*]<sup>28</sup> benjaminiano esvazia-se e adquire um sinal “negativo”, atuando, já nessas narrativas, como um “anti-conselho”:

Pela minha parte, sabe como é, não peço tanto a vida: as minhas filhas crescem numa casa de que cada vez menos me recordo, de móveis bebidos pelas águas de sombra do passado, as mulheres que encontrei depois

<sup>23</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 29-30.

<sup>24</sup> A expressão “enquanto agonizo” faz referência ao título da tradução brasileira de *As I lay dying*, de William Faulkner, publicado originalmente em 1930. Não são poucas as ressonâncias que se pode perceber entre a obra ficcional antuniana e esse e outros textos do escritor americano: personagens que narram a partir de uma condição de morte, narrativas espacial e temporalmente fragmentadas, recurso a uma polifonia vertiginosa, desagregação do núcleo familiar. Em 1994, Lobo Antunes prefacia a edição, pela Dom Quixote, de *O som e a fúria* (1929), obra considerada como uma das mais significativas de Faulkner.

<sup>25</sup> BENJAMIN. *Experiência e pobreza*, p. 115.

<sup>26</sup> Cf. GAGNEBIN. *Não contar mais?*, p. 73.

<sup>27</sup> Cf. GAGNEBIN. *Não contar mais?*, p. 73.

<sup>28</sup> Conferir, a respeito do conceito benjaminiano de *conselho*: BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 197-221; GAGNEBIN. *Não contar mais?*, p. 63-82.

abandonei-as ou abandonaram-me numa tranquila decepção mútua em que não houve sequer lugar para esse tipo de ressentimento que é como que o sinal retrospectivo de uma espécie de amor, e envelheço sem graça num andar demasiado grande para mim, observando à noite, da secretária vazia, as palpitações do rio, através da varanda fechada cujo vidro me devolve o reflexo de um homem imóvel, de queixo nas mãos, em que me recuso a reconhecer-me, e que teima em fitar-me numa obstinação resignada. Talvez que a guerra tenha ajudado a fazer de mim o que sou hoje e que intimamente recuso: um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefonema ninguém espera, tossindo de tempos a tempos para se imaginar acompanhado, e que a mulher a dias acabará por encontrar sentado na cadeira de baloiço em camisola interior, de boca aberta, roçando os dedos roxos no pêlo cor-de-novembro da alcatifa.<sup>29</sup>

O *conselho* que o narrador-psiquiatra oferece às demais personagens e ao leitor é, precisamente, o da impossibilidade de dar conselhos, da impossibilidade da partilha, da impossibilidade, enfim, da própria experiência em sua vertente afirmativa. A negatividade da guerra, comenta o narrador, parece tê-lo convertido no que ele é hoje: um sujeito esvaziado, para o qual não há lugar nem mesmo para os sentimentos negativos, apenas a mais absoluta resignação<sup>30</sup> quanto ao apagamento de todas as coisas.

Giorgio Agamben, em seu ensaio sobre a destruição da experiência, irá retomar Benjamin e suas considerações sobre a “pobreza de experiência” da época moderna, fazendo avançar esse pensamento ao colocar que “para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência (...)”<sup>31</sup>. Assim, se no início da produção ficcional antuniana a destruição ou impossibilidade da experiência deve-se, notadamente – ainda que não exclusivamente, como foi já marcado –, às ações radicais da guerra e seus desdobramentos, em muitas das obras subseqüentes tal impossibilidade, como anunciou Agamben, liga-se a uma incapacidade do sujeito contemporâneo de realizar experiências comunicáveis no próprio decurso de sua existência diária, imerso que está em um campo de negatividades inescapáveis. E, mesmo nessas três obras inaugurais, a impossibilidade da experiência passa também por essa negatividade cotidiana – a rotina esmagadora e angustiante da profissão, a falência do casamento e de um projeto de vida, a

<sup>29</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 68-69.

<sup>30</sup> Essa resignação, claro esteja, opera apenas no nível do enunciado: no plano da enunciação, a “energia de um dizer compulsivo” detectada na prosa antuniana denota uma empreitada quase obsessiva na tentativa de dizer todas as coisas – de dizer, aliás, o que está *em negativo* em todas as coisas, conforme se verá mais adiante – por meio do código escrito; e isso, certamente, não pode ser chamado resignação, mas um outro modo de se importar, de enunciar as coisas.

<sup>31</sup> AGAMBEN. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 21-22.

solidão, as limitações impostas ao sujeito pela ação do tempo, as rasuras e demandas não cumpridas da infância –, ainda que uma certa vertente crítica pareça ter reduzido toda a negatividade da obra antuniana às conseqüências desastrosas da guerra colonial ficcionalizada no texto. São essas formas “ordinárias” de negatividade e seus modos de apresentação discursiva que este capítulo pretende destacar, mostrando como essa negatividade como tema se complexifica até alcançar a própria forma do procedimento em negativo na textualidade antuniana.

Isso que se constituiria, portanto, como a impossibilidade radical da escrita – já que também ela se constitui como uma modalidade de transmissão da experiência –, em Lobo Antunes, notadamente, torna-se condição *sine qua non* para o narrar: narra-se a partir do esvaziamento da experiência, a partir da própria condição de negatividade. A “Arte da Catalogação da Angústia”<sup>32</sup>, a “dolorosa aprendizagem da agonia”<sup>33</sup> e o “conhecimento do inferno”<sup>34</sup> são, também, a catalogação, a aprendizagem e o conhecimento da perplexidade, da dessubjetivação, do esvaziamento. A esse propósito, é importante tecer a seguinte consideração: na carta datada de 1-7-71, Lobo Antunes apercebe-se do estrangulamento da sua própria voz: “Surpreende-me o meu próprio silêncio, e a minha voz. *Falo pouco*, e tudo o que *digo* é num tom seco e melancólico, que não era o meu.” Ora, é também do declínio da *transmissão oral* da experiência que Benjamin trata em seu citado ensaio de 1933, já que é às narrativas orais das sociedades artesanais que ele se reporta, não se referindo, portanto, a nenhuma modalidade escrita de transmissão da experiência. Porém, a esse declínio da voz indiciado nas cartas antunianas poder-se-ia, talvez, correlacionar uma notável ascensão do código verbal escrito: um pouco mais adiante, o narrador dessas cartas auto-indaga se sua “pobreza de experiência” na guerra colonial poderia interessar a quem quer que seja e, mais ainda, se há algo nessa experiência que se possa *contar*: “Penso *escrever* amanhã ao Pedro, pois recebi uma carta dele, a que não respondi, há cerca de 12.000 anos. Mas que posso eu dizer às pessoas? Que tenho para contar? Que faz um tempo húmido de nevoeiro e frio, que não chove, que esta estadia me rói por dentro o carço da alma? (...). A chateza da minha vida impregna tudo.”<sup>35</sup> Com as narrativas antunianas, pode-se, então, pensar que essa incapacidade de expressão oral, já diagnosticada nas cartas da guerra, se haja convertido na inflada e alucinante “escrita compulsiva” que, justamente, num paroxismo próprio desse texto

<sup>32</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 10.

<sup>33</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 9.

<sup>34</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 22.

<sup>35</sup> ANTUNES. *D’este viver aqui neste papel descripto*: cartas da guerra, p. 212, 223. (Grifos meus).

literário, inscreve a impossibilidade de uma experiência efetiva, entendida como compartilhamento, comunhão, transmissibilidade.

Quem fala nas narrativas antunianas, desde o início de sua produção ficcional, é já um eu sem lugar e dispersado pela força da negatividade e, assim, sua enunciação se fará também nesse *displacement*, o texto se configurando como superfície onde se cruzam espacialidades distintas, cortadas por temporalidades também múltiplas e distintas. Ora, nesse espaço *sui generis*, as subjetividades não poderiam ser senão subjetividades múltiplas e desintegradas, desfazendo-se indefinidamente em uma outra coisa que, por sua vez, se desfará em uma outra, e outra, sem possibilidade de ou aspiração a uma articulação mais precisa e estável. A criança de Benfica se “desfaz” no alferes miliciano e no tenente da guerra colonial de Angola; este, por sua vez, se “desfaz” no psiquiatra lisboeta de família tradicional, pai e em processo de separação; todos esses sujeitos se desfarão, por seu turno, para dar lugar ao escritor que, no próprio corpo do texto que escreve, reflete sobre seus projetos literários e sobre a sua possibilidade quase certa – sua temeridade – de fracasso:

(...) no Verão anterior, passara três meses com a Isabel para acabar a *Memória de Elefante*, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis.<sup>36</sup>

Em *Os cus de Judas*, o narrador-escritor assemelha-se a um infante que adentra o mundo das letras, lançando-se na experiência da escrita e, simultaneamente, no aprendizado da dor e da agonia. Esse narrador, em movimentos de vagância e ruminações existenciais que invariavelmente culminam na constatação da perda e da destruição, fará desse lugar o trampolim para sua escrita da negatividade: “Por qualquer motivo que desconheço, moro num sonho inventado com chuva verdadeira dentro: a chuva vai desbotar o meu rosto, vai desbotar os meus olhos, vai desbotar o meu cabelo como tudo aqui está desbotado, as pessoas, as paredes, os lençóis, as palavras.”<sup>37</sup> Como se pode ver, a “integral atmosfera deceptiva do texto”<sup>38</sup> apontada por Maria Alzira Seixo não se restringe a *Memória de Elefante*, mas diz respeito a todas as três narrativas iniciais antunianas, bem como, com cada vez mais acentuada função diegética, a seus textos mais recentes. A decepção em relação a um certo

<sup>36</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 48.

<sup>37</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 192.

<sup>38</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 20.

“fracasso incorrigível” que o narrador encarna é explicitamente enunciada no texto através da voz acusadora de uma de suas tias:

– Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.

E os retratos<sup>39</sup> dos generais defuntos nas consolas aprovaram com feroz acordo a evidência desta desgraça.<sup>40</sup>

São várias as formas de apresentação da negatividade. A atmosfera deceptiva extrapola os limites da guerra colonial porque mais além dela, uma outra agonística está em andamento, de modo oblíquo, por sob o estrato discursivo mais superficial das narrativas antunianas: a guerra em relação a uma infância atormentada e negativada. Encontram-se aqui os primeiros sinais de certas “estruturas” que funcionam *em negativo* na obra antuniana, como a infância e a loucura.

---

<sup>39</sup> Note-se como o *topos* da fotografia está já presente nos textos antunianos das décadas de 70 e 80.

<sup>40</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 241.

## 1.2 A infância em negativo

*Queria dormir no aroma de eucalipto do reбуçado peitoral, que pairava ainda no gabinete como a infância ciranda, de sala em sala, pelas casas antigas, idêntica a um pavio aceso.*

(António Lobo Antunes. *Conhecimento do inferno*, p. 120).

Parece significativo que pelo menos duas das obras iniciais antunianas iniciem-se com uma cena da infância de seu(s) narrador(es): um jardim zoológico, sua pista de patinação e o “professor preto” que desliza vagarosamente abrem a narração de *Os cus de Judas*<sup>41</sup>; o hospital psiquiátrico ao qual o narrador, ainda criança, freqüentemente acompanhava o pai faz o mesmo em *Memória de elefante*<sup>42</sup>; e *Conhecimento do inferno*, que se inicia com a descrição, no plano atual da enunciação, da praia do Algarve, num movimento aparentemente distinto daquele empregado nas obras anteriores, desemboca, apenas poucas páginas adiante, na rememoração de uma imagem infantil: o narrador relembra, dentre os “malucos de Benfica”, o velho que abria o casaco à porta da escola, exibindo “o trapo do sexo”; esses não eram, segundo as impressões do narrador, malucos quaisquer: eram “doces malucos de Benfica desbotados como fotografias no álbum confuso da infância”<sup>43</sup>. Esse lugar subjetivo da infância dos narradores-protagonistas será não exatamente “recuperado”, no sentido mais tradicional que o termo assume de “adquirido novamente”, mas *acionado* no texto pela dinâmica alucinada de uma memória de caráter esquizofrênico, se se tem em vista o grau de fragmentação da personalidade, da temporalidade e da espacialidade que essa memória opera no discurso ficcional antuniano: “O passado, sabe como é, vinha-me à memória como um almoço por digerir nos chega em refluxos azedos à garganta”<sup>44</sup>.

Nesse sentido, essa que poderia ser a bela frase-síntese da obra antuniana – “E teríamos recuperado dessa forma um pouco da infância que a nenhum de nós pertence, e

<sup>41</sup> “Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rínque de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer”. ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 7.

<sup>42</sup> “O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai”. ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 9.

<sup>43</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 13. Aqui se podem já notar as primeiras ocorrências da fotografia nas narrativas de Lobo Antunes; posteriormente, quando se adentrar efetivamente nas formas de apresentação do procedimento em negativo, essas imagens fotográficas serão abordadas pormenorizadamente e tratadas como um modo próprio de textualização do acontecimento narrativo dentro da obra antuniana.

<sup>44</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 140.

teima em descer pelo escorrega num riso que nos chega, de longe em longe e numa espécie de raiva, o eco atenuado.”<sup>45</sup> – concentra algumas formulações importantes para a leitura que aqui se propõe e que busca rastrear o procedimento em negativo do discurso ficcional antuniano: 1. a impossibilidade de recuperação da infância, marcada pelo emprego do Condicional e pela afirmação de que essa instância *não pertence* aos sujeitos; 2. a insistência da infância em se *esvair* – curiosamente utilizando-se de um artefato que lhe é próprio, um escorregador –; 3. a simultânea permanência fantasmática dessa infância, que reverbera, de um qualquer lugar longínquo e ainda que em tonalidade atenuada, até alcançar os sujeitos do discurso; e 4. a consciência dessa simultânea permanência e incapacidade de se estabelecer um controle sobre a infância impõe uma tensão a esses sujeitos, tensão esta marcada pela “espécie de raiva” com que os ecos infantis os alcançam.

Desse modo, parece lícito afirmar que essas três narrativas, apesar de se voltarem para eventos até certo ponto “desconexos”, de um modo ou de outro se abrem e se (inter)conectam, em ao menos um dos níveis de rememoração, à categoria espaço-temporal-subjetiva da infância<sup>46</sup>. Essa infância ficcionalizada surge, no texto literário, como uma espécie de espaço fantasmático – tão fantasmático ou mais que a própria guerra colonial –, uma presença incômoda e, ao mesmo tempo, de alto poder de imantação: “Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer [sobre o jardim zoológico] mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos”<sup>47</sup>. O que parece importante ressaltar aqui é precisamente o caráter ambivalente e complexo que essa rememoração da infância irá assumir no texto ficcional, sem oposições maniqueístas e facilitadoras: ao lado de uma imagem que poderia ser associada a uma “infância feliz”, uma outra, desmitificadora e desconstrutora dessa infância e dessa felicidade, sem que o texto ofereça ao leitor modos de se alcançar uma estabilidade de sentido sobre qual dessas imagens evocadas se aproximaria mais desse narrador, ou sobre qual delas mais teria a dizer sobre esse sujeito que narra, talvez porque ambas, com a mesma intensidade, simultaneamente se aproximem e se distanciem desse sujeito, como o faz toda autêntica imagem dialética.

Conforme se destacou na introdução desta tese, essas imagens dialéticas da infância preservam uma tensão interna – provocada pela distância criada devido à sucessão e afastamento temporal e a proximidade obtida através da simultaneidade espacial – e jamais alcançam um

<sup>45</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 10.

<sup>46</sup> Na verdade, como se verá nos capítulos seguintes, não só as obras iniciais, mas toda a produção de António Lobo Antunes pode ser lida como uma “alargada inquirição da infância”, para usar a feliz expressão de Maria Alzira Seixo. Cf. SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 22.

<sup>47</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 7.

arranjo definitivo, numa instabilidade inerente à sua própria constituição. A cada novo e provisório arranjo, a imagem dialética seria capaz de “revelar” certas “correspondências” entre passado e presente, correspondências que, no entanto, não se submetem aos termos da causalidade, ao contrário, se fazem por distensões e intermitências. Pensando-se, benjaminianamente, em termos de correspondências e semelhanças, pode-se verificar que o *modus operandi* das narrativas antunianas, desde essas três obras inaugurais, aproxima-se do mecanismo de funcionamento da imagem dialética. O modo como as diversas temporalidades, em especial a da infância, são operacionalizadas em suas narrativas afasta-se de uma lógica de causalidades e homogeneidades e se aproxima de uma lógica de simultaneidade/sobreposição e de intermitência/interrupção:

A orquestra do navio resfolegava boleros para os oficiais melancólicos como corujas na aurora, e do porão onde os soldados se comprimiam subia um bafo espesso de vomitado, odor para mim esquecido desde os meios-dias remotos da infância, quando na cozinha, à hora das refeições, se agitavam à volta da minha sopa relutante as caretas alternadamente persuasivas e ameaçadoras da família, sublinhando cada colher com uma salva de palmas festiva, até que alguém mais atento gritava:

– Cantem o *Papagaio loiro* que o miúdo está a puxar o vômito.

Em resposta a este aviso terrível, todos aqueles adultos terríveis desatavam a desafinar em uníssono como no naufrágio do *Titanic*, de beijos arrepiados sobre os dentes de ouro, uma criada batia tampas de tacho a compasso, o jardineiro fingia marchar de vassoura ao ombro, e eu devolvia ao prato um roldão de massa e arroz que me obrigavam a reengolir, desta vez sem coro, sibilando em voz baixa insultos furibundos.<sup>48</sup>

A passagem acima descreve o momento em que o narrador-protagonista zarpa em direção a Luanda, capital de Angola, para servir como médico durante a guerra colonial. Enquanto Lisboa se afasta cada vez mais de sua linha de visão, sua atenção volta-se para um outro sentido: o olfato, aguçado pelo odor de vômito vindo do compartimento onde os soldados portugueses amontoam-se rumo ao continente africano, odor que o narrador afirma haver já esquecido desde os tempos remotos da infância. A partir desse ponto, as temporalidades da infância, de um passado mais recente (da viagem a caminho de Angola e o cotidiano da guerra naquele país) e do presente da enunciação (quando esse sujeito está já de regresso a Lisboa e se encontra em um bar, num “diálogo de apenas uma voz” com uma desconhecida) se alternam – no nível do enunciado – e se sobrepõem – no nível da enunciação –, num procedimento de retroalimentação da narrativa. Essa alternância mais ou menos marcada dos

<sup>48</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 22.

níveis de rememoração é uma distinção importante entre esses textos e as demais obras antunianas: nesses textos inaugurais, pode-se ainda perceber certos modos sutis de marcação desses estratos e das pessoas do discurso, ainda que a oscilação entre a primeira e a terceira pessoas desautorize qualquer análise apressada e simplificadora desses procedimentos de construção narrativa. Nas obras subseqüentes, essa sinalização da mudança de estrato espaço-temporal tenderá a desaparecer, forçando, de forma acentuada, a dispersão da memória narrada e da própria enunciação e dando, assim, uma certa “corporeidade” ao procedimento em negativo.

O odor do vômito na embarcação faz explodir a reminiscência desse “mesmo odor” em outro contexto espaço-temporal: o vômito do próprio protagonista que, quando criança, é obrigado pelos familiares a ingerir uma quantidade excessiva de comida e forçado também a reengolir o alimento devolvido ao prato<sup>49</sup>. A memória involuntária é ativada por uma associação elaborada por um dos sentidos, assumindo, parcialmente, o caráter de uma *madeleine* proustiana, mas com uma feição muito particular e distinta daquela construída pelo autor da *Recherche*: em Lobo Antunes, o processo de rememoração é detonado por algum evento traumático ou negativado, evidenciando o caráter ambivalente e dialético da infância ficcionalizada em seu texto<sup>50</sup>: a uma imagem feliz da infância corresponde sempre uma imagem negativada e traumática. Uma coisa e, simultaneamente, o seu negativo, num movimento – isso é importante frisar – que não encontra repouso.

Na poética antuniana, essa contaminação pela negatividade tem suas origens, ao que parece, na infância rememorada. Isso não significa que apenas o espaço-tempo da infância será atingido pela ação da negatividade, ao contrário, o que se pode verificar é que, a partir dessa mônada, todos os outros estratos do narrado e da narração serão afetados: as personagens em sua idade adulta, os objetos, as casas, enfim, todas as temporalidades e espacialidades que esses sujeitos habitam. A condição da infância é, desde sempre, a condição

---

<sup>49</sup> A atmosfera grotesca que perpassa as três narrativas é mais uma feição da negatividade constitutiva do texto antuniano. O mote do vômito irá se replicar ao menos em duas outras passagens de *Memória de elefante*, quando o psiquiatra está a almoçar com o amigo e, ao observar a carne e o molho do hambúrguer que não tocara, “princípios a expulsar aos arrancos, no lavatório mais próximo da porta, restos confusos do jantar da véspera e do pequeno-almoço matinal, pedaços esbranquiçados e gelatinosos que escorregavam, repulsivos, para o ralo.” ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 79; ou ainda: “E pela segunda vez nesse dia o psiquiatra teve vontade de se vomitar a si próprio, longamente, até ficar vazio de todo o lastro de merda que tinha.” ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 121.

<sup>50</sup> São muitos os exemplos dessa *madeleine* negativada e remetendo freqüentemente à infância: “– Cheguei ao fundo, disse o psiquiatra com o cogumelo ainda na língua, lembrando-se de que em pequeno, na catequese, o haviam prevenido ser horrível pecado falar antes de engolir a hóstia.” ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 75. (Grifos meus).

da orfandade, do esvaziamento, que posteriormente será a condição humana, potencializada na vida adulta das personagens:

Quando é que eu me fodi?, perguntou-se o psiquiatra enquanto a Charlotte Brontë prosseguia impassível o seu discurso de Lewis Carrol grandioso. Como quem enfia sem pensar a mão no bolso à procura da gorjeta de uma resposta mergulhou o braço na gaveta da infância, bricabraque inesgotável de surpresas, tema sobre o qual a sua existência posterior decalcava variações de uma monotonia baça, e trouxe à tona ao acaso, nítido na concha da palma, ele miúdo acorçado no bacio diante do espelho do guarda-fato em que as mangas dos casacos pendurados de perfil como as pinturas egípcias proliferavam na abundância de lianas moles dos príncipes de Gales do seu pai. Um putito loiro que alternadamente se espreme e observa, pensou concedendo um soslaio aos anos devolutos, eis um razoável resumo dos capítulos anteriores: costumavam deixá-lo assim horas seguidas na sua chávena de Sèvres de esmalte onde o chichi pianolava escalas tímidas de harpa, a conversar consigo mesmo as quatro ou cinco palavras de um vocabulário monossilábico completado de onomatopeias e guinchos de sauím abandonado, ao mesmo tempo que no andar de baixo a tromba de papa-formigas do aspirador sugava carnivoramente as franjas comestíveis das carpetes manejada pela mulher do caseiro a quem o incómodo das pedras da vesícula acentuava o aspecto outonal. Quando eu me fodi?<sup>51</sup>

Ao se indagar sobre quando as coisas teriam se desencaminhado, saído dos eixos e se arruinado, o psiquiatra-narrador de *Memória de elefante* efetua um gesto expressivo: mergulha “o braço na gaveta da infância” – não na gaveta da guerra colonial – para de lá trazer à tona, numa nitidez espantosa e unsuspeitada, a imagem de sua “versão infantil”, em uma cena que ele próprio classifica como “um razoável resumo dos capítulos anteriores”. Nessa cena-síntese da infância, o narrador-criança está no andar de cima da casa, em situação de constrangimento e “abandono” e repetindo consigo mesmo os sons e as palavras ininteligíveis das crianças demasiado novas, e nessa condição irá permanecer durante horas, sem que ninguém venha em seu auxílio, enquanto no andar de baixo a empregada, indiferente ao seu sofrimento semi-mudo, aspira o pó da casa. Todo esse primeiro romance de Lobo Antunes pode ser lido como uma espécie de “catalogação da angústia” – para usar a referida expressão do próprio narrador –, que se inicia no tempo remoto da infância e alcança o presente da enunciação. Essa mesma negatividade primariamente localizada na esfera da infância e que se projeta em toda a narrativa pode ser rastreada nas duas outras obras iniciais:

---

<sup>51</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 25-26.

O céu oscilava como o teto de uma cave em que as vozes e os passos circulam no primeiro andar, a sacudirem o estuque sob o seu peso subitamente enorme, e eu pensei Estou de novo na Beira, deitado na cama, a ouvir despeitado os risos, as tosses, as palavras confusas das pessoas crescidas lá em cima, os sapatos do avô que rangem nas escadas a timidez retraída, quase súplice, dos surdos. Pensei O que me oprime é o peso da Beira contra o peito, as têmeoras, a curva que incha do meu ventre, esse peso de intermináveis crepúsculos e de melancolias de infância, sobre o perfil enorme da serra.<sup>52</sup>

O psiquiatra-narrador de *Conhecimento do inferno*, a caminho de Lisboa numa viagem de carro que é uma espécie de “averiguação do passado”, trava um monólogo interior em que retrocede ao tempo em que, ainda criança, passara temporadas na Beira. O trecho traz a imagem de uma criança que se coloca em posição inferior à dos adultos que a cercam, observador curioso e “despeitado” dos movimentos e da linguagem das pessoas crescidas. Esse espaço da infância atualiza-se na narrativa como um espaço de rasura e de melancolia, espaço esvaziado e negativado, que oprime, com todo o seu peso, todo o ser do sujeito que narra: peito, têmeoras e ventre.

No entanto, na poética antuniana, nada é uma coisa *ou* outra coisa, num jogo de exclusividades dicotômicas, antes, seu texto ficcional trabalha incansavelmente com simultaneidades inconciliáveis – de planos espaciais e temporais, de sentidos, de subjetividades –, em que aquilo que é exhibe-se, também, pelo seu negativo que não é. Isso reafirma a necessidade de se problematizar o posicionamento desse eu narrador em relação à infância memorada: essas imagens negativadas da infância comportam-se, no interior da narrativa, como instabilidades que irradiam significações múltiplas e contraditórias. Assim, a negatividade da infância cede lugar, no texto, a certas emergências afirmativas, sem que a configuração disfórica global do discurso se altere. À negatividade da aproximação sem rodeios da velhice – “Em cada manhã, ao espelho, me descubro mais velho” – opõe-se a promessa de uma certa permanência de traços de juventude e de luminosidade infantil – “Mas por vezes, em certos sábados que o sol oblíquo alegra de não sei que promessas, suspeito-me ainda no sorriso um reflexo de infância” –, capazes de aliviar o sujeito do peso da existência adulta e elevá-lo a uma condição mais favorável, menos opressora: “e imagino (...) [que] sairei pela janela numa leveza fácil de barco, a caminho da Índia do café.”<sup>53</sup>

A negatividade constitutiva dessa infância que se rememora não oblitera completamente a sua componente afirmativa, mas se associa agonisticamente a ela, como

<sup>52</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 135.

<sup>53</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 80.

mais uma camada que a memória escava sem jamais alcançar algo que se poderia considerar como um núcleo original:

A voz de faca raspou-me de súbito as terrinas das orelhas:

– Como te davas em pequeno com os teus pais? (...). O *Freud* ateu com o dedo na secretária a chamar-me a atenção:

– O senhor doutor perguntou-te como te davas em pequeno com os teus pais.

Em pequeno com os meus pais era pequeno demais para lembrar-me. Havia Lagos e não me recordo de Lagos, do mar, da minha mãe jovem. Pessoas intemporais passeiam-me vagamente na memória, a figueira sobre o poço oscila ainda os ramos desfocados, a criada do abade, de mãos cruzadas cobre o avental, sorri. Não, espere, o meu irmão caiu um dia ao tanque, debatia-se nos limos, entre os peixes. Comecei a gritar. Vestiam-nos de igual antes da longa e dolorosa saga de herdar a roupa dos tios. A costureira que lá ia a casa comia em cima da máquina, num tabuleiro, de costas curvadas para o prato. Às vezes sentava-me nos degraus de pedra do quintal, junto à janela para a rua, e apetecia-me chorar. Sem motivo: chorar. Tinha seis, sete, oito anos, não sei bem. Se não se importa, dê-me um cigarro. Mesmo hoje me acontece essa comichão na garganta, essa aflição, o corpo de repente tenso, duro, grávido de uma angústia inexplicável. Aos domingos à noite, por exemplo, quando tudo se torna absurdo, ridículo e triste, e me assemelho a uma múmia acorçada no chão da cozinha, à espera, vem-me à idéia o miúdo nos degraus do quintal, repleto de uma melancolia suave e cruel. *E no entanto (você nunca entenderá isto) acho que em certo sentido era feliz: não ia morrer, a minha família gostava de mim, assistia ao caseiro a compor as plantas com os grossos dedos inexplicavelmente delicados, compor uma planta como uma estátua viva, de carne. Pétalas, sépalas, estames, troncos direitos, frágeis, de mulher. Quando o avô morreu o Pedro chegou a casa a correr: tinha já quase voz de homem nessa altura e os olhos dele pareciam dois pingos de verniz. Estão a comprar o caixão para um de nós. De facto, apesar do receio do escuro, da minha solidão selvagem e da falta de massa, era feliz: como diria o Pop Kramer vivíamos sob o olhar de Deus. (...).*

Querem mudar-me a infância, pensou ele, torná-la asséptica, despovoada, inabitável. Querem roubar-me os *bibelots* do passado, a comunhão solene, a primeira masturbação, os *Três Vintes* clandestinos das férias grandes, transformar-me a vida num quarto de hotel impessoal e feio, com flores de pano na mesa de cabeceira e a espiral apagada do radiador num canto: afasta-se a cortina e a Filipe Folque, lá em baixo, mira-nos com as inexpressivas, ocas órbitas murchas das estátuas. As cabeças das pessoas vistas do alto, as calvícies, as raízes grisalhas do cabelo. A merda branca dos pássaros no tejadilho dos carros, nos telhados. As árvores lívidas, fatigadas, da manhã. Querem roubar-me a ansiedade, o medo, a alegria, oferecer-me ao fim-de-semana um maço de cigarros pequenos, mata-ratos, que penetra nos pulmões numa chuva de lâminas agudas, venenosas.<sup>54</sup> (Grifos meus).

Essa não é a única nem a mais remota reminiscência que, na narrativa, aponta para esse dualismo constitutivo da infância. A relação desse sujeito com sua genitora, no momento

<sup>54</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 125-127.

primordial da passagem do intra-uterino ao mundo exterior, é já marcada por um sinal de violência e de incompatibilidade: “Minha velha, pensou ele, minha velha-velha nunca soubemos entender-nos bem um com o outro: logo à nascença te quase matei de eclampsia, tirado a ferros de ti (...)”<sup>55</sup>. A patologia gravídica conhecida como eclampsia, caracterizada por pressão arterial elevada, convulsões e coma, podendo levar à morte, possui causa desconhecida, mas sabe-se que a doença prescinde da existência de um feto, podendo manifestar-se, por exemplo, em casos de tumores placentários. Portanto, é de se notar o fato de o narrador, médico experiente, atribuir a si a causa da “quase morte” da mãe, como se esse sujeito se auto-atribuisse a responsabilidade por uma negatividade que lhe é, na verdade, exterior e involuntária.

Esse desentendimento – “nunca soubemos entender-nos bem” – entre esse recém-nascido e aquela que ocupa agora o lugar do outro propaga-se, numa repetição *ad infinitum*, em todas as narrativas antunianas, mas se repete de forma diferida: não mais o bebê e a mãe, mas o adulto e a mãe ausente, o adulto e o pai desajustado ao papel paterno, o par amoroso irrealizável – homem/mulher, homem/homem ou mulher/mulher – e tantas outras não-associações que irão povoar as “histórias” de desencontro das obras antunianas, histórias que portam sempre um sinal ambivalente de desejo e de repulsão, de espera e de não-chegada, de demanda e de não-resposta:

Herdei talvez de ti o gosto do silêncio, e as sucessivas barrigas não te consentiram o espaço de me amares como eu necessitava, como eu queria, até que ao darmos pela existência frente a frente um do outro, tu minha mãe e eu teu filho, era tarde demais para o que, na minha forma de sentir, não tinha havido.<sup>56</sup>

À violência da passagem do intra ao extra-uterino, à relação de desajuste e de incompreensão em relação à figura materna segue-se o ambíguo desejo, manifesto pelo sujeito adulto, de retorno ao espaço do ventre, espaço descrito como reduto, cápsula de proteção contra as adversidades da existência exterior:

(...) que pensarás de facto de mim, da minha vontade informulada de te reentrar no útero para um demorado sono mineral sem sonhos, pausa de pedra nesta corrida que me apavora e que do exterior se me diria imposta, enfrenesiado trote da angústia na direção do repouso que não há.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 71.

<sup>56</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 72.

<sup>57</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 72.

Já nessas primeiras narrativas, o binômio sujeito/mulher fornece um prelúdio de como as relações interpessoais irão ser operacionalizadas no interior do discurso ficcional antuniano, com a debilidade dos laços sociais acentuando-se e se complexificando progressivamente à medida que sua produção ficcional avança: uma pequena parcela dessas relações será baseada em interesses econômicos ou vantagens pessoais, a outra parte se fundamentará na mais absoluta disforia, ambivalência e fragilidade, compondo o *sketch* que Zygmunt Bauman traçou das relações humanas na contemporaneidade e configurando aquilo a que ele chamou de “amor líquido”<sup>58</sup>.

O narrador de *Memória de elefante* parece aliar-se, sempre em um arranjo fugaz e superficial, a sujeitos, como ele próprio, negativados. A figura feminina que conhece em um cassino é por ele impiedosamente descrita como “gorda e loira, já gasta, e usava um casaco de peles sintético, nos ombros moles”<sup>59</sup>; acrescente-se ainda a esse quadro algo kitsch, algo grotesco a informação de que “faltava-lhe um incisivo em cima e possuía as gengivas pálidas de Vasco da Gama ao quadragésimo dia de avitaminose”<sup>60</sup>. As expressões adjetivas que o narrador utiliza para caracterizar física e socialmente a personagem conformam um vocabulário a um só tempo grotesco, kitsch e irônico: “réptil terciário”, “dinossauro” de rímel postiço e que respira de forma arfante como se possuísse guelras, “ofídio”, “jibóia idosa”, possuidora de uma “horrorosa bolsa de cartão imitação de jacaré”, com raízes grisalhas a despontar do cabelo, “múltiplas rugas fundas ao redor dos olhos e ao longo das bochechas moles, pendentes do queixo em cortinas flácidas de carne”, de punho “idêntico ao de um lagarto ressequido”, usuária de um “par de lentes grossas como um caleidoscópio”, que mastiga “de boca aberta como as camionetas de cimento”, “baleia paleolítica de grande juba frisada” de cujo corpo emana, “em rolos letais”, um “perfume semelhante a gás de guerra de 14”<sup>61</sup>. Tal listagem não deixa dúvida quanto ao caráter simultaneamente ácido e objetivo, misógino até, da mirada que o narrador antuniano concede à personagem: essa “mulher terciária”, de “ancas gigantescas”, é observada pelos outros ocupantes da boate com um sentimento que vai da distração indiferente – como se faz a uma “ruína sem interesse”<sup>62</sup> – ao espanto horrorizado.

<sup>58</sup> Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

<sup>59</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 179.

<sup>60</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 181.

<sup>61</sup> A longa descrição dessa personagem encontra-se disseminada pelo antepenúltimo e o penúltimo capítulo do livro. Cf. ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 173-196.

<sup>62</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 195.

Contudo, apesar do seu aspecto decrépito e deteriorado, ela se constitui como a única aproximação efetiva que o narrador estabelece com uma figura feminina ao longo de toda a narrativa. A despeito da vergonha que afirma sentir frente à possibilidade de ser visto por algum conhecido “na companhia daquela mulher demasiado ruidosa, com pelo menos o dobro da sua idade, lutando contra a decrepitude e a miséria através de uma encenação absurda, ao mesmo tempo ridícula e tocante”<sup>63</sup>, esse narrador vê-se irmanado a ela exatamente pela dimensão negativada que ambos compartilham e que o faz assumir para si mesmo que “no fundo não eram diversos um do outro, e em certo sentido os seus frenéticos combates aparentavam-se: fugiam ambos à mesma solidão impossível de agüentar”<sup>64</sup>. A solidão individual que essas duas personagens evocam – “e a solidão roia-me por dentro como um ácido doloroso”<sup>65</sup> – amalgama-se uma à outra numa espécie de “comunhão negativa”: a única possível no universo ficcional antuniano.

Maria Alzira Seixo tem razão quando diz que Sofia, de os *Cus de Judas*, a negra comissária do MPLA, é a “figura que se ergue frente ao isolamento, à doença, à guerra e à criação”<sup>66</sup>, funcionando, portanto, como uma espécie de anti-negatividade. Contudo, mesmo Sofia, que pode, a princípio, ser lida como o único encontro efetivado e luminoso dos narradores dessas três obras iniciais – luminosidade que contrasta com a atmosfera negativa não só de *Os cus de Judas*, mas de toda a trilogia –, mesmo ela acaba por ser devorada – como, na dimensão do narrado, fora devorada pela terra de África – pela negatividade, e a narração da dor e do horror de sua morte atroz o atesta, apagando qualquer vestígio – ou qualquer esperança – de luminosidade no texto.

Sofia jamais ascende à fala no discurso narrativo, posição enunciativa simétrica à que assume a outra personagem feminina de *Os cus de Judas* – aquela encontrada no bar –, que é a de fazer pressupor um diálogo que, de fato, jamais se concretiza textualmente, figurando apenas de modo implícito por intermédio do discurso do médico-narrador. Portanto, na prática textual, esse discurso, ainda que pressuponha dois interlocutores, configura-se como um imenso monólogo, um “longo monólogo ferido, solitário e sombrio, sem escuta nem apelo.”<sup>67</sup>. Esse não consentimento do direito à voz que se verifica nessas personagens foi já avaliado pela crítica<sup>68</sup> como uma possível referência de ordem pós-colonial. Reversivamente, essa negação da palavra ao outro – ao colonizado, à periferia, ao feminino – ressoa na própria voz

<sup>63</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 194.

<sup>64</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 31.

<sup>65</sup> ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 184.

<sup>66</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 61.

<sup>67</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 41.

<sup>68</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 63-65.

do narrador, minando-a e o aprisionando em um isolamento tal que “perde, deste modo a palavra do parceiro, o acontecimento do diálogo, a trama da comunicação viva, perde-se pelas terras por demais conhecidas e calcinadas do seu próprio e obsidiante monólogo, que diz interminavelmente a dor, a perda e a morte”<sup>69</sup>, que diz, incessantemente, a negatividade constitutiva do *Dasein*.

Em sua análise em *close reading* das obras antunianas<sup>70</sup>, Seixo apontou ainda, em relação a *Memória de elefante*, que “efetivamente, neste romance, muitos são os lugares onde se entra, mas, neles, é como se nunca houvesse saída.”<sup>71</sup>. A ensaísta refere-se aos lugares físicos os quais o narrador adentra – hospital, restaurante, consultório odontológico, bar, cassino, boate, apartamento – e dos quais não se comunica ao leitor a sua saída. Expandindo-se essa significação para o conjunto de textos iniciais de Lobo Antunes, é possível detectar outros espaços nos quais os narradores se embrenham e para fora dos quais tampouco parece haver alguma escapatória, espaços de interioridade em que esses sujeitos se debatem e auto-inquirem sem jamais efetuarem um salto, sem jamais encontrarem uma abertura: são esses “espaços inescapáveis” ou “espaços de clausura do eu” os aqui analisados espaços da guerra e da infância, além de um terceiro, o espaço patológico da loucura: “Nunca saí do hospital, pensou ele, nunca sairei do hospital.”<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p 64-65.

<sup>70</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*.

<sup>71</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 33.

<sup>72</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 113.

### 1.3 A loucura em negativo

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

(António Lobo Antunes. *Conhecimento do inferno*, p. 22).

A negatividade assume, de maneira evidenciada em *Conhecimento do inferno*, a forma da loucura e da reclusão. O sujeito que narra participa de tal modo desse espaço de negatividade que, freqüentemente, vê-se “sugado” para esse lugar, sendo “forçado” a participar, como personagem, da condição de demência, privação e degradação que ele próprio observa em relação aos internos do Hospital Miguel Bombarda. A técnica de distorção e de deformação da ordem do mundo, a inversão da lógica convencional e o conseqüente estranhamento daí derivado parecem indicar que essa terceira “fonte” de negatividade pode ser aproximada, em termos estéticos, da idéia de *grotesco*. O caráter deformativo dos seres – precocemente identificado pelo narrador logo nas primeiras páginas da obra – é fortemente marcado em sua explicação das supostas razões que o levaram a adentrar o inóspito universo da loucura e assumir o ofício de psiquiatra:

(...) e veio-lhe à idéia o homem entornado num carrinho de bebé a ler revistas de Mecânica Quântica na mata de Monsanto, alheio à surpresa e ao espanto das pessoas, um sujeito composto, de paletó e óculos, a ler revistas de Mecânica Quântica na mata de Monsanto dentro de um carrinho de bebé enferrujado, e de como, ao observar a sua *estranha naturalidade* e a estupefação, entre o riso e o alarme dos outros, decidira ser psiquiatra para entender (pensava) a *esquisita forma de viver dos adultos* (...). Foi nessa altura (pensou) que resolveu ser psiquiatra a fim de morar entre *homens distorcidos* como os que nos visitam nos sonhos, e compreender as suas falas lunares e os comovidos ou rancorosos aquários dos seus cérebros, em que andam, moribundos, os peixes do pavor.<sup>73</sup> (Grifos meus).

O conceito de grotesco arrastou-se, durante muito tempo, através dos compêndios de estética e de história da arte, como uma subclasse do cômico, do cru, do baixo, do burlesco ou mesmo do “cômico do mau gosto”; ou ainda, como uma denominação bastante genérica para

<sup>73</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 13-14.

o que se entende comumente por aberrante, fabuloso, demente, macabro ou caricatural<sup>74</sup>. Seus tantos sentidos e múltiplas referências foram já abordados de muitas maneiras, buscando-se o entendimento e o lugar desse termo estético tão rico de possibilidades de significação, mas também de difícil conceituação. Sabe-se que o vocábulo foi tomado de empréstimo do italiano, *la grottesca* e *grottesco*, ambos derivações de *grotta* (gruta), e cunhado para designar determinado tipo de ornamentação, encontrado nos fins do século XV, em escavações feitas nos subterrâneos de Roma e em outras regiões próximas na Itália. O que ali se descobriu foi uma espécie de ornamentação antiga, até então desconhecida e por isso mesmo sem designação específica. Nela podia-se notar o jogo livre, insólito e fantástico de formas que se confundiam, que se mesclavam e estavam em constante processo de transformação. As fronteiras entre as formas são ultrapassadas e não se percebe a imobilidade comum na chamada pintura da realidade, as formas não são acabadas e tudo está em movimento e metamorfose.

A idéia de metamorfose é imprescindível para os estudos da obra de António Lobo Antunes e é por isso que, no processo de rastreamento e delimitação dos sentidos em que o grotesco pode ser utilizado para pensar a sua ficção, decidiu-se privilegiar as formas que derivam dessa vertente. Wolfgang Kayser aponta como uma das características do grotesco a suspensão dos limites e da diferenciação entre plantas e animais, a anulação, no mundo, da ordem da natureza:

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.<sup>75</sup>

A mistura do animalesco e do humano, ou seja, o monstruoso criado pela confusão dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional como características importantes do grotesco já aparecem nos *Ensaio*s de Montaigne<sup>76</sup>. Não é

---

<sup>74</sup> Essas duas vertentes do conceito de grotesco têm em Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser, respectivamente, seus mentores teóricos. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993; Cf. KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>75</sup> KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 20.

<sup>76</sup> De acordo com Kayser, Montaigne refere-se a seus próprios ensaios como “grotescos” e, assim, começa a trasladar o termo do domínio das artes plásticas ao da literatura, convertendo-o em um conceito estilístico.

difícil, nesse ponto, perceber a ressonância entre essa acepção do conceito de grotesco e o procedimento antuniano de indiferenciação entre os planos do humano, do animal, do vegetal e do inanimado. Como ocorre com outras estratégias de estruturação narrativa, esse procedimento é ainda incipiente nesses textos iniciais e se potencializará nas obras posteriores do escritor, mas é já possível apontar aqui certas manifestações embrionárias dessa dispersão das coisas e dos seres, que recorrentemente vêm alterada sua própria natureza e configuração.

Em *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*, a acepção do grotesco que de modo mais fulgente emerge do texto é aquela ligada à *caricatura* e à *guerra*, ao passo que em *Conhecimento do inferno* o grotesco assume a forma da *loucura*. De fato, Kayser chega a afirmar que a demência é particularmente grotesca, já que nela

o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez é como se um *id*, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como uma das percepções primigênicas do grotesco que a vida nos impinge.<sup>77</sup>

Tal encontro entre o sujeito e a demência é descrito, na narrativa antuniana, a partir de uma notável proximidade com o grotesco, alcançando um estado que Wolfgang Kayser chamou de “o mundo alheado (tornado estranho).”<sup>78</sup>. Para fazer parte desse “mundo alheado”, é necessário que aquilo que era familiar e conhecido se revele, subitamente, estranho e sinistro: é o mundo em súbita transformação. Esse estranhamento nos assalta não porque se trata de um mundo outro, fantasioso ou alheio a nós, mas porque é “precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência”<sup>79</sup>. Faz parte de sua “estrutura” que as categorias de nossa orientação no mundo falhem, que os processos persistentes de dissolução se manifestem – a perda de identidade, as distorções da realidade, a suspensão da categoria de coisa, o aniquilamento da ordem histórico-cronológica e tudo aquilo que, de alguma forma, produz desorientação –, semelhantemente ao modo como se manifestam nas narrativas antunianas:

(...) os manicômios não passam de hortas de repolhos humanos, de miseráveis, grotescos, repugnantes repolhos humanos regados de um adubo de injeções. Desceu as nádegas da cadeira até se colocar de joelhos no linóleo:

– Não quero ser boi, não quero ser legume, não quero deitar-me lá fora ao sol como os cadáveres dos desastres alinhados nos carris. Não quero

<sup>77</sup> KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 159.

<sup>78</sup> KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 159.

<sup>79</sup> KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 159.

as visitas aos domingos, os passeios ao Jardim Zoológico, o programa de Natal na televisão. Não quero jogar as damas com os defuntos.

– Esquizofrenia? – inquiriu o cachimbo ao assistente, erguendo uma sobrancelha sábia. (...).

– Linguagem estranha, absurda, sem contato com a realidade – apoiou o *Freud*. Fala de legumes e de bois.

As florinhas de cuspo do sorriso aumentaram num desabrochar repelente, como o das plantas que se alimentam dos sucos gelatinosos dos caixões:

– Dobra-se a dose a ver. E tira-se-lhe a roupa não vá ele pirar-se.<sup>80</sup>

Essa passagem se desenvolve por todo o sexto capítulo do livro, estendendo-se ao longo de vinte e três páginas, e descreve o momento em que o narrador-psiquiatra vê a loucura não do ponto de vista de observador externo que, até então, adotara, mas a partir do seu interior, assumindo, ele mesmo, a incômoda e estranha posição de demente<sup>81</sup>. O entorno com o qual esteve, até então, familiarizado explode subitamente em um ambiente de estranheza e inquietude: os internos do hospital não mais o reconhecem como seu médico e ele é chamado à sala de outro psiquiatra, onde passa a ser clinicamente estudado, avaliado e medicado por um grupo de aprendizes e médicos recém-formados: “– Senta-te aí – disse o psiquiatra examinando uma ficha.”<sup>82</sup>. Um sentimento de absurdo instala-se, por completo, em seu próprio mundo, do qual a ordem é repentinamente desfeita e a inversão dos papéis de médico e paciente se desenvolve em uma cena de crescente estranhamento e horror: “Isto está a ir longe demais, decidi”<sup>83</sup> o narrador-psiquiatra ao mesmo tempo que, na esperança de restabelecer a ordenação perdida das coisas, “Procurou os cigarros nos bolsos para se conceder tempo de pensar, mas não havia bolsos: os dedos esbarraram, cegos, de encontro a uma resistência de algodão.”<sup>84</sup>. Uma vez desfeita, a segurança do mundo se revela ilusória e precária, sendo completamente desestabilizada pela introdução da desconcertante e desconstrutora força centrífuga da loucura:

<sup>80</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 123-124.

<sup>81</sup> Há um momento prévio na narrativa em que o psiquiatra comunga da mesma posição dos doentes mentais: “Os meus próprios ossos adquiriram uma textura de espuma, a carne tornava-se fibrosa e leve como a madeira dos barcos. Qualquer coisa de quitinoso, de cartilágneo, de vibrátil, me formigava nas costas. Uma bolha de gás escapou-se-me do ânus. Deixei de sentir o chão nos sapatos. O corpo inclinou-se a pouco e pouco até se tornar horizontal, e desatei a remar na luz, piando desesperadamente na direção dos outros. Acho que nunca tinha voado, pensou ele no silêncio do Alentejo a caminho de Aljustrel (...).” ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 101. Também aqui é perceptível o traço grotesco de uma atmosfera surreal, formada pela distorção da lógica médico-paciente e pela metamorfose do narrador em uma provável espécie de pássaro ou outro animal alado.

<sup>82</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 118.

<sup>83</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 122.

<sup>84</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 122.

Olhou para baixo, surpreendido: tinham-lhe substituído a roupa pelo uniforme hospitalar, comprido e hirtos como as vestes dos judeus, as letras HMB imprimiam-se no cinzento das calças (...).

– Dá-me um cigarro – pediu ao psiquiatra. E reparou que a sua voz adquiria o tom suplicante e humilde dos doentes, que tantas vezes sacudia de si como moscas incómodas. (...).

– Sou médico – informei num murmúrio. – Sou médico aqui. Trabalhámos juntos, paticipámos juntos em reuniões comunitárias, herdei doentes teus.

– Actividade delirante actividade delirante actividade delirante – grasnou o cachimbo num júbilo insuportável.<sup>85</sup>

Mas Wolfgang Kayser, em sua “tentativa de delimitação do conceito de grotesco”, chama ainda a atenção para uma característica fundamental dessa estética: ele afirma que o grotesco, apesar de todo o desconcerto e de todo o horror provocados pela revelação da pseudo-segurança que rege a nossa ordenação do mundo, atua como uma espécie de “libertação secreta”, aquilo que era obscuro e estranho é, através dele, finalmente encarado “e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: *a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.*”<sup>86</sup>. Apesar de Kayser não explicitar nem desenvolver o seu conceito de “demoníaco”, suas considerações sugerem que ele esteja referindo-se à “demoníaca” mistura dos domínios, à indiferenciação entre elementos mecânicos, vegetais, animais e humanos, um mundo que se apresenta como “o nosso”, mas que, estranhamente, perdeu suas proporções e balizas<sup>87</sup>.

Essa indicação pode ser produtiva para o desenvolvimento dos estudos da obra de António Lobo Antunes, já que seu discurso ficcional não opõe o “mundo alheado” ao “mundo supostamente ordenado” no qual estamos inseridos: mais uma vez, seu procedimento narrativo opera por meio das referidas imagens dialéticas e a deformação proposital do mundo não faz outra coisa senão demonstrar a deformidade constitutiva desse mesmo mundo. O mundo alheado é, indissociavelmente, o mundo supostamente organizado e, mostrando isso, Lobo Antunes oferece ao leitor uma permanente incerteza e insegurança quanto ao comportamento das coisas, a lógica convencional é substituída pelo que se poderia chamar de “lógica do inferno”, na qual o impossível acontece:

(...) veio-lhe à lembrança o Vasco a chorar à sua frente, do outro lado da secretária, enxugando o ranho na manga de riscas do pijama:

<sup>85</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 122.

<sup>86</sup> KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 161. (Grifo no original).

<sup>87</sup> Cf. KAYSER. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, p. 34.

– Não percebo o que se passa não percebo o que se passa não percebo o que se passa.

Não percebia o que se passava, explicava-me, porque tudo se encontrava transtornado, esquisito, diferente, porque os rostos familiares, as pessoas que conhecia melhor, o irmão, o tio, o padrinho com quem vivia tinham mudado subitamente, porque até a casa<sup>88</sup> se havia alterado embora a disposição dos móveis fosse a mesma, os cheiros permanecessem idênticos, os estalos da madeira mantivessem o rangido de outrora (...).

Também eu não percebia o que se passava: estava na Praia das Maçãs, na grande e velha casa dos meus pais que emergia da noite dos pinheiros como um enorme barco adornado, e qualquer coisa de diferente, de estranho, de insólito me perturbava. Era uma alteração subtil, imperceptível, relacionada talvez com a minha exaustão, o meu cansaço, com a claridade cerosa e flácida da aurora, a bizarra febre húmida da manhã, algo de inesperado, de esquisito, de absurdo que não lograva elucidar, a diferença de um odor, de uma tonalidade, do balir lamentoso, de cordeiro, do mar.<sup>89</sup>

A incompreensão que Vasco, um dos internos do hospital psiquiátrico, afirma sentir frente à súbita alteração das coisas antes familiares não é distinta daquela vivenciada pelo narrador-psiquiatra, que também “não percebia o que se passava” em seu cotidiano, já que “qualquer coisa de diferente, de estranho, de insólito” havia alterado a ordem do mundo, retirando-o de seu eixo. Um “elemento estranho” introduz-se tanto no espaço de demência do paciente quanto no ambiente cartesianamente ordenado do médico, indistintamente, evidenciando que um mundo aparentemente confiável e arrimado em postulados supostamente inalteráveis está sempre a um passo de ver desmascarada a sua dimensão ilusória e se desarticular e dissolver levando consigo os sujeitos e suas “certezas de plástico”<sup>90</sup>. Ao narrador-psiquiatra, uma vez contaminado pelo *id* da loucura e convertido em paciente, resta apenas a aceitação do absurdo da existência como algo inescapável:

De forma que quando o enfermeiro se aproximou de mim de seringa armada e me ordenou

– Ora baixa lá as calcinhas ó artista  
desfiz o laço de nastro do pijama e ofereci as nádegas à agulha  
como se tentasse pagar um pecado inexpiável.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> A seção 3.1 desta tese discute, precisamente, aspectos espaciais da obra antuniana. Por ora, deve ser suficiente notar que essa “sensação” de simultânea familiaridade e estranheza que várias personagens antunianas afirmam sentir em relação à casa é paradigmática da ambivalência que essa textualidade imprime sobre esses espaços ficcionais e que os desconstrói enquanto espaço de identidade.

<sup>89</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 242-243.

<sup>90</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 125.

<sup>91</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 133.

Significativamente, a deformação da ordem do mundo não se apresenta apenas aos sujeitos mentalmente sadios, causando-lhes estranhamento e horror pela perda da segurança ilusória à qual estão forçosamente ancorados, mas opera também no sentido inverso e uma das internas, ao fugir da clínica psiquiátrica e retornar ao salão de beleza no qual trabalhou anteriormente, encontrando-o vazio, acredita ser o hospital o responsável pela desconfiguração do mundo, sensivelmente mais hospitaleiro do que sua versão grotesca pós-hospitalar:

O hospital, pensou a Margarida, *modificou o mundo*: expulsou as pessoas risonhas, cúmplices, amáveis, protectoras, de outrora, e substituiu-as por uma cidade azeda, opaca, inimiga, *uma cidade que não era a sua, que não conhecia*, que de toda a parte a escorraçava não sabia para onde por não existir sítio para ir. Sentia-se emparedada (...) no interior de si mesma como numa cela minúscula, custava-lhe respirar, uma espécie de desconforto, *de aflição*, de picada, de dor, apertava-lhe o peito, as veias do pescoço, os miolos da testa.<sup>92</sup> (Grifos meus).

“Nunca saí do hospital”, o chavão que ecoa repetidamente na narrativa, insinua tanto o efeito colateral de aprisionamento do médico ao espaço socialmente autorizado de tratamento da loucura quanto sugere a impossibilidade de sua escapatória – assim como a de seus pacientes – desse espaço: médico e paciente não são, afinal, tão diferentes em sua obrigatoriedade de reclusão e sua incompreensão do mundo.

A atmosfera desconcertante de um mundo “tornado estranho” engloba toda essa terceira obra antuniana cujo título – *Conhecimento do inferno* – já pressagia o semblante grotesco da narrativa: o “inferno” como o grotesco por excelência, espaço onde se aniquilam todas as ordenações que regem as nossas concepções de mundo. Na ficção antuniana, “conhecer” esse inferno correlaciona-se explicitamente com conhecer a face demente da natureza humana, espaço igualmente privado de ordem e de regulação, bem como com o conhecimento de toda a problemática que envolve a complexa dimensão clínica do sistema psiquiátrico:

O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é a estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança, esta pulseira japonesa de esconjurar o reumatismo com uma cápsula à noite, uma ampola bebível ao pequeno almoço e a incompreensão de fora para dentro da amargura e do

---

<sup>92</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 232.

delírio, e se não vou para dentista na mecha fico um maluco tão sórdido e tão sem graça como eles.<sup>93</sup>

Implicitamente, a imagística do inferno correlaciona-se também a outras formas de negatividade assumidas nos dois primeiros livros, notadamente a solidão, a rememoração da infância, a letargia e a morte, sem deixar de marcar a alusão constante ao outro inferno, o da guerra colonial. O primeiro contato, no papel de médico, do narrador-psiquiatra com o espaço da loucura e a relação que com ela desenvolve a partir daí são sintomaticamente descritos como experiências análogas à experiência da guerra<sup>94</sup>, colocando, senão em paridade, ao menos em constrangedora proximidade a negatividade grotesca de uma e de outra:

Chegou ao hospital Miguel Bombarda com um papel no bolso, uma guia de marcha como na tropa, era em Junho de 1973 e suave de calor sob o casaco, a camisa, a gravata, a farda laica, civil, que vestia. Estou na tropa, pensou, estou a chegar a Mafra de novo, vão dar-me uma espingarda, cortar-me o cabelo, ensinar-me, disciplinadamente, a morrer (...).<sup>95</sup>

Na loucura assim como na guerra, parece nunca haver alta definitiva, já que um lastro de negatividade acompanha o sujeito muito tempo após sua inserção no cotidiano “ordenado” do mundo exterior<sup>96</sup>. O processo de negatificação parece completo e insanável:

Ocorria-me que quando a notícia da alta chegasse pelo rádio ser-nos-ia necessária uma penosa reaprendizagem da vida, à maneira dos hemiplégicos que exercitam o esparguete difícil dos membros e aparelhos e piscinas, e que talvez permanecêssemos para sempre incapazes de andar, reduzidos à cadeira de rodas de uma resignação parálítica, a observar a simplicidade do

<sup>93</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 52.

<sup>94</sup> A aproximação entre guerra e loucura no que ambas trazem de absurdo, estranho e caótico – ou seja, naquilo que ambas têm de grotesco – se manifesta em outras passagens: “o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos”. ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 60. É ainda interessante notar que outra aproximação à loucura desenvolve-se na narrativa antuniana: a sua escrita, forma possível de articulação da negatividade da guerra e da loucura, avizinha-se ela mesma da “demência” e da “compulsão” tanto no que tange ao seu caráter material e discursivamente excessivo quanto à “necessidade vital” do escritor de se dedicar ao trabalho com a linguagem escrita: “Mas esta contínua atividade escrevente intriga-os. É uma espécie de loucura: o que poderá um tipo escrever durante todo o dia?”. ANTUNES. *D’este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra*, p. 198.

<sup>95</sup> ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 28.

<sup>96</sup> Uma vez mais, as cartas da guerra mostraram-se precocemente antecipadoras de uma das linhas de força centrais da obra antuniana ao revelarem a apreensão do narrador de jamais se libertar da guerra a não ser para ingressar em uma outra sua modalidade, a loucura: “Libertar-me-ei algum dia desta angústia? Chego a pensar que não, que sairei daqui para um hospital psiquiátrico – como doente?”. ANTUNES. *D’este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra*, p. 423.

cotidiano (...) e sentir que se deixou irremediavelmente de pertencer a esse mundo nítido e direto onde as coisas possuem a consistência de coisas (...).<sup>97</sup>

Tal reaprendizagem – tentativa de recuperar uma aptidão que, em realidade, nunca existiu –, como se verá nas narrativas seguintes, jamais será levada a cabo pelos protagonistas antunianos, ao contrário: conforme a produção ficcional de António Lobo Antunes avança, verifica-se a acentuação da inabilidade com que os sujeitos ficcionais se posicionam frente à existência e suas imprevisíveis contingências, inabilidade que será cada vez mais exposta na própria textualidade dispersiva e maníaca de suas obras.

---

<sup>97</sup> ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 61.

*(...) quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...*

Italo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 138.

## **II: TEXTOS DO DEVIR**

## 2.1 A linguagem natural das coisas

*A quem se comunica o homem? Mas esta questão no homem será diferente das de outras comunicações (linguagens)? A quem se comunica o candeeiro? E a montanha? E a raposa?*

(Walter Benjamin. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, p. 181).

*¿Y si las cosas pudieran hablar? ¿Qué nos dirían? ¿O acaso ya nos hablan pero no las escuchamos? ¿Quién las traducirá?*

(Hito Steyerl. El lenguaje de las cosas).

*(...) depois da chuva na aldeia as mimosas tão presentes quer-se dizer os cheiros da minha infância comigo, as vozes da minha infância comigo*

(António Lobo Antunes. *Que farei quando tudo arde?*, p. 244).

É notável o protagonismo da memória e a imposição de certas “experiências” da infância em *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994), como é também notável o início de uma participação sistemática e inegavelmente importante – seja pela originalidade, seja pela força estética – das vozes do inumano na construção discursiva da ficção antuniana. Esses elementos do inumano, que nas obras anteriormente analisadas apareciam apenas de forma indireta, são convocados a participarem do texto de forma cada vez mais incisiva, construindo-se algo que se poderia chamar micro-discursos em meio ao discurso mais amplo da narrativa. Como bem salientou Maria Alzira Seixo, sem, no entanto, desenvolver satisfatoriamente essa linha crítica, o inumano irá emergir no discurso ficcional antuniano lá onde a linguagem humana, precisamente, não pode mais significar, ou onde essa linguagem inexistente, dada a incomunicabilidade que se estabelece entre os sujeitos: “Onde a vegetação emerge a preencher o vazio da comunicação afetiva”<sup>1</sup>.

A metamorfose que, na obra de Lobo Antunes, tem início no nome próprio e se expande para outras categorias potencializa-se nessas obras alcançando uma espécie de “des-hierarquização”: a anulação relativa dos limites e da diferenciação entre os reinos do humano, do animal e do vegetal. O penúltimo capítulo de *A ordem natural das coisas* propõe, de forma evidenciada, essa transformação do humano em *coisa* ao apresentar uma personagem que, de

<sup>1</sup> SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, p. 266.

forma lírica e inusitada, narra, *em ato*, sua própria morte. Esse morrer se apresenta, precisamente, como metamorfose, como simultâneo desfazer-se (humano) e fazer-se (árvore):

*Como caem as árvores eu caio e  
caindo caio como as folhas e as sombras caem devagar e leves e  
ouço-os chorar e falar comigo e não posso responder enquanto caio  
porque se respondesse que diria senão que me abato como se  
abateram outrora o meu pai a minha mãe o meu marido de repente  
calados e imóveis e assim brancos como a luz nesta casa tão branca  
sobre os móveis brancos os espelhos devolvem o silêncio e as  
lágrimas deles e amanhã subirão comigo lá em cima e sem palavras  
para além das do padre voltarão o meu rosto na direção do sol.<sup>2</sup> (Grifos  
meus).*

O heliotropismo indireto que o último “verso” insinua reforça o caráter vegetal que Maria Antônia assume: como as plantas, ela é atraída pela luz e se orienta na direção do sol, cai e retorna à terra como o fazem também as árvores e, apesar de compreender o que se passa ao seu redor, é incapaz de responder aos que a ela se dirigem porque já não domina a língua dos homens, manifestando-se em uma linguagem outra, uma “linguagem vegetal”<sup>3</sup>. Talvez por isso, por constituir-se em uma tentativa ainda mais audaciosa de aproximação à linguagem do inumano, esse capítulo seja, de todo o livro, o mais idiossincrático: atipicamente curto, condensado a um nível equivalente ao da poesia, sem nenhuma marca de pontuação à exceção do ponto final que, de fato, põe termo ao processo metamórfico da personagem.

Sobre essa possível “linguagem das coisas”, Walter Benjamin esclarece muito pouco, mas ao menos com ele sabe-se que tal linguagem seria ao mesmo tempo muda e mágica e que ela subjazeria, indistintamente, ao mundo animado e ao inanimado: “Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe da linguagem, porque a todos é essencial a comunicação do seu conteúdo espiritual. Mas a palavra ‘linguagem’ assim entendida não é de modo algum uma metáfora”<sup>4</sup>. Mas talvez seja possível pensar essa estranha fábula para além do que parece ser seu sentido primeiro – todas as coisas falam e todas as coisas se comunicam por meio de uma língua silenciosa que, ao

<sup>2</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 272.

<sup>3</sup> Pode-se identificar essa “linguagem vegetal” em praticamente todas as obras de António Lobo Antunes. Ela é muitas vezes referida como um “rumor” ou “murmúrio” e está sempre a chamar pelos humanos e a tentar dizer-lhes algo: “– O que me impressionou mais naquela confusão foi o rumor da trepadeira lá fora, disse o Homem ao Juiz de Instrução (...). O rumor das folhas da trepadeira que se erguia da janela nos interstícios do silêncio, o rumor contínuo das plantas e das árvores da quinta, o rumor da lama do poço, o afadigado rumor dos mínimos insectos sob a terra, vibrando antenas, agitando-se, chamando-nos.”. Cf. ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 66.

<sup>4</sup> BENJAMIN. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, p. 177-178.

final, corresponderia à “pura língua”, divina, pré-babélica – e considerá-la sob a perspectiva da *tradução*. Isso porque essa “linguagem das coisas” necessita ser traduzida para que, precisamente, resulte inteligível aos humanos, surdos que somos a essa comunicação silenciosa e acostumados a uma comunicação baseada apenas na palavra.

Certamente que a concepção benjaminiana de tradução é visivelmente distinta daquela das teorias tradicionais: enquanto essas pensam a linguagem como expressão de comunidades, culturas e nações distintas, o pensamento benjaminiano toma como ponto de partida toda a matéria existente que, sendo a totalidade, confunde-se com o próprio referente divino. Dessa forma, o conceito teológico-material benjaminiano “desplaza radicalmente la definición de la política de traducción. No planea en torno a nociones organicistas de comunidad y cultura, sino que sitúa sin rodeos la traducción en el corazón de una cuestión práctica mucho más general: ¿cómo se relacionan los humanos con el mundo?”<sup>5</sup>.

Compreender que a obra antuniana coloca em evidência precisamente essa relação dialógica dos humanos com o mundo – tanto humano quanto inumano – amplia as possibilidades significativas dessa obra. Se os textos sagrados nos mostram que a idéia de dominação e de superioridade dos homens sobre as coisas conduziu a humanidade ao desastre de Babel, o texto ficcional de Lobo Antunes reclama a impossibilidade radical de se efetuar essa cisão, insistindo, de forma mais incisiva a cada narrativa publicada, na necessidade de se escutar o murmúrio dessa linguagem até muito recentemente de propósito esquecida pelo pensamento ocidental. Benjamin parece concordar que escutar esse murmúrio seria o primeiro passo em direção a essa “pura língua” na qual absolutamente todas as coisas e todos os seres se manifestam e almejam se fazerem ouvir, mas esse movimento só é possível fora da lógica de uma pretensiosa unicidade do gênero humano, como a lógica que operacionaliza o texto antuniano e que propõe uma concepção de subjetividade muito mais ampla e, provavelmente, inesgotável: essa linguagem das coisas perfaz-se, portanto, como a própria textualidade de suas narrativas, que são essencialmente tradutórias, uma vez que estão sempre movimentando diferentes “línguas”, sujeitos, espacialidades e temporalidades e os trasladando em “línguas” (ou linguagens, como a linguagem vegetal de Maria Antônia), sujeitos, temporalidades e espacialidades diferidas.

Essa forma de “tradução” que o discurso ficcional antuniano opera guarda ainda outra semelhança com a sua correlata mais tradicional: ambas, em lugar de oferecerem uma resposta sobre a “essência” das coisas (seja das línguas, seja dos homens), nos falam de suas

---

<sup>5</sup> STEYERL. El lenguaje de las cosas. Disponível em: <[http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com\\_content&task=vi](http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=vi)>. Acesso em: 7. maio. 2008.

mudanças e metamorfoses, suas incessantes, incontroláveis e inesgotáveis transfigurações. E é por isso que se afigura imprescindível, para uma melhor compreensão da poética antuniana, atentar para o fato de que essa textualidade claramente se abre a um processo de transformação de um estado em outro, ou de uma subjetividade (esvaziada) em outra (diferida). A morte-transfiguração<sup>6</sup> de Maria Antônia para um estado vegetal *textualiza* esse processo.

A componente metamórfica que move esses textos age de forma estrutural: a narração de uma ou várias histórias laterais<sup>7</sup>, conferindo a uma personagem secundária e à sua micro-narrativa status de “um capítulo à parte”, contribui para a “construção” desse gênero literário que Lobo Antunes se não inventa, ao menos remodela. Em *A ordem natural das coisas*, tem-se, na verdade, três capítulos inteiros à parte, fazendo da personagem Maria Antônia – senhora de setenta anos que se descobre portadora de um tumor cerebral<sup>8</sup> e cuja única ligação com as macro-narrativas é ter sido vizinha, temporariamente, da família de Julieta na Calçada do Tojal – uma espécie de Capitu dos insignificantes e, portanto, retirando dessa insignificância o seu prestígio, sua valorização.

Apesar de lateral, sua micro-narrativa põe em evidência o procedimento de atualização da infância/passado que o texto antuniano engendra, através de um mecanismo de presentificação dos eventos e dos discursos. Em *Tratado das paixões da alma*, *A ordem natural das coisas* e *A morte de Carlos Gardel*, o leitor pode ainda contar com as marcas

---

<sup>6</sup> Os termos *tradução*, *transladar* e *transfiguração* pertencem a um mesmo campo semântico e são aqui empregados tendo-se sempre em vista a perspectiva *metamórfica* que comportam, isso porque, segundo a hipótese que esta tese desenvolve, é precisamente essa componente de transformação e de incessante movimento alomórfico, em meio a uma matriz paradoxalmente maníaca, que caracteriza a textualidade da ficção antuniana.

<sup>7</sup> O fenômeno da *lateralização* que a obra antuniana explora foi comentado por Maria Alzira Seixo, que afirma que “Na ficção de Lobo Antunes, é frequente que um determinado fio narrativo, a dada altura do relato que o conduz, sofra um desvio, e passe a ser orientado num sentido mais ou menos diferente do que anteriormente o movia.”. Cf. SEIXO *et al. Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 338. A ensaísta afirma que tal fenômeno ocorre devido a vários fatores, mas que esse procedimento adquire contornos de uma “disfunção” lateralizante que leva a uma composição narrativa sempre sinuosa, seja do ponto de vista semântico ou sintático. Portanto, o fenômeno da lateralização contribui para conformar a estrutura complexa e movediça desses textos e pode ser enquadrado no conjunto de procedimentos que compõem a textualidade em negativo dessa obra, com uma narração que insiste em esquivar-se dos pontos “centrais” do enredo para discorrer sobre questões que se situam ao lado desses “centros” de conflito que, por isso mesmo, são deslocados e deixam de ser centrais, ou, dito de outro modo: o “central” e o “lateral” na obra antuniana não se separam. Esse processo de indistinção que a textualidade antuniana assume é um dos elementos que causa estranheza e dificuldades a muitos leitores, que tentam empreender uma leitura que segue a lógica da centralidade e do binarismo em um texto que é avesso a tais parâmetros de composição.

<sup>8</sup> É digna de nota a predileção antuniana pelas doenças que se espalham aleatória e rizomaticamente – como os cânceres – ou viroticamente – como a AIDS. Tal insistência coaduna-se com a própria textualidade dessas obras, também elas rizomaticamente tecidas com base na proliferação de vozes discursivas e na multiplicação de determinadas mônadas do passado dos sujeitos ficcionais. A comparação entre o procedimento antuniano de construção narrativa e a atuação virótica é ainda mais sugestiva quando se pensa que o vírus é passível de mutação, podendo apresentar-se sob formas diversas e, contudo, manter sua continuidade genética, à semelhança do que se observa na ficção de Lobo Antunes no que tange à manutenção de certos temas e seu desenvolvimento em formas diversas, mas sempre em negativo.

textuais indicativas das alternâncias do tempo discursivo – “Como não me apetecia um livro nem o filme do televisor, engoli um dos hipnóticos que o meu marido tomava, deitei-me *e no instante seguinte* tinha vinte anos e jogava ténis em Sintra com as minhas primas (...).<sup>9</sup> (Grifo meu) –, ainda que, em muitos momentos, essa marcação esteja já atenuada e, outras vezes, deixe de ser utilizada, dificultando a identificação do tempo e espaço da narração. Por ora, como se viu também em relação a *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, a atualização de um passado narrativo em direção ao presente da diegese ou a sobreposição das espacialidades e temporalidades em imagens que mesclam o presente da enunciação aos vários estratos do passado dos sujeitos enunciadorese se fará, preferencialmente – ainda que não exclusivamente –, com o auxílio de marcadores espaço-temporais, que indicam ao leitor esses “desvios” narrativos:

Agora, quando as pessoas que me visitam na minha doença conversam comigo, otimistas e cheias de projetos de futuro que me incluem, *dá-me idéia que é sábado há trinta ou quarenta anos, que estou* na Ericeira, *que o automóvel dos meus pais se afasta, de faróis acesos, e sinto o abandono e o terror de antigamente, e no instante em que os faróis se evaporaram na bomba de gasolina e eu decidi ligar para Benfica o meu sobrinho acocorou-se num banquito como fazia na pensão do largo da garagem, a vinte ou trinta metros da praia, quando os irmãos saíam para o ringue de patinagem e ele se aproximava de mim a afugentar o medo de se encontrar sem mais crianças no hotel, salvo uma pequena ruiva chamada Julieta que brincava no pátio das traseiras e perseguia as galinhas da governanta jogando-lhes pedaços de tijolo. Perguntei-lhe quanto tempo me restava e ele cresceu de súbito até à sua idade atual, deixou de rir sob a mangueira, encostou-se à janela de costas para mim, a olhar no mercado, disse Cerca de duas ou três semanas, não sei (...).*<sup>10</sup> (Grifos meus).

A ação e a intervenção no presente exigem do sujeito certa forma de esquecimento: uma espécie de “não-permanência no ressentimento e na queixa”<sup>11</sup>, a utilização daquele esquecer natural, feliz e necessário à vida a que todo sujeito tem direito. Por outro lado, como bem coloca Jeanne Marie Gagnebin seguindo os passos de Freud, “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição.”<sup>12</sup> O efeito maior de uma não-utilização desse “direito de esquecer”, mais que uma conservação do passado e da memória, é a paralisia do presente: o enclausuramento no círculo vicioso da

<sup>9</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 243.

<sup>10</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 244-245.

<sup>11</sup> GAGNEBIN. O que significa elaborar o passado?, p. 98.

<sup>12</sup> GAGNEBIN. O que significa elaborar o passado?, p. 99.

“lembrança-sem-fim” impossibilita qualquer abertura em direção ao presente em pleno processo.

A primeira referência que Freud faz ao conceito de “compulsão à repetição” encontra-se em seu texto “Recordar, repetir e elaborar”, publicado em 1914<sup>13</sup>; nele, Freud diz que há um certo grupo em que “o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou *atua-o* (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo.”<sup>14</sup>. O sujeito, portanto, substituiria a recordação, que ele resiste em efetivar, pela repetição compulsiva: “a repetição é uma transferência do passado esquecido, não apenas para o médico, mas também para todos os outros aspectos da situação atual” e, “quanto maior a resistência”, dirá Freud, “mais extensivamente a atuação (*acting out*) (repetição) substituirá o recordar”<sup>15</sup>. Vê-se, a partir dessa consideração, que a repetição é, precisamente, o modo particular desse sujeito “recordar”, assim como é repetindo (em seu discurso maníaco e em suas ações que, por sua vez, reproduzem ações que eles próprios sofreram) o evento traumático ou aquele não-alcançado que os sujeitos antunianos “recordam” esse mesmo passado.

Essa compulsão realiza-se por meio da reiteração do acontecimento, exigindo sucessivos retornos da voz narrativa ao passado dos sujeitos ficcionais e conferindo ao texto o seu caráter dispersivo e maníaco de retomadas e distensões no espaço-tempo diegético. Em outras palavras, esse método discursivo parece ser crucial para a incorporação da negatividade (enquanto tema) à forma (em negativo) do texto, para a sua conversão temática em textualidade:

(...) em agosto, há trinta e seis anos, quando o meu namorado se deitou sobre mim, me puxou a saia e eu sentia as mãos, que me procuravam, a rebentarem elásticos, a beliscarem-me a carne, a magoarem-me, sentia as mãos que me encontravam, que me alargavam, que percorriam o canal do meu ventre (...), o seu rosto ao erguer-se de mim, ao acenar adeus com a palma, e eu esquetejada, nua por dentro contra a parede de lona, sem mais palavras do que uma necessidade absurda, sei lá por quê, de chorar. Vi-o três semanas depois na loja do meu pai e nem me sorriu, nem me falou, deixou o dinheiro no balcão, levou o maço de cigarros, sumiu-se, eu ali, em Esposende, perto

<sup>13</sup> Em texto de 1920, “Além do princípio de prazer”, Freud voltará a tecer considerações sobre a compulsão à repetição e dirá que a parte “esquecida”, devido à resistência empreendida para barrar o acesso ao evento traumático, é, provavelmente, a de maior relevância: “O paciente não pode recordar a totalidade do que nele se acha reprimido, e o que não lhe é possível recordar pode ser exatamente a parte essencial. (...) É obrigado a *repetir* o material reprimido como se fosse uma experiência contemporânea, em vez de, como o médico preferiria ver, *recordá-lo* como algo pertencente ao passado.”. FREUD. Além do princípio de prazer, p. 29.

<sup>14</sup> FREUD. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II, p. 196.

<sup>15</sup> FREUD. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II, p. 197.

dos mil segredos da água, a pensar no que o dono do cinema me tirara e que só valia alguma coisa por ter cessado de existir (...).<sup>16</sup>

Nessa passagem de *A ordem natural das coisas*, o evento traumático que impulsiona a repetição é claro: Orquídea, tia da personagem Iolanda, envolve-se, quando jovem, com o empregado de um cinema itinerante e tem com ele uma única relação sexual (Orquídea era virgem); a imagem desse acontecimento jamais abandonará a personagem, cujo discurso restringe-se quase que unicamente em reiterar, *ad nauseum*, essa mesma cena:

(...) nunca tive coragem de regressar a Esposende, quanto mais ao Minho, para me defender de escutar a minha mãe perguntando-me se emagreci, se tomo cuidado com as correntes de ar, se comi a sopa, e se voltasse a Esposende seria para me lembrar, de frente das ondas de fevereiro, do homem do boné e do cigarro que morreu, eu sei, porque lhe murcharam as pálpebras na fotografia<sup>17</sup>, não insistam, não se espantem, não me perguntem como sei, eu sei, sei porque murchou o sorriso em que molhava a minha ternura como se molha um pedaço de pão no café da manhã, eu sei, sei porque as pupilas se lhe tornaram aflitas,  
 estevas estevas estevas estevas  
 estevas estevas estevas, o sumo das coxas, o sangue das coxas nas estevas porque o retrato me pedia Ajuda-me, porque pela primeira vez me pedia Não te vás embora, Orquídea, e eu, que não lhe conheci o nome, que nunca tive a coragem de lho perguntar, a responder,  
 e as dunas? como falar das dunas em que uivava à tarde um arraial de cães?  
 Não vou, juro que não vou, sento-me numa pedra a conversar contigo (...).<sup>18</sup>

A psicanálise define como “‘traumáticas’ quaisquer excitações providas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. (...). Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis.”<sup>19</sup>. Esta tese emprega o termo em seu sentido *lato*, sem pretender aprofundar-se em considerações pormenorizadas sobre as implicações do trauma, mas, ao mesmo tempo, procura refletir sobre o modo como a psicanálise concebe o evento traumático para tentar mostrar que a denegação e a repetição são algumas das “medidas defensíveis possíveis” que os sujeitos antunianos empregam para se desviarem de uma recordação efetiva

<sup>16</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 92.

<sup>17</sup> Eis aqui mais uma ocorrência do elemento fotográfico, que será detalhadamente analisado na seção 3.3 desta tese, dessa vez já apresentando uma significação no mínimo diferenciada, uma vez que a personagem afirma perceber, por uma alteração qualquer na imagem capturada na fotografia, que o sujeito nela retratado está morto, como se a imagem fotográfica acompanhasse o próprio movimento – nesse caso descendente – da existência do sujeito.

<sup>18</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 112, 113-114.

<sup>19</sup> FREUD. Além do princípio de prazer, p. 40.

que não seja mera reprodução desse evento. Entretanto, é preciso considerar que o conceito freudiano de “negação/denegação” ou “negativa” [Die Verneinung] é um conceito complexo e bastante revisitado e atualizado pela psicanálise. É necessário, inclusive, repensar esse conceito para se avançar na hipótese aqui desenvolvida, que é a de uma textualidade que se constrói ou se realiza em negativo. Pois, se essa denegação se restringisse, pura e simplesmente, a uma “evitação de incidentes recalçados”, recair-se-ia, facilmente, em uma “ausência da narrativa” e não se alcançaria aquilo que se propôs anteriormente como “narrativa da ausência”.

Para se avançar um pouco mais nas sutilezas e meandros da denegação, é preciso, forçosamente, retornar ao texto de Freud “A negativa” [Die Verneinung]. Nesse texto, a denegação é apresentada como 1. uma forma de suspensão do recalque (e não, simplesmente, como uma forma de evitação): “A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido”<sup>20</sup>; 2. uma forma de afirmação do inconsciente: “(...) o reconhecimento do inconsciente por parte do ego se exprime numa fórmula negativa. Não há prova mais contundente de que fomos bem-sucedidos em nosso esforço de revelar o inconsciente, do que o momento em que o paciente reage a ele com as palavras ‘Não pensei isso’ ou ‘Não pensei (sequer) nisso’”<sup>21</sup>; e 3. como substituto da pulsão de morte: “A afirmação – como um substituto da união – pertence a Eros; a negativa – o sucessor da expulsão – pertence ao instinto de destruição.”<sup>22</sup>.

Esses três elementos ou aspectos da denegação caminham ao encontro daquilo que esta tese procura extrair das narrativas de António Lobo Antunes como *textualidades em negativo*. O primeiro deles, de certa maneira, explica de que modo “aquilo que foi” pode continuar, em negativo – ou seja, pela forma do “não” –, “sendo”; o segundo deles pode sugerir uma íntima ligação dessas *textualidades em negativo*, como a de Lobo Antunes, com o “texto do inconsciente” e o terceiro permite entender como esse procedimento – a denegação ou a *textualidade em negativo* – aproxima-se das pulsões de destruição, ou da pulsão de morte, como as análises que aqui se efetuam das obras antunianas procuram demonstrar: nenhuma das personagens antunianas logra efetuar um salto [*Sprung*<sup>23</sup>] para fora da repetição compulsiva sempre reencenada em suas memórias e insistentemente re-convocada ao texto; o resultado do fracasso pessoal desses sujeitos em escaparem dessa faceta melancólica

<sup>20</sup> FREUD. A negativa, p. 264.

<sup>21</sup> FREUD. A negativa, p. 269.

<sup>22</sup> FREUD. A negativa, p. 269.

<sup>23</sup> Ver as teses Sobre o conceito da história, de Benjamin, p. 222-232.

da memória e elaborarem um lembrar ativo que não apenas re-configura o passado como também constrói o entendimento do presente reclama, em negativo, a necessária realização desse trabalho.

Além dessa forma em negativo que é a repetição compulsiva, a obra antuniana salienta ainda outro viés fundador da nossa concepção ocidental de memória: a escrita. Por muito tempo, ela foi considerada o rastro humano mais duradouro, sobrevivendo ao seu autor e, depois e independentemente dele, fazendo chegar ao leitor a sua mensagem. Tal confiança na escrita, entretanto, começa a ser abalada no século XVIII, quando se acentua a consciência da fragilidade das produções humanas em relação à força incontrolável do avanço tecnológico e a conseqüente proliferação de registros<sup>24</sup>. Contemporaneamente, esse *rastro*, que deveria preservar a memória, aproxima-se, para a historiografia do sujeito, de *restos*, de fragmentos que não se agrupam de forma coesa ou orientada.

Na narrativa antuniana, a desorientação desses rastros mnemônicos nunca tem origem nos abalos e transformações causados pela avalanche tecnológica: em seu discurso ficcional, essa desorientação é anterior a qualquer técnica, procedendo da própria natureza humana e das relações que o sujeito estabelece com seus congêneres. Há pelo menos dois momentos em *A ordem natural das coisas* que realçam e articulam essa transformação do rastro mnemônico em restos desorientados: Julieta, a quem nunca fora permitido aprender a ler e a escrever, consegue, sozinha, encontrar uma forma qualquer de se comunicar com Jorge, o irmão preso por conspirar contra o governo português, garatujando uma série de postais e enviando-os ao irmão:

Querido jorje tenho saudades tuas  
a mãe dexpediu a cusinheira (...)  
Querido jorje pedi à custureira  
que te mandace este pustal  
Querido jorje u médicu dis que a  
mãe está duente e perciza de injessões (...)  
Querido jorje a mãe piurou a anita  
contoume quevão internala numa quelínica (...)  
Querido jorje a mãe murreu<sup>25</sup>

Fragmentos dessas “cartas” que Julieta “escreve” e que jamais são respondidas estão espalhados ao longo de boa parte do terceiro capítulo do livro terceiro (“A viagem à China”). A mensagem, toda ela já truncada e imprecisa, caótica e deformada, é enviada – a despeito da

<sup>24</sup> Cf. GAGNEBIN. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória, p. 107-118.

<sup>25</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 146-151.

enorme improbabilidade desse gesto –, mas não logra alcançar seu destinatário. A missiva se perde em meio à enorme quantidade de monólogos interiores que a obra reúne e esse rastro – que deveria validar a durabilidade da escrita e, conseqüentemente, da memória que ela registra – é fragmentariamente pulverizado em meio às recordações entrecortadas de Jorge e às falas dos militares que o torturam na prisão – indicando, ao contrário, a fragilidade e ineficiência da mensagem frente à força sem apelo do desenrolar da existência. Em termos da macro-estrutura textual, pode-se aventar que essa pulverização do enunciado e a não-efetivação da interlocução indiciem a configuração da obra antuniana como *rascunho*, evidentemente não devido a uma “falta de aprimoramento” do texto, mas ao seu inacabamento essencial, seu outro modo de conceber a escrita e que valoriza a interrupção e a descontinuidade, a transformação e a metamorfose.

É também essa forma atípica de memória – perecível, desprovida de durabilidade, ao mesmo tempo que interminável e repetitiva – que a referência auto-diegética do texto consubstancia, ao encenar a escrita dentro da obra, anunciando sua inevitável interrupção e retomada por outro sujeito-escritor, que por sua vez terá sua ação também interrompida e seus rastros/restos recolhidos e retomados por um outro e assim incessantemente: “demoliram a minha casa da Calçada do Tojal em cujo sótão, todo verão, habito, mesmo se na Balaia estou, de frente para Monsanto onde o meu pai combateu, a escrever este livro que alguém terminará por mim [diz Maria Antônia].”<sup>26</sup> Esse registro de tudo o que foi demolido parece fazer-se não no papel, mas na superfície da memória da narradora, que recorda e, ao mesmo tempo, projeta o desenlace ou interrupção de sua própria existência/escritura:

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, e a palmeira dos Correios crescerá de novo antes da casa dos meus pais (...)<sup>27</sup>

A limitação a que a escritura está obrigada aproxima-se da imperscrutabilidade da memória, da transitoriedade do sujeito e da imanente suspensão da própria existência: “a ordem natural das coisas” como referência à contínua e irrevogável substituição de tudo aquilo que, um dia, prometera durar.

<sup>26</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 257.

<sup>27</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 259.

Há ainda um acoplamento significativo, operando em negativo, em toda a obra antuniana: aquele que se estabelece entre objetos – e outros elementos cotidianos – e a infância. Aliás, é de se notar que o texto publicado já em 1990 – *Tratado das paixões da alma* – tenha em seu *incipit* uma constatação tão corriqueira, mas que põe em destaque a temporalidade da infância em relação à temporalidade atual: a verificação de que o mundo adquire outra dimensão, muito mais reduzida, quando crescemos em comparação com aquela que percebemos quando criança: “A família do Juiz de Instrução morava do outro lado do terreiro da feira (que visitado anos depois era muito mais pequeno do que em criança lhe parecia)”<sup>28</sup>. Nesse texto, o cigarro funciona como ícone de coesão e de proximidade entre os dois amigos de infância: “Lembrou-se de quando tinha doze ou treze anos, roubava cigarros ao avô, os dividia com o filho do caseiro e se estendiam ambos na relva, a fumar, vendo o céu de Setembro nos intervalos das acácias.”<sup>29</sup>. Essa remissão à infância é, textualmente, operacionalizada pelo que o cigarro condensa desse passado, agindo como uma ruína que faz estancar o tempo e a história: imagem afirmativa, mas que, precisamente, contrapõe-se à negatividade do presente da enunciação, quando os agora juiz e terrorista já não mais partilham relações de afeto e de amizade.

Esses objetos apresentam-se como resíduo da infância, presentificando esse tempo ausente de forma a não permitir o seu completo desaparecimento, antes, atestando, em negativo, a sua inexorável presença:

Pode ser que o artista esteja preso, pensou o Homem, o Sacerdote vigiado, a Dona da Casa de Repouso a esvaziar a carteira na esquadra do Beato, o Estudante, na Estrada das Laranjeiras, com dois secretas a vasculharem-lhe ou a pasmarem perante a inocência dos lençóis com o Snoopy estampado, porque até a vanguarda do proletariado tem direito à infância e a ver as girafas e os mandris entre a roupa a secar da varanda e as árvores em bico de aparo que acenam do céu.<sup>30</sup>

A permanência da infância no seio mesmo da atualidade desses sujeitos é evocada de forma incessante em muitas dessas narrativas e, em *Tratado das paixões da alma*, que tematiza de forma privilegiada o desenvolvimento da relação que as duas personagens centrais construíram na infância, esse procedimento de atualização do passado infantil pelo mecanismo da memória é ele próprio colocado em causa, argüido por uma das personagens: “– Porque é que o que aconteceu na infância fica tão vivo para nós? (...). Conheço de cor as

<sup>28</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 7.

<sup>29</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 19.

<sup>30</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 28.

pedrinhas do recreio da escola e em contrapartida apagou-se-me dos miolos o que sucedeu depois.”<sup>31</sup>. Pode-se ler essa interrogação como a inquirição que impulsiona compulsivamente toda a construção do texto antuniano, que sempre, em maior ou menor grau e sob distintas e, por vezes, ambivalentes ou antagônicas perspectivas, elabora-se a partir de reminiscências infantis ou, pelo menos, comporta tais remissões em momentos específicos da narrativa.

O “desejo da infância” direciona a narrativa, impelindo-a no sentido do passado comum aos dois amigos, enquanto a narração prossegue no sentido do presente da enunciação, causando, em termos estruturais de temporalidades e espacialidades, a coadunação – desarmônica – desses dois níveis de enunciação discursiva:

vejo os anônimos, múltiplos ruídos da cidade, porque os ruídos se vêm, e a estrada de água de partir povoada de canoas, e o que me apetece e ninguém adivinha é seguir por ela fora no sentido da infância até me deitar, de cigarro nos dedos, ao lado do filho do caseiro nos canteiros de Benfca, a olhar as pás do moinho que se movem sem pressa por cima das acácias.<sup>32</sup>  
(Grifo meu).

O balouço também promove essa sobreposição de temporalidades no discurso ficcional antuniano. Tendo já a sua imagética relacionada “à memória da infância, à convocação de momentos de afecto e cumplicidade, a uma sensação de plenitude, mas também a um sentimento de vazio”<sup>33</sup>, esse brinquedo é, em *Tratado das paixões da alma*, mais uma vez recuperado como resíduo desse tempo – “Lembras-te, Manuela, do prédio da Amadora onde moramos logo a seguir ao Registo, junto ao ringue de patinagem e a um jardim de balouços de menino”<sup>34</sup> –, mas irá retornar também em *A morte de Carlos Gardel*, dessa feita não como elemento positivo de recuperação de um tempo que pela memória é convertido em feliz, mas como mônada que condensa, a um só tempo, o transcorrer e desintegração da infância bem como sua permanência incontornável: “e mesmo do lado de fora do Jardim Zoológico, apesar das dores, das tonturas, do peso nas pernas e da sensação de desmaio, vi-o, através das grades, empurrar de braços estendidos, para trás e para frente, um balouço vazio.”<sup>35</sup>. Nessa passagem, o balouço referencia Nuno, filho de Álvaro, que costumava cantar e relembrar o prazer da vertigem de ser lançado ao alto pelo pai que empurrava o brinquedo

<sup>31</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 65.

<sup>32</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 96.

<sup>33</sup> SEIXO et al. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 65.

<sup>34</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 88.

<sup>35</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 391.

quando levava o filho ao Jardim Zoológico. Entretanto, o balouço vazio desconstrói essa imagem feliz fabricada por Nuno – *fabricada* porque o pai, na verdade, era indiferente ao prazer e felicidade do filho, empurrando o balouço mecanicamente – e é com essa imagem de ausência e de morte que a narrativa se encerra, com Raquel, grávida do segundo filho, parada em frente às grades do Jardim, a olhar o balouço e a dar-se conta da morte de Nuno e da provável morte do filho que ainda não nasceu. Dessa forma, vê-se que o balouço, como ocorre com frequência na obra antuniana, assume significações distintas, por vezes funcionando com uma feição reconfortante de recuperação de uma imaginada ou desejada agregação familiar, por vezes convertendo-se no antípoda dessa imagem, exprimindo vazio, desintegração e falta.

Não se pode deixar de investigar as repercussões e ressonâncias que o espaço adquire nesses textos que têm o bairro lisboeta de Benfica como núcleo matricial, ligado à infância, ao grupo familiar e ao passado mais amplo das personagens. Sendo o cenário da infância do autor, Benfica adquire, em *Tratado das paixões da alma* e *A morte de Carlos Gardel*, status de um lugar de afetividade e de comunhão entre os sujeitos, até ser degradado pela ação devastadora da modernização, o que narrativamente transcorre em simultâneo à desagregação familiar e à morte de entes queridos:

Porém, não era somente no quintal do manco que nascia um prédio de marquises, pensou O juiz de Instrução: até o Correio antigo, instalado numa vivenda com palmeiras no jardim, até o Patronato, até o campo de futebol, até a Estrada do Poço do Chão onde a mãe ia buscar leite, de manhã cedo, com uma vasilha de alumínio em cada punho, a uma vacaria que tresandava a excrementos, com as vitelas, semelhantes a rochedos ossudos, presos à manjedoura por anéis que lhes furavam o nariz, haviam dado lugar a bairros de edifícios sem ordem nem medida, separados por travessas que o Outono enlameava e habitado por escriturárias tristes pulando de pedra em pedra no receio de salpicarem as saias. Agências de viagens, institutos de beleza e templos reformistas substituíam os pátios calcetados de outrora e as gaiolas de canários ao sol, do lado de fora das janelas. Da casa grande já não se distinguiam as Pedralvas nem os morros da Pontinha, apenas fachadas e traseiras sem viço, inquilinos pardos, lustres de plástico no tecto. O leme do moinho desistira de girar em busca do vento, as figueiras, sem luz, exibiam as cartilagens das raízes, os agapantos zuniam de febre nos torrões dos canteiros, os pombos, sem horizontes de olmos, perdiam a noção do rumo por alturas de Monsanto (...). Mesmo as estátuas de louça do jardim envelheceram séculos, de peito ao léu, impedidas de respirar pela crepitação das roseiras. Sobravam as galinhas, que na falta de milho ciscavam os próprios ovos, exasperadas, e os pintassilgos que mordiam as cerejas que as árvores jogavam para o chão.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 134.

Tanto em *Tratado das paixões da alma* quanto em *A ordem natural das coisas*, essa zona algo mítica e mitificada pela memória das personagens transcende a mera qualificação de espaço para se permutar em um tempo (o da infância) e em subjetivações várias (a amizade entre o filho do caseiro e o filho do dono da quinta, a relação de Julieta, trancada em seu sótão, e a família que a oculta). Contudo, a recuperação de Benfica segue o mesmo procedimento de outros *topoi* que, na ficção aqui em análise, dificilmente apresentam um único sinal e uma única conotação, operando nas narrativas em manifestações movediças e não-estanques. Assim, à Benfica idílica da infância irá seguir-se aquela degradada pela ação humana, como mostrado anteriormente, e sua depauperação e apagamento confundem-se com o apagamento da própria infância desses sujeitos que, ora adultos, sentem-se também degradados e esvaziados – estado que, na obra antuniana, parece inerente ao estágio adulto da existência.

Essas narrativas dizem o progressivo desaparecimento de Benfica e da infância que ela engloba, e o dizem tão insistentemente que provoca a impaciência de um dos narradores, cansado de escutar o terrorista a narrar, incansavelmente, episódios infantis sempre povoados de cegonhas, árvores e quintas, elementos que remetem a Benfica: “– Amanhã às oito e meia da manhã termina a história dos bombistas (...). E com o fim dos bombistas, acrescentei a desabotoar a camisa, deixo de aturar o palerma do juiz a falar da infância.”<sup>37</sup> Essa insistência em narrar o espaço em desaparecimento da infância, em apontar a dissolução da casa familiar e das relações ali estabelecidas provocam o leitor por meio de um procedimento em negativo, ou seja, no sentido de atentar para as coisas pelo seu revés: pela importância que a sua ausência desperta na existência. Como dirá Maria Fernanda Afonso a propósito da preservação dessa perda por meio da escrita, “Personagens e autor sabem-no e resistem: *somos árvores muito grandes que custam a abater, somos as últimas árvores deste bairro sem árvores*”<sup>38</sup>, aludindo a uma passagem de *A ordem natural das coisas* em que a narradora, repetindo uma fala pronunciada pela própria mãe, compara-se a uma árvore no que essa apresenta de força e resistência contra a iminência do seu próprio abate e apagamento. O fato é que ainda que sejam abatidas, derrubadas e apagadas todas as referências, o texto mostra um sujeito (o Juiz de Instrução) à procura de algum vestígio do passado no amontoado de novos empreendimentos do presente, o que faz pensar que esses restos não são nunca completamente apagados, mas ocasionam a metamorfose de um tempo em outro: “porque não, pensou ele, desembarcar na vila surpreendido com os prédios novos, os cafés, os

<sup>37</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 179.

<sup>38</sup> AFONSO apud SEIXO et al. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 1, p. 234.

estabelecimentos, as pessoas, procurando descobrir os silêncios, os cheiros e os ruídos da infância por detrás dos silêncios, dos cheiros e dos ruídos de agora”<sup>39</sup>.

É possível já aqui perceber como o *topos* da infância é tratado por meio desse mesmo procedimento textual em negativo, apresentando-se de forma fantasmática tanto aos personagens quanto à textualidade das obras, que é, como foi já dito, impulsionada por alguma reminiscência infantil, pela recuperação de uma ausência: “Ajuda-me nesta alhada, Zé, não sejas bera, que eu empresto-te a bicicleta pequena as vezes que quiseres.”<sup>40</sup>. Essa “negociação” é proposta em meio à enunciação atual, quando os protagonistas são já adultos, tornando o objeto de barganha (uma bicicleta infantil) significativamente estranho e inadequado, porque deslocado no tempo, do mesmo modo como essa reminiscência invade o presente da diegese causando ao leitor estranhamento e “deslocando” a direção anterior da narrativa. Esse mecanismo de construtividade textual que metamorfoseia diferentes temporalidades e espacialidades – ou que, precisamente, coloca-as em negativo a partir de um objeto-mônada – atua também sobre outras categorias, “pervertendo” e des-hierarquizando o humano e o animal que o texto movimenta.

---

<sup>39</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 339.

<sup>40</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 279.

## 2.2 O lado animal da escrita

– *Cegonhas, disse eu a instalar-me na borda da cama e a assentar a mão no tornozelo da minha mulher, passei há dias em Benfica e cegonhas foi coisa que não vi. Só prédios novos por toda a parte e um moinho junto de um muro em ruínas para a estrada, pegado a uma vivenda destelhada. Um moninho, um casarão apodrecido, grenhas de trepadeiras, mas nenhum pássaro a vogar por cima da desordem das acácias. Não se percebe que o bombista teime em habitar ali, eu despachava o terreno e alugava um andar em Moscavide, preferia o que quer que fosse a uma miséria daquelas.*

(António Lobo Antunes. *Tratado das paixões da alma*, p. 184).

*E a quem não conviveu com um animal falta um certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio.*

(Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*, p. 519).

*Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante.*

(Jacques Rancière. *O inconsciente estético*, p. 35).

O bestiário, tópico que povoa a obra antuniana, foi já contemplado pela crítica que recentemente afirmou que “a espécie de fabulário que a menção constante dos animais nos seus livros sugere tem muito a ver com a sua relação com as personagens e com o que eles representam, como metáfora e como partilha de vida, com os seres humanos.”<sup>41</sup>. Ainda que muitos animais pudessem ser aqui retomados devido à sua importância na ficção antuniana – cães, cavalos, touros, peixes e répteis –, selecionou-se, dentre eles, um que interessa em particular à discussão que será aqui desenvolvida, devido ao vínculo que estabelece com as personagens e que demonstra um inequívoco atrelamento à infância: as cegonhas aparecem, de forma recorrente, em todos os textos que tematizam Benfica, como uma marca de um tempo passado ora percebido como afirmativo, erguendo-se em contraposição aos objetos depauperados e contaminados pela negatividade do presente.

Dentre as várias espécies de pássaros que abundam na obra antuniana, a cegonha assume importância particular em *Tratado das paixões da alma*: ela é o significante fundamental na relação entre os dois protagonistas – o Juiz de Instrução e o Homem –, ao mesmo tempo em que é o elemento que conecta e faz convergir duas temporalidades, duas espacialidades e duas existências, em princípio, radicalmente distintas: a infância e a

<sup>41</sup> SEIXO *et al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 75.

atualidade das duas personagens, a quinta e a casa que os então amigos compartilharam e na qual cresceram juntos e, finalmente, a posição social diametralmente oposta que cada um assume no presente da enunciação – um juiz (homem de lei) e um terrorista (fora-da-lei). A incapacidade de ambos os amigos se desligarem da infância partilhada, a despeito do tempo transcorrido e das suas antagônicas trajetórias de vida, é marcada por essa imagem da cegonha, animal que pontua as três fases da narrativa: o interrogatório daqueles que poderiam levar ao paradeiro do Homem, a perseguição do Homem pelo Juiz de Instrução e, finalmente, a sua prisão:

Oxalá eu me engane no que respeita à patetice do Homem, desejou o Meritíssimo (...). Oxalá não seja tão cretino que decida vir despedir-se de Benfica, dos odores defuntos e das ruas que cessaram de existir, dos eléctricos de que não sobra nem o rego das calhas e da Estrada Militar substituída por um atropelo de prédios, *oxalá haja desancorado da infância e esquecido* a barbearia do senhor Frias, a Adega dos Ossos, a Sapataria Saúl, a Porcalhota e *principalmente as cegonhas, as cegonhas meu Deus, ai as cegonhas*, mal termine, daqui a três anos e onze meses, de pagar o apartamento em Miratejo, mudo para uma zona com pássaros, peço férias, visto o fato de treino e levo os dias no peitoril da janela a ver os ninhos crescerem nas palmeiras numa atenção desvelada.<sup>42</sup> (Grifos meus).

Como salientou Eunice Cabral, “a representação de tonalidades líricas das cegonhas é indicativa do desejo implícito de conciliação da infância com a idade adulta, do passado com o presente, do filho-família com o filho do caseiro, do detido com o juiz”<sup>43</sup>, mas, ainda que nesse texto as cegonhas inscrevam, “no reino animal, soluções desejadas no mundo humano, como a referente à construção de uma família para a qual o ninho de cegonhas aponta”<sup>44</sup>, o fato é que esse desejo de conciliação permanecerá em negativo, interdito e irrealizável, uma vez que esses dois sujeitos, a despeito da tentativa do juiz de ajudar o amigo de infância, serão invariavelmente separados devido, em princípio, às suas ocupações e, ao final, pelo desfecho trágico que os aguarda: ambos, em distintos momentos, serão assassinados.

Entretanto, no que tange à presença animal na escrita antuniana, não se trata tanto aqui de elencar as inúmeras e diversificadas ocorrências desse tópico em sua extensa obra, mas de evidenciar que esse animal transvaza para a sua ficção sob uma forma própria de textualidade: o próprio texto “devindo” animal, assim se poderia ler o lado animal dessa escrita que, de

<sup>42</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 283.

<sup>43</sup> CABRAL *apud* SEIXO. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 76-77.

<sup>44</sup> SEIXO *et al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 77.

forma maníaca, opta por um dizer em negativo, encaminhando sua linguagem – habilidade marcadamente humana – em direção ao seu próprio “negativo” – ou seja, ao inumano.

Em *A ordem natural das coisas*, ao lado da transfiguração de Maria Antônia em árvore, outras metamorfoses ocorrem no texto e talvez a personagem que mais compactue de tal alomorfia seja Julieta: filha ilegítima, fruto do relacionamento extra-conjugal da mãe com um sujeito ruivo que, na narrativa, não é identificado com precisão, a condição para que a sua vida seja poupada é que a criança jamais deixe o sótão da casa materna, permanecendo reclusa e sem que ninguém de fora saiba de sua existência. A personagem cresce e vive isolada nesse espaço abscondito, tendo como companhia apenas um gramofone e compactos de ópera, os quais escuta repetidamente e que parecem fazer-lhe as vezes de um interlocutor silencioso, já que ela se recusa a conversar com todos da casa, à exceção de seu irmão Jorge, por quem parece nutrir um carinho especial.

Trancada em sua “toca”<sup>45</sup>, Julieta tem ataques de fúria quando algo a desagrada, pondo-se a gritar, como um *animal*, ou servindo-se da voz mecânica de algum cantor lírico para substituir o seu grito orgânico. E, como um animal, ela será alimentada e tratada, mas nunca terá o afeto e a atenção de seu pai, e sua mãe, por temer a reação do marido e já desinteressada pela própria vida, também não atenderá às necessidades afetivas da filha. Ao longo da narrativa, essa personagem irá assumir, com cada vez maior intensidade, o seu *devenir-animal*, aproximando-se, em um gradativo movimento alomórfico, de uma *raposa* que, como ela, habita um espaço recluso da casa: esse animal e a personagem Julieta estão freqüentemente associados, desde o momento em que a raposa, ao fugir da gaiola e tentar alcançar o sótão, esteve prestes a denunciar a sua presença oculta – “e a Dona Maria Teresa a gritar Liguem para a Legião e chamem o Fernando depressa antes que o animal se lembre de trepar ao sótão”<sup>46</sup> –, até quando, ao final da narrativa, a existência negativada desse animal irá se confundir com a sua própria:

---

<sup>45</sup> Veja-se a proximidade entre o caráter de *toca* que a moradia de Julieta assume e o quarto em que Kafka encerra o seu Gregor Samsa durante a manifestação do seu devir-inseto. Cf. KAFKA. *A metamorfose*; DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*. Julieta refere-se à sua habitação como “esconso em que me oculto como um bicho na terra”, aludindo à sua própria conformação inumana. ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 274. Há, ainda, na primeira narrativa dedicada a Benfica, outra situação de clausura, análoga à de Julieta: trata-se do sujeito do violino, que vive trancado em uma vivenda abandonada, ao lado da casa dos pais da personagem principal, e que assoma à porta de vez em quando, com aspecto doentio e sempre a tocar um violino desafinado. O modo como essa personagem é apresentada, fisicamente grotesco e mentalmente demente, confere-lhe um estatuto algo animalesco, muito próximo do de Julieta, incluindo a propensão de ambos para o assassinio de seres em situação mais frágil: Julieta tenta esmagar os frangos do quintal com um tijolo, enquanto o sujeito do violino agarra insetos e lhes arranca as asas.

<sup>46</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 53.

A raposa morreu no primeiro dia  
em que não encontrei nada de comer na copa e na véspera da visita  
do velhote ruivo (...)  
e isto vinte e quatro horas após eu  
me ter levantado da cadeira de balouço e espreitado no sentido de Monsanto,  
menos para a cadeia e a serra do que para aquilo que  
sobrava de tufos de jarros no jardim da Calçada do Tojal, e nisto  
vi o bicho deitado no cimento da gaiola, de cujas fendas rompiam  
madeixazinhas de musgo,  
e compreendi que não dormia, e  
compreendi que morrera ao lado do seu tacho vazio, e compreendi que os  
gemidos dessa noite eram os sinais que utilizara para se despedir de uma  
existência absurda, ruidosamente *absurda como a minha*<sup>47</sup> (Grifo meu).

Nos textos ora em análise, a equiparação entre o humano e o inumano ainda se fará por meio do procedimento lingüístico de um “como se” – a existência da raposa é absurda *como* o é a de Julieta; Maria Antônia cai *como* caem as árvores –, mas esse processo metamórfico se acentuará continuamente nas obras seguintes, em especial nas mais recentes. Contudo, ainda que não apresente a radicalidade que se verificará em narrativas posteriores, essa confusão entre os estratos está sempre acompanhada de des-hierarquizações de outra ordem – como as temporais e de espacialidades – e conforma uma estratégia discursiva que já aqui se constitui como complexificador estrutural e um desafio considerável para o leitor. Porque se a alomorfia se processa em razão de um “como se”, toda a narrativa se desenvolve “como se” aquilo que é rememorado transcorresse no pleno presente da enunciação diegética, numa atualização do passado que surpreende, desconcerta e desloca tanto o leitor quanto os próprios sujeitos que narram: “e a minha infância se desenrolava perante mim *como se* estivesse a ocorrer naquele segundo”<sup>48</sup> (Grifo meu). Assim, “absurda” não é apenas a existência em comum dessas duas personagens (Julieta e a raposa) que, esquecidas, acabam por sobreviver aos demais habitantes da casa, “absurda” é a própria forma que a ficção antuniana encontra para narrar essas histórias também elas “absurdas” se lidas desde a lógica convencional do romance, que ignora ou exclui a componente metamórfica do texto bem como das próprias existências que o texto narra. Estruturando-se a partir de outra lógica, a textualidade antuniana irá articular-se de modo a incorporar esses elementos de “absurdo”, de incessante metamorfose, de paradoxal repetição e transvazá-los para a própria superfície do texto.

Em seu inesperado encontro com aquele que ela intui ser seu pai biológico, Julieta confirma o paralelismo entre sua história pessoal e a da raposa, demonstrando uma

<sup>47</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 264-265.

<sup>48</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 241.

consciência ao menos parcial quanto a essa contigüidade que o humano estabelece com o animal:

Foi por sua causa que me prenderam aqui, foi por sua causa que não queriam que me vissem, foi por sua causa que me mandaram para a Guarda e não me ensinaram a ler nem a escrever e me proibiram de sair, foi por sua causa que me obrigaram a apodrecer na Calçada do Tojal, foi por sua causa que fiquei sozinha, sem água nem luz, à *espera de morrer de fome como a raposa*, nestas ruínas de casa, porque o meu pai não é o meu pai e você me fez, como o filho da costureira me fez o mar de Peniche e um búzio que chorava, à *minha mãe?*<sup>49</sup> (Grifo meu).

A dessubjetivação dessa personagem se processa paralelamente ao arruinamento do espaço de Benfica, bairro onde ela e a família viveram e onde se construiu sua toca-quarto, evidenciando que o contínuo e invencível apagamento das referências faz “desaparecer” o próprio sujeito-habitante: “e permaneci a observá-lo sem descer as escadas, sem sair para o quintal, sem me chegar a ele, sem nada que se aparentasse em mim a alarme ou a espanto, certa de que tudo desaparecia ao meu redor convidando-me a desaparecer também”<sup>50</sup>. A dessubjetivação abre espaço para uma nova relação desse sujeito com o mundo circundante e é então que Julieta passa a *atuar como raposa*, comungando de seu alimento e expondo, assim, o seu devir-animal:

e nessa tarde, ao sentir fome, procurei de comer na despensa e na cozinha sem encontrar mais do que latas de conserva vazias e boiões de compota a que se agarravam crostas de açúcar que o garfo não lograva separar do vidro de que faziam parte agora, como se de imperfeições dos frascos se tratasse,

e coloquei um copo debaixo de uma torneira e rodei o manípulo para abri-la, qualquer coisa percorreu devagar os canos da parede, um viscozinho tombou uma lágrima no ralo e calou-se, e eu pensei Cortaram a água, cortaram a luz, cortaram o gás, devem ter-se esquecido que existo se é que o chegaram a saber dado que fizeram da minha vida uma ausência perpétua (...)

de modo que acabei por utilizar, quando escurecia, o perfil de Monsanto se alaranjava e os buxos se apequenavam sobre a erva, a água do tacho da raposa para uma infusão das folhas da nespereira que resistia, doente de parasitas, no pátio da cozinha<sup>51</sup>

<sup>49</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 269.

<sup>50</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 265.

<sup>51</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 265.

O que o texto antuniano propõe aqui se assemelha a uma *limitrofia*: “o que se avizinha dos limites mas também o que alimenta, se alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite”, pois que toda a textualidade antuniana consiste, sobretudo, “em não apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha justamente fazendo-a crescer e multiplicar-se”<sup>52</sup>. Como Derrida faz questão de frisar, não será o caso de contestar o limite “incontestável” que separa o homem do animal abordando de maneira antitética toda a história de si que se conta o homem e que constitui a própria Filosofia: ignorar essa divisão seria o mesmo que ignorar a diferença, as heterogeneidades e descontinuidades e voltar-se para a homogeneidade e para o contínuo; o que o pensamento derridiano parece indicar e que a ficção antuniana realiza enquanto textualidade é que

para além da borda *pretensamente* humana, para além dela mas de forma alguma sobre uma única borda oposta, no lugar do “Animal” ou da “Vida-Animal”, há, de antemão, uma multiplicidade heterogênea de viventes, mais precisamente (pois dizer “viventes” é já dizer muito ou quase nada) uma multiplicidade de organizações das relações entre o vivente e a morte, das relações de organização e de não-organização entre os reinos cada vez mais difíceis a dissociar nas figuras do orgânico e do inorgânico, da vida e/ou da morte. Ao mesmo tempo íntimas e abissais, essas relações não são jamais objetiváveis. Elas não permitem nenhuma exterioridade simples de um termo em relação ao outro.<sup>53</sup>

O animal é definido, desde Aristóteles até Lacan, como aquele que é privado de linguagem, ou, mais especificamente, privado de resposta, de uma resposta que nada tem a ver com uma simples “reação” instintiva, mas que configura o direito e o poder do animal de responder<sup>54</sup>. A obra antuniana dará ao animal esse “direito de resposta” expondo os seus sujeitos ficcionais a devires diversos (devir-raposa, devir-pássaro, devir-planta...), que se manifestam lingüisticamente pelo já referido “como se” e que alcançarão, inclusive, a posição de narradores, realizando-se não mais como simulação, mas como *voz* enunciativa. Em *Que farei quando tudo arde?*, por exemplo, as ocorrências dessa “assunção” da narrativa por parte do inumano são freqüentes: “(...) daqui a instantes o/dono da esplanada a desdobrar o toldo,

<sup>52</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 57-58.

<sup>53</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 60-61.

<sup>54</sup> Cf. DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 62.

uma garça/seis garças/os bicos a interrogarem-me/– Era isto que esperavas Paulo?”<sup>55</sup>; ou “uma trepadeira perguntando-me a mostrar as folhas/– Sou uma genciana não sou?”<sup>56</sup>.

Podem-se aventar duas possibilidades para se pensar esse discurso direto do inumano no texto antuniano: 1. a personagem, quase sempre em situação de vacilação, vê esse inumano como um “crítico” ou “zombador em potencial” e imagina o que esse “animal” diria a respeito da sua situação, do seu impasse existencial; ou 2. sujeito (criticado/zombado) e inumano (crítico/zombeteiro) confundem-se e isso conformaria o devir-animal desse sujeito. Na primeira possibilidade, tratar-se-ia apenas de uma projeção do sujeito, que se mantém a uma distância segura do inumano (perspectivado, portanto, como objeto); ao passo que na segunda possibilidade o processo é algo mais complexo, porque não se resolve como “mera” projeção ou “imaginação” da racionalidade humana, mas abre, no discurso narrativo, um espaço de contato entre duas subjetividades distintas, uma imiscuição do animal no humano e vice-versa, uma sobreposição da voz humana e do ruído animal – ou do silêncio humano (já que o animal claramente enuncia o que o sujeito não é capaz ou não se atreve a dizer) e do grunhido animal, retirando esse inumano da posição de objeto e concedendo-lhe voz enunciativa.

Luc Ferry lembra que “A natureza é para nós [referindo-se aos modernos] letra morta. No sentido próprio: ela não nos fala mais, pois deixamos há muito tempo – no mínimo desde Descartes – de lhe atribuir uma alma e de acreditá-la habitada por forças ocultas.”<sup>57</sup>. Ora, o discurso ficcional antuniano vem precisamente mostrar que essa natureza, sim, *diz*-nos uma qualquer coisa que a linguagem do humano não estaria apta a enunciar senão assumindo para si a voz desse inumano; não, certamente, por acreditar essa natureza “habitada por forças ocultas” como se pensava mais ou menos até o fim do século XVIII, mas talvez por conceber a separação rígida entre o homem e a natureza como “apenas” um parêntese instaurado pelo Humanismo e que já não se sustenta mais na contemporaneidade, momento histórico em que muitos têm reivindicado uma “nova ordem ecológica”<sup>58</sup>.

O antropocentrismo moderno não tem lugar na obra antuniana porque essa é uma obra “simpática” à natureza, “simbiótica” com o animal que ela incorpora, ainda que se centre, paradoxal e predominantemente, nas relações humanas. Contra a pretensão universalizante de um Iluminismo que tenta igualar tudo o que ele considera como “humano”, conseqüentemente

<sup>55</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 576.

<sup>56</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 523.

<sup>57</sup> FERRY. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, p. 19.

<sup>58</sup> Veja-se, a esse respeito, a referida obra de Luc Ferry, para quem “O homem não seria mais, sob qualquer ponto de vista, ético, jurídico ou ontológico, do que um elemento dentre outros – para dizer a verdade, o menos *simpático*, pois o menos *simbiótico* dentro desse universo harmonioso e ordenado onde ele não cessa, com seu descomedimento, com seu ‘*ubris*’, de introduzir a mais deplorável desordem.”. FERRY. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, p. 24.

distinguindo-o do não-humano, a ficção antuniana recupera o que ficou ocultado ou que foi propositalmente banido do pensamento iluminista: a diversidade, multiplicidade e indefinição que a um só tempo perturbam (como o faz toda e qualquer indefinição) e sob as quais se assenta o mundo e o pensamento contemporâneos (como evidenciam as teorias na esteira de Foucault, Derrida e Deleuze).

Nessa rediscussão a um só tempo sociológica e filosófica do Humanismo, o animal desempenha papel fundamental. Ainda nas palavras de Ferry: “O animal é, pois, o primeiro ser que se encontra no processo de *descentramento* que conduz da rediscussão do antropocentrismo à consideração da natureza como sujeito de direito. Indo do homem ao universo (...) passa-se primeiramente pelo animal.”<sup>59</sup>. É ele, o animal, que, com sua “equivocidade”, promoveria essa confusão dos gêneros que o cartesianismo conseguiu, por tanto tempo, inibir, mantendo o homem em seu lugar de honra – único lugar que realmente importava – e relegando o animal à posição de máquina<sup>60</sup>:

Não vejo em nenhum animal senão uma máquina engenhosa a quem a natureza dotou de sentidos para ela se recuperar por si mesma, e para se defender até certo ponto de tudo que tende a destruí-la ou perturbá-la. Percebo precisamente as mesmas coisas na máquina humana; com a diferença de que a natureza sozinha faz tudo nas ações do animal, ao passo que o homem participa das suas na qualidade de agente livre. Uma escolhe ou rejeita por instinto, e a outra por um ato de liberdade (...)<sup>61</sup>.

Se, como propõe Rousseau no seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, é o determinismo do animal que o separa do homem – ser de indeterminação, cuja natureza não seria outra senão a de não possuir natureza alguma –, é de se notar que, para a ficção antuniana, esses dois elementos não se separam assim tão distintamente a partir de suas atitudes – a do animal, previamente programada pelo seu “instinto” e a do homem, reformulável a partir de sua “liberdade” –, porque nessa ficção os sujeitos são, via de regra, apresentados como incapazes de se desprenderem dessa espécie de “código genético de papel” ao qual têm que, quase que instintivamente, obedecer: o código da *repetição*, o mesmo que determina a inabilidade desses sujeitos para se desatarem de um evento traumático e os obriga à permanência em uma retro-alimentação da dor e da inanição. E, se esses sujeitos possuem, pois, uma natureza ou determinismo, é porque, afinal, não parecem se afastar tanto assim do animal.

<sup>59</sup> FERRY. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, p. 38.

<sup>60</sup> Cf. FERRY. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, p. 41.

<sup>61</sup> ROUSSEAU *apud* FERRY. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, p. 43.

Além disso, se o mundo “especificamente humano” é aquele da técnica e, portanto, da “perfectibilidade” – daí as sociedades consideradas “primitivas” serem tratadas pelo Iluminismo como selvagens e inferiores, dada a ausência ou caráter rudimentar de sua habilidade técnica –, do desprendimento e dominação da natureza, a obra antuniana rasura o limite entre esses dois mundos ao colocar em destaque uma enorme gama de sujeitos envelhecidos e em notável declínio de suas faculdades físicas e mentais, descrevendo, precisamente, a curva descendente da perfectibilidade e exibindo essa imperfeição que seria, para uma certa vertente do pensamento, própria apenas do animal. Portanto, o desprezo pela natureza e sua imperfeição seria a única forma que o cartesianismo teria de manter a supremacia da razão:

Com o cartesianismo, *horresco referens*, a zoofilia contemporânea encontra seu contraste absoluto: o modelo perfeito do antropocentrismo que concede *todos* os direitos ao homem e *nenhum* à natureza, inclusive, animal. Por que tanto desprezo, nós perguntamos? Porque o sujeito, o *cogito*, não pode ser o único e exclusivo polo de sentido sem que a natureza seja *ipso facto* desinvestida de toda valorização moral.<sup>62</sup>

O discurso antuniano dá a ver um outro pólo de sentido, que é o da natureza e o do animal, através da voz do inumano que se enuncia fortemente nas narrativas, conformando uma verdadeira “zoofilia” textual. A especificidade equívoca do animal – nem coisa, nem humano – alinha-se à equivocidade de um texto que não se define nem quanto ao seu gênero, nem quanto aos sentidos que movimenta, um texto “indecidível” que, como dirá Eduardo Lourenço,

Agora, lê-se ainda como qualquer coisa que parece a meio caminho entre o romance tradicional e o romance fantástico, mas depois parecerá uma forma de novo, não direi naturalismo, porque a poética dos romances de Lobo Antunes não é propriamente naturalista, a não ser pelo lado darwiniano que ela tem, por ver a vida como um combate no interior dela própria, como um combate feroz, sem fim e sem saída. Mas não se limita a isso. É uma imagem da realidade portuguesa com tudo o que nós não víamos se essa obra não existisse, com o que estava submerso a todos os níveis, aos níveis do relacionamento social, do erotismo, e sobretudo o que estava imerso entre razão e loucura.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> FERRY. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, p. 68.

<sup>63</sup> LOURENÇO. *Divagação em torno de Lobo Antunes*, p. 354.

Ou entre tudo aquilo que estava imerso entre o humano e o animal, poder-se-ia, ainda, acrescentar. Essa voz-animal, entretanto, não aproxima a ficção antuniana de nenhuma fabulação, posto que, na fábula, o devir-animal é domesticado pela voz humana, amansado pela soberania e razão humanas e o discurso que ali se instaura é sempre um discurso *do* humano; a poética antuniana irá recuperar o humano indo mais além dele, mostrando que o homem não pode deixar de se reconhecer, o pouco que seja, na equivocidade do animal: por meio de desterritorializações<sup>64</sup>, que propõem outras formas de subjetividade discursivamente articuladas em seu texto e que se aproximam do animal, do heterogêneo ou do inclassificável. A obra antuniana irá conjugar esse amplo espectro de multiplicidades, reconduzindo-as à escrita sem, no entanto, unificá-las ou impor-lhes fixação.

Não é apenas a concepção de vida “como um combate no interior dela própria” que caracteriza o lado “darwiniano” dessa obra – com suas personagens em contínua peleja entre si, com seu passado e, principalmente, consigo mesmas –, mas o fato de que essa escrita apresenta-se, também ela, como um “combate feroz, sem fim e sem saída”: conforme se verifica em algumas formas literárias da filosofia contemporânea – como o ensaio e o aforismo – que, contrapondo-se à concepção totalizante dos grandes sistemas clássicos, tentam indicar, no próprio modo de apresentação do pensamento, o real que, de fato, só se *mostra*<sup>65</sup> no momento mesmo em que se percebe o delineamento de sua ausência, a forma dispersiva, fragmentária e maníaca do discurso antuniano mostra, em negativo, a potência do sujeito, da linguagem e da existência ao desestabilizar cada uma dessas categorias; desestabilizando-as, Lobo Antunes acaba por desestabilizar a própria textualidade do gênero romanesco, desautorizando suas verdades discursivas e seus limites até certo ponto estanques ou previsíveis, rompendo com as expectativas de leitura desses textos.

---

<sup>64</sup> O termo deve ser entendido na acepção de Deleuze e Guattari. Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1.

<sup>65</sup> Conferir, a esse respeito, a seção 2 do capítulo III desta tese: O fragmento e seu negativo.

## 2.3 Textualidades liquefeitas

*De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido.*

(Theodor W. Adorno. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 62).

*Gostar dos outros que é a melhor receita para um mau bocado, eu graças a Deus salvei-me disso e sou feliz.*  
(António Lobo Antunes. *A morte de Carlos Gardel*, p. 30).

*A truculência. É amor também.*  
(Clarice Lispector. *A descoberta do mundo*, p. 386-387).

As três obras de António Lobo Antunes publicadas no início da década de noventa estão urdidas, como se pôde ver até aqui, em torno da problemática da família e suas difíceis relações intersubjetivas. *A morte de Carlos Gardel* é, notadamente, um livro sobre o amor e as relações afetivas ou, melhor dizendo, sobre a face negativada do amor e dos afetos, sua insuficiência ou impossibilidade de efetivação. No *explicit* do capítulo final, podem-se ler as derradeiras palavras da personagem Raquel:

e então lembrei-me de ela ter garantido que Carlos Gardel morreu, e na sua cabeça Carlos Gardel não era Carlos Gardel, era ela, e o Vasco, e o Monte Abraão, e Queluz, e a vida deles, e de o Álvaro, ao ir-se embora, a bater com as malas nas paredes e na cómoda, a dizer-me, do patamar, que Carlos Gardel morreu, e na cabeça dele Carlos Gardel não era Carlos Gardel era ele, e a Cláudia, e o Nuno, e o sótão do médico, e a vivenda de Benfica, e os ventos nos loendros (...)

e compreendi o que até então não fora capaz de entender, e mesmo do lado de fora do Jardim Zoológico, apesar das dores, das tonturas, do peso nas pernas e da sensação de desmaio, vi-o, através das grades, empurrar de braços estendidos, para trás e para frente, um balouço vazio.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 392.

A morte de Carlos Gardel – figura pela qual Álvaro, ex-marido de Raquel, é aficionado – funciona como uma espécie de mônada que agrega todas as outras mortes do texto, seja a morte física de personagens como Nuno, filho do primeiro casamento de Álvaro, seja a morte simbólica dos conturbados relacionamentos que a narrativa apresenta, seja, ainda, a transformação e o apagamento dos espaços caros a essas personagens, seus lugares da infância, suas casas e outros locais nos quais um certo sentimento de agregação e de pertencimento parecia – porque já não parece mais – ainda possível, como o Jardim Zoológico da citação.

Este capítulo desenvolve uma tentativa de mapear essa “liquidez” das relações intersubjetivas em alguns desses textos que são dos mais marcantes de Lobo Antunes no que se refere à (im)possibilidade de associações genuínas e de partilha entre os seres; tal mapeamento possui, ainda, uma segunda motivação, mais ampla e mais premente: mostrar a “liquidez” imanente à textualidade das obras antunianas, expondo ao leitor que não é apenas em relação ao embate entre sujeitos e seus discursos que Lobo Antunes propõe a não-identidade da experiência, mas na própria textualidade dessas obras, na própria corporeidade de um texto que se liquefaz a cada um de seus “versos”. Theodor Adorno, lendo Benjamin, diz bem essa transformação da experiência que, se por um lado continua existindo, por outro somente o faz sob outras formas e manifestações, muito mais violentas e dispersas que aquelas da experiência tradicional: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.”<sup>67</sup>. *A morte de Carlos Gardel* pode ser lido como um exemplo de mudança no posicionamento do narrador e, conseqüentemente, no estado da narrativa – pensando-se aqui, de forma ampla, na narrativa ocidental –, antes solidamente conduzida, em seguida frouxamente arquitetada nos romances moderno e contemporâneo e, em Lobo Antunes, extraordinariamente liquefeita pela descomunhão de vozes que não concedem sossego ao narrado ou à sua forma textual, obrigando-a a um incansável movimento de desarticulação da sintaxe (aproximando-a da sintaxe lírica), do fato ficcional (processo de denegação dos eventos) e das subjetividades (desconstrução da hierarquização entre os reinos com conseqüente equiparação entre o humano e o inumano).

Como o faz Benjamin, Adorno relaciona essa nova postura do narrador do romance contemporâneo à desestabilização que o horror do advento catastrófico da guerra teria causado à experiência. É desnecessário dizer que ambos estão corretos quanto às origens que

---

<sup>67</sup> ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 56.

atribuem à desintegração da “identidade da experiência”, mas é imprescindível ressaltar que a poética antuniana avança outros modos de desagregação da experiência e que se relacionam com as suas formas mais ordinárias, como o amor e a convivência familiar, retirando da guerra o status de único evento “incomunicável” e levando a instâncias e acontecimentos nada sublimes ou espetaculares a sua cota de elemento indomável. Para o universo ficcional antuniano, apresentar um narrador capaz de dominar um tipo de experiência, a princípio afirmativa, como a relação amorosa ou o papel paterno é, de antemão, inviável, na mesma medida em que o é a condução narrativa de experiências bélicas ou de morte. A dificuldade sentida pelo leitor dos textos antunianos em acompanhar a desconcertante profusão de vozes e de versões do fato ficcional não se deve, necessariamente, a uma inabilidade sua, mas, como dirá Adorno a propósito do romance contemporâneo, “à matéria comunicada e à sua forma.”<sup>68</sup>.

Em *A morte de Carlos Gardel*, tanto as subjetividades individuais quanto as relações intersubjetivas são construídas na mais absoluta dispersão, ambivalência e incompatibilidade, sendo forçosamente “liquefeitas” por uma discursividade disfórica e esvaziadora que evidencia a vertiginosa e devastadora acentuação da debilidade dos laços sociais e se aproxima do *sketch* que Zygmunt Bauman traçou das relações humanas na contemporaneidade<sup>69</sup>. Começemos por Álvaro. A personagem casou-se com Cláudia, com quem teve um filho, Nuno, que, no presente da elaboração diegética, encontra-se internado e a agonizar no Hospital de Santa Maria. Enquanto está a caminho do hospital, juntamente com sua irmã Graça, Álvaro recua vinte e cinco anos no tempo, recordando-se do dia em que a esposa lhe comunicara sua gravidez:

– Estou grávida  
e eu, no pijama imenso que  
se despia sozinho  
– O quê?  
(...) até eu entender que fizera um filho a uma estranha, entender que não gostava dela, não gostava do cabelo demasiado louro, da pele demasiado branca, do tabaco que impregnava os recessos da memória, a infância, o meu avô, o cachorro, a Avenida Gomes Pereira, o loendro:  
– O que foi?  
– Nada, dorme, nada.  
– O que foi?  
– Já não gosto de ti, des-

<sup>68</sup> ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 56.

<sup>69</sup> A esse respeito, conferir as seguintes obras, todas de autoria de BAUMAN: *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*; *Vida líquida* e *Tempos líquidos*.

culpa, acho que nunca gostámos um do outro, acho que nunca gostei de ti

(...)

– Nunca gostei de ti, podia

dizer que gostei, que ainda gosto mas mentia, não era amor, era outra coisa, sentíamo-nos ambos sozinhos e eu não sabia o que fazer, éramos novos demais

– E agora é que descobriste isso?

(...)

– Telefone a uma parteira, o

Arthur conhece uma parteira ótima, e amanhã ou depois de amanhã, logo a seguir à operação que não custa nada, dez minutos no máximo, quase sem sangras, ficas boa dos vómitos.<sup>70</sup>

O excerto anterior deve ser suficiente para que se visualize a configuração do relacionamento estabelecido entre Álvaro, sua esposa e o filho por vir: responsabilizar-se por um filho<sup>71</sup> está na contramão da intersubjetividade líquida, ainda que, em Lobo Antunes, essa indisposição para a paternidade ou essa incapacidade de efetivar uma relação estável e afirmativa seja uma constante de certo modo anterior à fragilização dos laços pessoais e sociais causada, ainda segunda Bauman, pela aceleração tecnológica da vida contemporânea e sua entrada massiva no cotidiano das pessoas. Ao “estado liquefeito” dessas interações nas narrativas antunianas corresponde uma instabilidade semelhante àquela que, na natureza, determina o estado da matéria, à diferença de que, em suas narrativas, toda a matéria ficcional irá se “liquefazer” a um mesmo ponto de fusão que parece estar na própria constituição dessas subjetividades e dessas interações.

As formas de interação que essa principal personagem masculina estabelecerá com esses e outros sujeitos irá insistentemente passar ou pela indiferença ou pela ambivalência de uma “atração repulsiva”. Após se divorciar da primeira esposa, o sentimento demonstrado pela personagem afigura-se de tal forma ambíguo que sua indefinição atormenta o próprio Álvaro:

(...) imaginando-a [Cláudia] a deitar-te [Nuno], depois de te lavar os dentes e as mãos (...) imaginando-te a perguntar (...)

– O pai?

<sup>70</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 17-20.

<sup>71</sup> Há, na narrativa, referência a outro aborto, dessa feita levado a cabo pela personagem Beatriz, prima de Raquel: “(...) arranjei uma parteira em Carnaxide como se fosse para a amiga de uma amiga, e enquanto ela me tirava a criança fechei os olhos e pus-me a pensar na minha mãe, e na romãzeira do quintal (...)”. ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 373. O aborto – suspensão de um processo em pleno desenvolvimento – é mais um dos modos de interrupção que a obra antuniana apresenta e que se coaduna, em termos efabulatórios, com o próprio movimento de interrupção sintática e semântica dessa textualidade.

como eu tinha vontade de  
 perguntar-te, num tonzinho casual,  
 – A mãe?  
 e em vez de perguntar (...)  
 – A mãe?  
 ordenava  
 – Não batas com o talher no  
 copo, está quieto  
 e contudo, ao dizer isso, per-  
 guntava,  
 – A mãe?  
 e esperava que entendesses  
 que precisava saber de como vivia, com quem vivia, o que  
 fazia, não por amor  
 (*não julgues que era amor,*  
*não era amor*)  
 mas como se a tua mãe me  
 pertencesse, como se devesse viver em castidade expiando  
 o que não fizera ou o que, na minha ideia, fizera, ou seja,  
*ter consentido na separação, no divórcio (...).*<sup>72</sup> (Grifos meus).

As intersubjetividades são, no discurso ficcional antuniano, narrativamente articuladas como associações necessariamente ambivalentes e instáveis. Esse dualismo entre um evento do passado e sua reminiscência algo distorcida na atualidade da enunciação, para além de ser resultante do inevitável efeito deformador da memória, insinua também a tensão interna desses sujeitos em relação às suas atitudes e posicionamentos frente ao outro. O método de absoluta denegação das coisas de que a narrativa se alimenta – “não julgues que era amor, não era amor” – será um procedimento recorrente na ficção antuniana, notadamente relacionado às inquirições pessoais do sujeito quanto à sua ligação com seus pares afetivos, mas também em relação à aceitação da morte ou de outras formas de privação:

– Por que é que o senhor  
 foge da menina quando a menina o procura?  
 e eu a tentar um sorriso (...)  
 – Não foge nada, Dona Sil-  
 vina, é exagero seu (...)  
 e claro que não foge, é uma  
 questão de pudor, de não exhibir os sentimentos em públi-  
 co, e a mulher-a-dias muito pronta, que não tem culpa de  
 por falta de cultura não conhecer as relações humanas (...)  
 – Isso é para me enganar a  
 mim ou enganar-se a si?<sup>73</sup>

<sup>72</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 73-74.

<sup>73</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 320-321.

Bauman parece estar certo quando afirma que “em nosso mundo de furiosa ‘individualização’, os relacionamentos são bênçãos ambíguas”<sup>74</sup> que oscilam entre o sonho e o pesadelo, sendo que, na maior parte do tempo, esses dois avatares coexistem, e é também ele quem aponta os relacionamentos como os possíveis representantes mais arquetípicos da ambivalência. Essa ambivalência é narrativamente potencializada em *A morte de Carlos Gardel*, aproximando o comportamento das personagens antunianas daquele dos ratos dos experimentos de Miller e Dollard que, em seus laboratórios, viram os pequenos roedores atingirem o auge da excitação quando a atração finalmente se igualou à repulsão<sup>75</sup>.

A impossibilidade de se separar a atração da repulsa parece desenvolver-se em uma certa incapacidade de agir das personagens e resulta, no plano diegético, em sua morte ou em seu apagamento. As subjetividades líquidas dessas narrativas associam-se em relações também elas líquidas, de elevada instabilidade, destrutivas e provisórias – a que poderíamos perfeitamente chamar “não-associações” –, que confirmam o enfraquecimento da “experiência” [*Erfahrung*] como modo de interação subjetiva e de compartilhamento coletivo, ao mesmo tempo que evidenciam a sua conversão em uma nova forma de intersubjetividade a que Walter Benjamin chamou de “vivência” [*Erlebnis*]. A intersubjetividade líquida passa, ao fim e ao cabo, pela “destruição” da experiência, destruição que é, em última instância, a própria problemática que Zygmunt Bauman investiga e detalhadamente descreve acerca dos relacionamentos na contemporaneidade e na qual ele localiza uma “exercitada incapacidade para amar”<sup>76</sup> que, no universo ficcional antuniano, expande-se, rizomaticamente, em diversificadas incapacidades: a incapacidade para o diálogo, a incapacidade para desempenhar o papel paterno ou materno, de marido ou esposa, irmão ou irmã.

Porém, conforme já se ressaltou, a experiência é “destruída” somente para reaparecer sob uma distinta configuração, posto que dizer de uma destruição completa da experiência é dizer do achatamento do sujeito ao nível de sua aniquilação e não parece ser esse o direcionamento que a poética antuniana concede ao sujeito: a “incapacidade” para a experiência acaba por assumir, nesses textos, a forma de uma compulsão à repetição, outra marca desses sujeitos liquefeitos, que repetem insistentemente os mesmos padrões de intersubjetividade: Álvaro e a irmã foram abandonados pelo pai e deixados na casa do avô que, por sua vez, fora abandonado pela esposa, a qual deixou-lhe apenas um envelope sobre a

---

<sup>74</sup> BAUMAN. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, p. 8.

<sup>75</sup> Cf. BAUMAN. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, p. 9.

<sup>76</sup> BAUMAN. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, p. 20.

cômoda: “*Vou viver com o Carlos, Joaquim, felicidades*”<sup>77</sup>; Joaquim, anos depois, será novamente abandonado, dessa vez pelo filho, que desaparece e nunca mais dá notícias até o dia em que regressa para abandonar Álvaro – e, anos depois, sua irmã Graça – na casa paterna; o avô, por sua vez, irá deixar o neto ao léu, o que é uma outra forma de abandono: “Por mim, podem levar o que quiserem desta casa que tanto me faz. Podem levar a mobília, a criada, o cão (...) e como o meu neto não me interessa, levem o meu neto também, tanto me faz (...)”<sup>78</sup>; Álvaro, o neto preterido, irá abandonar as duas esposas, Cláudia e Raquel, ao lado das quais jamais estivera realmente, assim como o filho, Nuno (esse pela segunda vez, já que a primeira foi quando sugerira o aborto à esposa); Graça, a irmã também abandonada, irá expulsar de casa Cristiana, companheira com quem passou a viver contra a vontade da mãe: “Vai-te embora desta casa, Cristiana”<sup>79</sup>; Nuno irá tornar-se toxicômano e sua relação com os pais estará sempre no limite entre o amor e o rancor, desejo e repulsa; Cláudia abandona Ricardo, jovem muito mais moço que ela e com quem passou a viver após divorciar-se de Álvaro; ao final da narrativa, Raquel, sozinha, é informada sobre sua gravidez de risco e, nessa perspectiva de um segundo filho, pode-se ler a sugestão de uma repetição inevitável das mesmas experiências negativadas, uma ciranda sem fim – e de compassos drummondianos<sup>80</sup> – da *Erlebnis*. Assim, a compulsão à repetição é uma marca não apenas das personagens, mas também da textualidade “líquida” das narrativas antunianas, que redizem, em incansável ruminação e sempre em diferença, os mesmos eventos e as mesmas impressões.

Esse rastreamento das principais incompatibilidades que a narrativa apresenta – há muitos outros – possibilita ver realizado, no plano da ficção, aquilo que Giorgio Agamben, retomando Benjamin, afirma, que todo

discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado de sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiência talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 24.

<sup>78</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 23, 33.

<sup>79</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 148.

<sup>80</sup> É de conhecimento geral o clássico poema drummondiano, “Quadrilha”, publicado em *Alguma poesia* (1930): “João amava Teresa que amava Raimundo/que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili/que não amava ninguém./João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,/Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,/Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/que não tinha entrado na história.”

<sup>81</sup> AGAMBEN. *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*, p. 21.

A impossibilidade de efetivação e de transmissão da experiência [*Erfahrung*] é, também, a única certeza que as personagens antunianas conferem ao texto ficcional, uma vez que comunhão e compartilhamento, a comunicação de um saber através de um conselho [*Rat*] útil à vida de alguém são suplantados pelo esvaziamento, pela incomunicabilidade entre os sujeitos, pela indecidibilidade e sucessão de eventos ininteligíveis, que não se deixam apreender ou se constituir em experiências comunicáveis: “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência.”<sup>82</sup>

Disso sabe muito bem Nuno, cuja voz agonizante conduz a quarta parte da narrativa. A personagem descreve quando o Senhor Rodrigues, casado e amante de sua mãe, passa a frequentar a sua casa e, paralelamente, Nuno rememora sua infância de solidão ao lado dos pais separados, sobretudo do pai que, aos sábados, buscava-o na casa da ex-esposa apenas para permanecer mudo e alheio ao filho durante todo o tempo:

(...) almoçávamos e jantávamos  
 bitoques num restaurante sem pizzas nem hamburguers, um  
 seven up para mim e uma imperial para ele, se dissesse  
 cinco frases durante o dia inteiro era uma sorte, punha-se a  
 falar ao telefone, punha-se a escrever coisas do emprego,  
 sempre com uma ruga, sempre ocupado, levava-me a Ben-  
 fica o mais cedo que podia a pretextar reuniões e entrevis-  
 tas, dava-me um beijo rápido, tirava o meu saco num  
 puxão, desaparecia em marcha atrás, todo voltado no  
 assento, sem eu ter fechado a porta, e durante a semana  
 não me procurava na escola, não ia à festa do Natal, quan-  
 do fiz de Rei Mago no presépio não veio  
 (– Não tenho pachorra para  
 essas coisas, desculpa)<sup>83</sup>

A sensação de desconforto e de inabilidade do pai é evidente, assim como o é a de desamparo e solidão de Nuno. A relação de Álvaro com o filho não passa do cumprimento de um ritual incômodo que os passeios ao Jardim Zoológico e aos outros lugares onde Álvaro tentava “gastar o tempo” constituíam para ambos, alijados um do outro por uma espécie indefinível de ressentimento ou incapacidade para o afeto e para a *expressão*<sup>84</sup> desse afeto. Esse hábito repetitivo e sem sentido só terá seu status alterado a partir da iminência da morte de Nuno –

<sup>82</sup> AGAMBEN. *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*, p. 22.

<sup>83</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 250.

<sup>84</sup> Veja-se que a nova configuração da experiência é dada também pela dificuldade ou impossibilidade de dizer essa experiência, o que a textualidade antuniana parece querer compensar ou atravessar ou *mostrar*, dizendo e redizendo à exaustão os mesmos eventos e as mesmas vivências [*Erlebnis*].

fato que atesta certa potência mesmo das experiências de destruição –, quando tanto pai quanto filho irão ressignificar esses eventos por meio de uma felicidade inventada *a posteriori*:

(...) e eu não  
estava no hospital, (...) estava no  
sótão de Benfica, (...)  
(...) estava em Benfica e vivía-  
mos os três na mesma casa se eu acordava mais cedo  
encontrava-os e não tinha medo que me abandonassem (...)  
(...) e tinha a certeza, nessa época, de ser sempre assim, a  
minha mãe, o meu pai e eu, e de o tempo não passar e de  
nunca nos suceder nada (...) <sup>85</sup>

Significativamente, essa penúltima parte abre-se com o epíteto “El día que me quieras”, referência que recupera o nome de um dos tangos de Gardel, figura tutelar dessa narrativa, no qual os versos finais, poética e brilhantemente, atrelam-se à reprimida e irresponsável demanda de Nuno pelo afeto do pai ou dos pais:

El día que me quieras  
no habrá más que armonía.  
Será clara la aurora  
y alegre el manantial.  
Traerá quieta la brisa  
rumor de melodía.  
Y nos darán las fuentes  
su canto de cristal.  
El día que me quieras  
endulzará sus cuerdas  
el pájaro cantor.  
Florecerá la vida  
no existirá el dolor. <sup>86</sup>

“El día que mi quieras” é o canto de dor de Nuno – esse pássaro abandonado no próprio ninho – aos pais, como poderia ser também o de qualquer outra personagem, direcionado ao seu afeto simultaneamente amado e odiado; é, ainda, condição *sine qua non* para uma vida de harmonia e sem dor – tudo aquilo que as personagens antunianas jamais encontraram e jamais

<sup>85</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 286.

<sup>86</sup> “O dia que me quiseres/não haverá nada mais que harmonia./Será clara a aurora/e alegre o manancial./Trará quieta a brisa/rumor de melodia./E nos darão as fontes/seu canto de cristal./O dia que me quiseres/adoçará suas cordas/o pássaro cantor./Florescerá a vida/não existirá a dor.” (Tradução minha). O tango *projeta* um tempo – o dia em que o eu lírico tiver o amor do ser amado – marcado por signos de afirmativa abundância: harmonia, aurora, manancial, brisa, melodia, fonte, canto de cristal; esses elementos contrastam com o tempo *apresentado* na obra, precisamente porque, nela, a condição imposta pelo verso “O dia em que me quiseres” não pode ser cumprida.

encontrarão no transcurso de suas existências. Na ficção de Lobo Antunes, os sujeitos permanecerão sempre estranhos uns aos outros, “indiferentes” uns aos outros, ainda quando coabitam o mesmo local de trabalho, o mesmo espaço de lazer, a mesma casa ou o mesmo quarto, alheados pela baixa no compartilhamento de experiência causada pelo desvanecimento das habilidades de sociabilidade num mundo em que “a contigüidade física não determina mais a proximidade”<sup>87</sup>. Isso porque o desentendimento e desajuste mostram-se constitutivos dessas “não-associações”, desses “desencontros” que portam sempre um sinal de dualidade entre desejo e repulsão, espera e não-chegada, demanda e não-resposta e que jamais se solidificam em um arranjo estável: permanecem, indefinidamente, “líquidos”, não porque estejam “prontos para se desfazerem a qualquer tempo”<sup>88</sup>, mas porque nunca alcançam uma configuração de estabilidade, de compartilhamento e de reciprocidade e deles, como de uma gosma ou um visgo, os sujeitos não logram, nunca, se desvencilhar.

Assim se passa com Cristiana, companheira de Graça: ela solicita a atenção da mãe, cuja inabilidade para a maternidade irá, de modo recorrente, frustrar os anseios da filha:

a minha mãe e eu não nos  
abraçávamos, que patetice, não era um filme, era a vida  
tanto quanto me lembro não nos abraçávamos nunca, se era  
preciso um beijo encostávamos a bochecha uma à outra,  
beijávamos o ar e ela abria logo uma caixinha de tartaruga  
e recompunha a maquiagem (...)<sup>89</sup>

É essa incapacidade de comunicação e de partilha que torna a existência cotidiana dessas personagens precária e insuportável e não uma duvidosa insignificância da vida contemporânea se confrontada com a do passado, aliás, conforme ressalta Agamben, talvez em tempo algum como hoje a experiência cotidiana tenha se mostrado tão rica de eventos significativos, mas ocorre que esses eventos são “consumidos” na individualidade dos quartos – das salas, das ruas, das cidades... –, não sendo jamais compartilhados porque não se sabe como comunicá-los e não parece haver ninguém disposto a escutá-los<sup>90</sup>. A projeção de um

<sup>87</sup> BAUMAN. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, p. 81.

<sup>88</sup> Sabemos que, de fato, esse “não estabelecimento” de laços entre os sujeitos ficcionais antunianos é parte do mecanismo de denegação que suas personagens insistentemente apresentam e que alimenta suas narrativas; assim, essas personagens constroem, sim, vínculos entre si, mas, como esse vínculo nunca responde à sua demanda de afeto e atenção, mostrando-se invariavelmente insuficiente e desolador, elas negam, para si e para as outras personagens, o vínculo afetivo construído. Contudo, a enunciação desses textos (d)enuncia, para além de qualquer intenção do enunciado, que é precisamente porque se importam e porque estão violenta e irremediavelmente vinculados a seus pais, irmãos, cônjuges e amigos de infância que esses sujeitos ficcionais negam, veementemente, tal vinculação.

<sup>89</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 121.

<sup>90</sup> Cf. AGAMBEN. *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*, p. 22.

estabelecimento futuro de interlocução entre mãe e filha não se realiza e esse desacordo afetará Cristiana em toda a sua vida ulterior:

(...) mas a tua mãe  
 habitua-se à ideia [referindo-se ao fato de Cristiana viver com outra mulher] não te assustes  
 (...) e todavia o tempo ou aquilo que a  
 amiga chamava o tempo não curou a minha mãe, pelos  
 anos mandei-lhe flores e ela calada, escrevi-lhe uma carta  
 no Natal não respondeu (...) <sup>91</sup>

O amor silencioso e incomunicável que Graça nutre pelo irmão é outro exemplo de uma partilha que não pode se dar, de um encontro que, desde sua origem, está já barrado por uma impossibilidade congênita de efetivação:

– Lembras-te de quando o  
 pai me trouxe como te trouxe a ti?  
 de quando te procurava,  
 como um bicho, nos compartimentos da vivenda, guiando-  
 -me pela sombra da tua sombra, pelo odor da tua ausência,  
 pelo peso dos teus passos, se namorei contigo durante tantos anos,  
 sem te confessar o namoro, como podias exigir que com-  
 sentisse aquele gordo que me irritava no lugar que era o  
 teu, que dentro de mim em segredo te ofereci, e sem que o  
 imaginasses ocupavas, ocupaste tanto tempo, mano, ocu-  
 parás, se eu pudesse pegar-te ao colo como me pegavas ao  
 colo, dar-te de comer como me davas de comer, ficar acor-  
 dada contigo no escuro como comigo ficavas (...) <sup>92</sup>

O procedimento substitutivo atua ainda no sentido de reforçar a incomunicabilidade entre os sujeitos, que afirmam algo que não coincide com o que de fato sentem por uma incapacidade para se aproximarem do outro e estabeleceram qualquer forma de diálogo:

e a minha mãe, a olhar-me  
 com aquela expressão que adivinhava tudo  
 – De Lisboa ao Estoril é um  
 pulinho, a minha filha não precisa de mudar-se  
 quando o que de facto dizia  
 era  
 – Que vergonha, se vais  
 viver com uma mulher não me apareças à frente  
 (...)  
 – Sinceramente não percebo  
 a tua pressa

<sup>91</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 82, 83.

<sup>92</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 136.

ou seja  
 – Ainda bem que o teu pai  
 já cá não anda, nem calculas o desgosto que lhe davas (...) <sup>93</sup>

É preciso ressaltar, ainda que brevemente, que a dissolução das subjetividades e das relações intersubjetivas irá confundir-se e se mesclar à degradação e apagamento dos espaços que um dia esses sujeitos habitaram:

a casa cessou de existir da mesma forma que cessei de existir para a tua mãe, a casa inteiramente esquecida como, aposto, a minha irmã a esqueceu, e de inteiramente esquecida inteiramente morta, a casa morta, os loendros mortos, a nespereira morta, o meu pai morto, eu morto para a tua mãe <sup>94</sup>

Como se vê a partir desse excerto do pensamento de Álvaro, não há nenhuma solidez nesses espaços: também eles se desestabilizam e se liquefazem ao mesmo tempo que inundam a memória das personagens e o próprio discurso ficcional, o qual se distende e se contrai inadvertidamente, como um terreno por demais arenoso e movediço, ou como o líquido revolto de um rio, que se evapora e se condensa para, imediatamente, tornar a se precipitar sobre os sujeitos que rememoram. A sempre presente nostalgia da casa familiar na obra de Lobo Antunes será ainda mais tensionada nessa sua terceira narrativa dos anos noventa, como se, ao “fechar” esses textos que tematizam Benfica, o narrador antuniano quisesse colocar em evidência o quão atrelados aos seus espaços de interioridade os sujeitos estão, de tal forma que a ruína de um anuncia, manifestamente, o esgotamento do outro: “(...) e nas raras ocasiões em que falava era para recordar Benfica e uma casa, com uma criada velha e um cão, a putrefazer-se entre faias e loendros como eu me putrefaço à tua espera (...)” <sup>95</sup>. Isso faz pensar que mesmo a forma esvaziada da experiência, ou seja, a vivência [*Erlebnis*], não se cumpre no vazio, mas na superfície concreta, na necessária materialidade de uma casa, de um parque de diversões ou de uma folha de papel, em qualquer espaço alguma vez visitado pelo sujeito de linguagem, ainda que, como o demonstra a textualidade antuniana, a sua efetivação possa realizar-se por insuspeitadas vias. Nas palavras de Eduardo Lourenço,

A ficção de Lobo Antunes vai servir como revelador daquilo que nós não queríamos ver, que nós mesmos não queremos ver, não apenas essa morte exterior, brutal, trágica que ele encontrou em África, mas outra realidade

<sup>93</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 80-81.

<sup>94</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 75.

<sup>95</sup> ANTUNES. *A morte de Carlos Gardel*, p. 90.

mais profunda, a nossa realidade de seres confrontados com qualquer coisa ainda mais profunda que a morte, que é a do sofrimento, a da injustiça que nós infligimos aos outros, a nossa própria miséria, os nossos terrores sepultos.<sup>96</sup>

Desde os seus textos iniciais, a ficção antuniana tem revisitado África sob diversas perspectivas, é verdade, mas não é menos verdade que essa ficção tem também se detido em “qualquer coisa mais profunda”, ainda que mais ordinária – ou precisamente porque mais ordinária – que a guerra. Após *A morte de Carlos Gardel*, a produção antuniana contará ainda com outras doze obras de ficção<sup>97</sup> e, ainda que em algumas delas a guerra de descolonização e seus desdobramentos apareçam como pano de fundo, é sempre e cada vez mais à existência comezinha, ao cotidiano medíocre e “às coisas aqui em baixo” – como sugere um dos seus títulos – que Lobo Antunes dedicará sua incansável escrita. Que o digam a suicida Celina de *Exortação aos crocodilos* (e seus pequenos objetos cotidianos), o toxicômano ou o travesti de *Que farei quando tudo arde?* (e seus fragmentos de vida) e o senhor de meia-idade de *Eu hei-de amar uma pedra* (e suas fotografias envelhecidas), “protagonistas” dos textos que serão investigados a seguir.

---

<sup>96</sup> LOURENÇO. Divagação em torno de Lobo Antunes, p. 352.

<sup>97</sup> Essas obras são, por ordem de publicação: *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003), *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), *O meu nome é legião* (2007), *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e o recentemente publicado *Sôbolos rios que vão* (2010).

*Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir.*

Friedrich Schlegel. *O dialeto dos fragmentos*, p. 51(Fragmento 24 do Athenäum).

### **III: TEXTOS DA DISPERSÃO**

### 3.1 A casa e seu negativo

*(...) vendeu a casa mãe e ao perguntar a quem comprou não sabiam de si, eu no portãozinho em que um alpendre novo quer-se dizer um alpendre, nunca tivemos alpendre, um sótão que não tivemos também e uma criança que não era eu (...)*

*não a nossa casa que estranho, outra casa, o frigorífico sem o anão da Branca de Neve em cima, os pregos que sustentavam a genciana à vista embora com uma trepadeira desconhecida a crescer em florinhas azuis e que o meu pai não regou, nem gaivotas nem cachorros, os destroços da ponte, uma mulher não semelhante a si, mais gorda, a proteger a criança*

*– Queres alguma coisa daqui?*

*(António Lobo Antunes. *Que farei quando tudo arde?*, p. 150).*

*Sem dúvida os objetos desempenham um papel regulador na vida cotidiana, neles são abolidas muitas neuroses, anuladas muitas tensões e aflições, é isto que lhes dá uma “alma”, é isto o que os torna “nossos”.*

*(Jean Baudrillard. *O sistema dos objetos*, p. 98).*

*Objetos inanimados, tendes pois uma alma.*

*(Abraham Antoine Moles. *O Kitsch: a arte da felicidade*, p. 22).*

A casa tem sido um dos tópicos mais recorrentes na ficção antuniana, explorado em imagens dinâmicas sempre ambivalentes e de significações múltiplas: a casa pode tanto ser espaço de subjetividade e de intimidade – opondo-se, assim, à “abertura” ilimitada da cidade – quanto espaço de dispersão, desagregação e incomunicabilidade – aproximando-se, dessa forma, de espaços de exterioridade, anonimato e indiferenciação. Ambas as espacializações serão apresentadas em movimentos descontínuos de rememoração e prospecção, responsáveis pelas contaminações recíprocas entre essas duas configurações espaciais, até que reste pouco ou nada daquela casa tradicional definida e desejada, por exemplo, por Gaston Bachelard.

São muitas as casas de que se ocupou e se ocupa a literatura. Ao longo da história literária, elas foram, quase sempre, pensadas como espaço a ser necessariamente habitado, espaço domiciliar a ser ocupado como residência, moradia, lar. Dessa casa acolhedora, hospitaleira e “cósmica”<sup>1</sup>, aconchegante e redentora, com seu sótão elevado e seu porão

<sup>1</sup> O conceito bachelardiano de *cosmicidade* está ligado à dimensão mitológica da natureza, aos arquétipos que, inapelavelmente, colocam “cada coisa em seu lugar”, garantem e atestam uma ordem desde sempre presente e inabalável. Tal cosmicidade opõe-se, de certa forma, à artificialidade, ao artificial, apresentando-se como uma

rebaixado – sua verticalidade –, dessa casa-concha nos fala Gaston Bachelard<sup>2</sup>. A casa bachelardiana funda-se, necessariamente, sob polaridades e compartimentações; a textualidade disjuntiva da obra antuniana desestabiliza essa lógica tradicional das espacializações e instaura no texto a lógica da simultaneidade espacial: “é normalmente uma casa do passado – uma casa perdida ou abandonada – a que se imiscui na existência presente como vida verdadeira, reduzindo a actualidade a descolorido pano de fundo desse fluxo de memória”<sup>3</sup>. Essa intromissão que a casa passada opera no presente da enunciação perturba qualquer possibilidade de uma significação unívoca desse espaço na ficção antuniana, já que essa se consubstancia, precisamente, pela justaposição de imagens atualizadas pela rememoração e imagens do presente das personagens:

*E agora que são seis horas* e a chuva aumentou posso voltar ao escritório não ainda para tirar os papéis da gaveta e enxotar os meus irmãos e a Mercília mas a fim de escutar o telhado da casa tão vivo, janelas fervendo gotas, as corolas dos canteiros inchadas e *não compreendo se tudo isto dentro ou fora de mim*, o que sucedeu à quietude das coisas, serei eu que vivo, fervo, incho e engulo o salgueiro, as roseiras, *o quarto da minha mãe de onde todos saíram salvo o que parece uma musiquinha de concertina e não acredito que musiquinha, nunca houve concertinas aqui, um piano sim mas calado, de tampa fechada à chave e a chave perdida, onde a terço metido que nunca a encontrei, se a descobrisse esbarrachava uma nota e um arrepio interminável no nervo que sou (...)*  
 (...) não me apetece continuar no escritório, apetece-me correr, o que corri *nesta casa em criança* a magoar-me nas mesas  
 – Onde vais tu Francisco?  
 e o Francisco de zanga e medo, o que corri *na quinta* desenganchando a cancela sem me ralar que batesse na esperança de eu voltar  
 – O que se passa contigo?  
 e não se passava nada, alcançava as azinheiras, os relentos do estábulo onde sempre morno inclusive em janeiro<sup>4</sup> (Grifos meus).

A casa do presente da enunciação (*E agora que são seis horas*), onde a mãe de Francisco agoniza, é colocada em dúvida pela própria personagem (*não com-/preendo se tudo isto*

---

potência salutar e agregadora. Para a reflexão que será aqui desenvolvida, é interessante notar que, na ficção antuniana, uma possível potência agregadora (percebida ou projetada durante o movimento de rememoração das personagens) coexiste com forças dissipadoras e insalubres (percebidas no presente da enunciação), de forma que a casa não assume uma significação estática “afirmativa” ou “negativa”, mas oscila, indefinidamente, entre uma e outra.

<sup>2</sup> Ver a respeito: *A poética do espaço*, em especial os capítulos I (A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana) e II (Casa e universo).

<sup>3</sup> SEIXO *et al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 1, p. 107.

<sup>4</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 301-302.

*dentro ou fora de mim*), que não encontra nela a quietude de antes e, simultaneamente, percebe a presença de elementos que julga nunca haverem ali existido (*e não acredito que musiquinha, nunca/houve concertinas aqui*). A imprecisão dessas “duas casas” é reforçada pela contaminação temporal que o piano, que parece ter existido na casa do passado, imprime ao texto, já que esse elemento da casa da infância seria usado (se a personagem encontrasse a chave para abrir-lhe a tampa) para “esborrachar” uma nota no Francisco adulto do presente (*no nervo que sou*). O espaço enjeitado do presente (*não apetece-me continuar no escritório*) é justaposto ao espaço desejado da casa do passado (*apetece-me correr o que/corri nesta casa em criança*) e, inadvertidamente, uma voz emerge dessa casa anterior e adentra a atual (*Onde vais tu Francisco?*). A contaminação relativa à casa, que até então processava-se em um movimento bidirecional, continua e esse sujeito chama ainda à sua rememoração uma “terceira” casa: a da quinta onde ele, quando criança, corria em direção às árvores a abrir as porteiros (*o que corri na quinta desen-/ganchando a cancela*), expondo a potência pluridirecional dessa contaminação de espacialidades.

O projeto bachelardiano busca ou deseja que a mitologia radicalmente cósmica da casa seja reavivada – o que indica, subliminarmente, sua consciência de que tal mitologia está já esmorecida, que ela já não é mais dominante na cultura moderna: “À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas, ali, já não estão na natureza. As relações da moradia com os espaços tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados.”<sup>5</sup>. Não se vive mais sob o império dessa cosmicidade salutar e generosa, dessa potência agregadora e reconfortante. Tal cosmicidade espacial foi já, indubitavelmente, soterrada pela cultura da modernidade. Vive-se, ao contrário, a era do desencantamento de todos os espaços e, sobretudo, do espaço da casa: esse *locus* familiar e agregador por excelência apresenta-se, na ficção antuniana, atravessado por linhas de força desconstrutoras e desestabilizadoras dessa mitologia arquetípica:

Talvez eu gostasse de viver nessa casa que me descrevem como sombria e estranha, embora todas as casas sejam sombrias e estranhas quando se é criança e não se cresceu aí o suficiente para nos apercebermos que as sombras e as estranhezas existem em nós e não nas coisas, e então desiludimo-nos a pouco e pouco com a aborrecida e estática vulgaridade dos objetos.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 45.

<sup>6</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 231.

A casa será sempre estranha porque, sob a perspectiva antuniana, esse é um espaço de exterioridade que só existe, efetivamente, como espaço de interioridade. Em sua ficção, a imagem da casa traz, em seu próprio cerne, o seu próprio revés: não mais o espaço exclusivo da casa como reduto, não mais os seus ambientes necessariamente acolhedores, os cantos com valor de “concha”, não mais a certeza de segurança, estabilidade e conforto da “casa-ninho”; essa ambiência, tão freqüentemente pensada como afirmativa e “cósmica”, será desestabilizada pela contaminação empreendida por essa outra casa que se afirma como um espaço sombrio e perturbador. A relação que o sujeito irá estabelecer com esse espaço é, contudo, atravessada pela indefinição e pela ambivalência expressas pela própria personagem: “Talvez eu gostasse de viver nessa casa”.

A partir de uma íntima e fundamental relação entre os sujeitos e os espaços, a casa antuniana será pensada em relação ao corpo, mas, diferentemente do corpo concebido pela poética bachelardiana – um corpo de ordem claramente cósmica e orgânica –, o corpo ficcionalizado por Lobo Antunes será textualizado sob uma perspectiva não-integradora, em sua tensa e desagregadora manifestação. Na pura superfície onde se constroem esses textos ficcionais, há espaço para apenas um tipo de corpo: um “corpo sem órgãos”<sup>7</sup>, esvaziado e consumido pelo arruinamento, pela doença, pela temporalidade. Os espaços da casa e do corpo – esse corpo movido por afecções e infecções, corpo doente e degradado – formam um mesmo e único par *casa-corpo*, um mesmo e único espaço de vivências baseadas na incomunicabilidade e na exclusão do sujeito.

Nessa perturbadora e perturbada arquitetura desses espaços ficcionais, percebe-se que são indissociáveis a construção do texto e o arruinamento das coisas: narrar os espaços da casa é, irrecorrivelmente, narrar a morte desses espaços. Essa topografia arruinada da ficção antuniana confunde-se com a anatomia de um corpo em ruínas, de um corpo também ele degradado e consumido. A personagem Soraia, o travesti decadente figurado em *Que farei quando tudo arde?*, evidencia essa mútua desestabilização do espaço e do corpo ao trazer em si mesma um índice de arruinamento que reverbera pelos cômodos da casa: doente e envelhecida, essa personagem torna-se uma figura decrépita, a pele manchada a denunciar sua deterioração, ao mesmo tempo em que a casa se desfaz gradativamente. A imagem corporal da personagem confunde-se e se mescla à imagem espacial da casa que ela habita:

– Dizem que estou doente Paulo  
e pensando bem falava de outra pessoa noutra casa, noutra quarto,  
uma notícia que lhe não dizia respeito, uma novidade sem interesse,

<sup>7</sup> A expressão é de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

qual a importância de

– Dizem que vou morrer Paulo  
comparada com a banheira que não funcionava há séculos e lhe  
servia de arca, o lavatório escorado por um pau de vassoura onde ape-  
nas a torneira da esquerda num fiozinho avarento e todavia lustres,  
colchas de damasco, o orifício no rodapé para a cave onde ferviam  
ratos, encostava-se a orelha e trotezinhos e guinchos, o rafeiro do laça-  
rote a aumentar o orifício com as unhas, chove-lhe no quarto e na  
sala, por que motivo não tem dinheiro para arranjar a casa, porque lhe  
pagam tão pouco, porquê este aviso do tribunal acerca da renda  
porque é que está doente, porque é que vai morrer pai<sup>8</sup>

A morte do corpo se processa simultaneamente à morte dos espaços da casa, como se a falência de um obrigasse à destruição da outra. A morte manifesta-se na materialidade do próprio corpo da personagem, através de sua doença sem possibilidade de cura, e ressoa pelas paredes da casa, igualmente contaminadas pela moléstia e pelo esboroamento. Entretanto, como a casa antuniana emana significações distintas e mesmo contraditórias, repare-se como, em meio à decadência que toma conta dessa casa e a desconstrói como espaço de fixidez e estabilidade, Paulo irá marcar – em sua rememoração que bem pode ser projetiva, é verdade – dois elementos (*e todavia lustres,/colchas de damasco*) que, como metonímias, significam para ele a casa inteira e “repleta” de quando visitava, por algum tempo, o pai. Ainda quando esse espaço surge de tal forma desestabilizado que se torna difícil reconhecer nele a imagem de uma casa, o olhar desse sujeito esbarra em um “lustre” ou em uma “colcha de damasco” que não permitem que essa espacialidade tenha sua matriz de casa e sua significação afetiva completamente apagadas.

Se, na passagem anterior, o sujeito reconhece ainda algum vestígio de “casa” no espaço habitado, em outros textos dessa ficção essa desestabilização espacial dará origem a imagens de casas que perturbam e colocam em questionamento a auto-evidência desse espaço como um espaço familiar<sup>9</sup>. Tendo o império da profundidade sido já desmantelado pelo saber contemporâneo, os espaços na obra antuniana serão constantemente apresentados como espaços de intensidades e multiplicidades, essa a nova configuração das mitologias espaciais contemporâneas: espaços de superfície, espaços “aéreos”, rizomáticos.

<sup>8</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 150.

<sup>9</sup> Aliás, a casa se mostra, na ficção antuniana, precisamente como esse espaço simultaneamente familiar e estranho, espaço de inquietude, espaço, por excelência, do *Unheimlich*. Como foi já discutido por Freud em sua formulação do conceito de *estranho*, sabemos que, etimologicamente, a palavra *unheimlich* [*estranho*] comporta, em si mesma, a palavra casa [*heim*] e a palavra familiar [*heimlich*], sugerindo que aquilo que há de mais estranho em nós é, precisamente, o que nos é mais próprio, mas que foi, de alguma forma, recalçado, permanecendo submerso. É essa outra casa fantasmática que opera, em negativo, na textualidade antuniana.

Deleuze e Guattari, ao formularem a noção de espaço “liso” e espaço “estriado”, mostraram principalmente que os espaços não têm todos a mesma natureza; também mostraram que esses dois espaços, na verdade, “só existem de fato graças às misturas entre si”<sup>10</sup>. Qualquer oposição simplista entre eles esconde as diferenças complexas que os caracterizam: o espaço liso estaria para a ausência ou para a multiplicidade das formas (espaço amorfo) assim como o espaço estriado estaria para a organização, para o mapeamento das coordenadas que o constituem. As casas que se expõem nessa ficção aproximam-se sempre da imagem de uma “casa trêmula de tão precária, como que feita de caixas de cartão bolorento”<sup>11</sup>. Se Bachelard defende a sua cósmica “casa-ninho”, a obra antuniana apresenta ao leitor uma inusitada – e nada cósmica – casa-garagem:

Se o meu namorado se enganar nos fios e a garagem for inteirinha pelo ar, por mim, palavra de honra, é-me indiferente. Estou cansada de dormir num colchão atrás dos automóveis, acordar com dores de cabeça derivado aos vapores da gasolina, encontrar a roupa na mala manchada de fuligem, viver rodeada de pneus, motores e embreagens em vez de quadros e móveis (...), vestir-me à pressa, calçar-me, procurar o pente no meio de chaves de fendas para um jeito rápido no cabelo<sup>12</sup>

É nessa insuspeitada casa-garagem que vive Simone, personagem de *Exortação aos crocodilos*. Seu namorado é um dos integrantes de um grupo terrorista e o responsável pela construção das bombas caseiras utilizadas em seus atentados. A garagem que funciona como casa lhe é imposta pela sua atividade ilegal, em relação à qual Simone demonstra interesse em se libertar, mas da qual jamais logrará escapar a não ser desistindo da própria vida:

[o namorado] acabou de trazer a caixa do armário, levantou a tampa a examinar o despertador, os tubos, os parafusos, os fios, a alavancazinha do detonador que prime as bobinas, observou as ondas, abanou a cabeça para as misérias do quarto, os móveis escorados por cunhas de cartão e a tristeza da música em qualquer ponto do prédio (...)  
se o piano não se cala deslocamos a alavanca unindo finalmente as bobinas e nem darás pelo estrondo<sup>13</sup>

<sup>10</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 180.

<sup>11</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 265.

<sup>12</sup> ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 123.

<sup>13</sup> ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 357-358.

A casa-garagem é, assim, espaço de trânsito e de ocultação da atividade clandestina desses sujeitos, servindo-lhes muito pouco de “abrigo” ou de espaço de “identidade”, uma vez que todos eles desejam (e necessitam) anonimato e sigilo quanto às suas referências. Essa casa-garagem aproxima-se de um “Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização”<sup>14</sup>, como dirão Deleuze e Guattari para se referirem à “potência de desterritorialização”<sup>15</sup> de que o espaço liso dispõe. Essa e tantas outras casas da ficção antuniana são espaços de simultânea amnésia e repetição maníaca, são, sobretudo, espaços desterritorializados, para os quais não há uma função *a priori*, mas cuja utilização/ocupação se faz a partir das descontínuas intensidades que ali serão produzidas: a casa-sótão é o espaço favorável à manifestação do devir animal de Julieta, já que o espaço liso “se constitui por acumulação de vizinhanças, e cada acumulação define uma zona de indiscernibilidade própria ao ‘devir’”<sup>16</sup>.

A casa-sótão que Julieta habita está longe de afirmar qualquer identidade, estabilidade ou referência, já que se constitui em um espaço degradado e de clausura (Julieta, conforme se viu no capítulo II desta tese, foi, por toda a vida, mantida prisioneira no sótão), mas, ainda assim, essa “casa” apresenta-se carregada de valor afetivo para essa personagem, como se pode perceber pela insistente utilização de pronomes possessivos ligados a esse espaço (“*me pertence*”, “*minha roupa*”, “*meus chás*”, “*meu sótão*”), além da afirmativa explícita da personagem ao referir-se àquele espaço abandonado e insalubre como “casa” (“*me vem expulsar de casa*”):

e eu para mim Como é que eles  
entraram sem que me desse conta, como subiram os degraus sem  
que me apercebesse, como alcançaram o sótão sem me pedir  
licença?,  
e eu escutando, acima da minha  
cabeça, um objeto que se quebrava, um vaso, a grafonola, um jarro  
de vidro, Quem será este primo que se tornou proprietário da  
Calçada do Tojal e quer vender a estranhos o que *me pertence*, este  
primo que somente agora, ao cabo de tantos anos, *me vem expulsar  
de casa* acompanhado por estranhos, espiolhando a *minha roupa*,  
os *meus chás de rebentos de nespereira*, o *meu sótão* (...).<sup>17</sup> (Grifos meus).

O liso, Deleuze e Guattari fazem questão de frisar, não se confunde com o homogêneo: ele é, ao contrário, o espaço onde a heterogeneidade pode se realizar sem ser coagida pelos vetores

<sup>14</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 185.

<sup>15</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 187.

<sup>16</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 197.

<sup>17</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 274.

da homogeneidade. É no espaço ainda não estriado do sótão que Julieta pode ouvir suas árias e perfazer seu devir animal, mas nenhum espaço permanece indefinidamente liso – “o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido, num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido ao espaço liso”<sup>18</sup> – e quando a casa em que a personagem vive deixa de ser habitada – aproximando-se, portanto, de um espaço liso –, a “toca” de Julieta converte-se no único espaço estriado da casa, único espaço marcado por alguma referência ou alguma coordenada. E é então que, frente à ameaça de ter seu espaço ocupado por possíveis compradores, Julieta prefere permanecer na desterritorialização em que esteve durante toda a vida, abandonando a casa da Calçada do Tojal para ir em direção, precisamente, ao mar, esse “espaço liso por excelência”<sup>19</sup>:

(...) de  
maneira que quando a tosse inquiriu Querem que lhes mostre a sala?, apeteceu-me chamar o Jorge, apeteceu-me pedir-lhe Ajuda-me (...)  
(...) e não ouvi mais nada porque  
fechei a porta sem ruído atrás de mim, e saí tão depressa quanto pude para a Calçada do Tojal.  
(...). De forma que comecei a caminhar para a Venda Nova, alheia às pessoas que se cruzavam comigo e se voltavam para me fitar, a valsa perdeu-se atrás de mim, um bêbado de smoking e chapéu alto resmungou uma frase que não entendi, e ao atingir os prédios da Amadora enegrecera de tal modo que até a minha sombra se sumiu. Porém havia janelas iluminadas e a chuvinha de outubro ascendendo no escuro. As trevas impediam-me de distinguir os barcos, impediam-me de distinguir o salva-vidas, as traineiras, as grazinas, as dunas, a ponte romana e a esplanada de Tavira, impediam-me as arvéolas nos penedos, os cestos de pescado, o sol nas ondas e os caranguejos da vazante, impediam-me de distinguir o meu irmão Jorge sorrindo à minha espera, mas não valia a pena chamá-lo por já me achar perto dele, por me achar perto do mar.<sup>20</sup>

Percebe-se que o liso e o estriado engendram complicações e superposições muito mais complexas que qualquer dicotomia pode prever, já que esses espaços “colocam em jogo movimentos dissimétricos”<sup>21</sup> nos quais as contaminações várias não permitem classificações estanques e compartimentadas dos espaços em “necessariamente lisos” ou “necessariamente estriados”. Há que se perceber as forças que atuam nesses espaços, que ora são forças

<sup>18</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 180.

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 185.

<sup>20</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 278-279.

<sup>21</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 189.

intensivas de desterritorialização (como as árias que Julieta toca na grafonola no sótão e a atuação em devir dessa personagem), ora são forças extensivas de reterritorialização (como o primo que coloca a casa à venda e traz possíveis compradores para mapear, comprar, estriar e, finalmente, reterritorializar essa “toca” em “casa”).

O liso é “um espaço de afectos, mais do que de propriedades”<sup>22</sup> e é como espaço de afetos, sobretudo no sentido que Freud dá a esse termo<sup>23</sup>, que as casas antunianas se comportam: espaços que têm “a repetição como potência e não a simetria como forma”<sup>24</sup>. Essas casas desencadeiam a multiplicação e a desorientação, opondo-se, portanto, à força de simetria, orientação e organicidade das casas bachelardianas. Uma vez que se mostra impossível separar o espaço físico do modo como ele é percebido, os textos ficcionais antunianos, de certa forma, questionam a primazia dos espaços habituais e dos espaços “concretos” sobre outros tipos de espaço – subjetivos, imaginários, espaços da memória. Essas novas imagens de casa irrompem, então, da deformação que a textualidade antuniana impõe às imagens “caseiras” habituais, a “nova” possibilidade de uma casa-garagem surge da diluição/deterioração da casa-lar arquetípica para fazer emergir, do interior dessa casa familiar [*heimlich*], a mais estrangeira [*unheimlich*] das casas.

Os textos ficcionais antunianos operam a partir dessa outra lógica espacial, que reúne em um mesmo espaço significações díspares ou propõe contaminações de um espaço em outro. Espaço e tempo, instâncias manipuladas no romance tradicional como se fossem absolutas, são, na ficção aqui em análise, apresentadas como relativas e subjetivas. O espaço, pensado como mera geografia até o princípio do século XX, desdobra-se em um espaço-tempo de vivências, de subjetividades e de simultaneidades. Sujeito – percepção subjetiva – e espaço interpelam-se mutuamente. O espaço agora será forjado a partir do cruzamento dos muitos e diferentes planos espaço-temporais ocupados pelo sujeito, configurando-se como um espaço múltiplo, aberto e instável.

O espaço coeso se abre em “multiplicidades” a partir da “compressão espaço-tempo”, que desautoriza o pensamento em termos de um espaço plano e de um tempo linear-cronológico e lança o sujeito em meio a um perturbado e perturbador tempo pluriforme, continuamente rearranjado segundo sua componente espacial – que, por sua vez, é

<sup>22</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 185.

<sup>23</sup> Freud utiliza o termo *afeto* para se referir à quantidade de energia das pulsões e das suas variações; para ele, os afetos seriam reproduções de antigos acontecimentos de importância vital para o sujeito. Segundo Laplanche e Pontalis, o afeto “exprime qualquer estado afectivo, penoso ou agradável, vago ou qualificado, quer se apresente sob a forma de uma descarga maciça ou como uma tonalidade geral”. LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p. 34.

<sup>24</sup> DELEUZE; GUATTARI. 14.1440: o liso e o estriado, p. 210.

sucesivamente reatualizada pela memória. Em Lobo Antunes, a casa atual mostra-se, com frequência, esvaziada e desinteressante e os sujeitos ficcionais passam a habitar, imaginariamente, o espaço atraente e colorido, recheado de ornatos e de enfeites, da casa passada, evidenciando a inegável permanência residual desses espaços de interioridade. Bachelard concorda que “as diversas moradas de nossa vida se interpenetram”, mas, enquanto para ele essa contaminação é sempre harmônica e os elementos contaminantes são sempre descritos como relíquias, “tesouros dos dias antigos”<sup>25</sup>, na ficção antuniana essa contaminação pode tanto operar, conforme se viu, a partir de elementos de significação destrutiva (como a doença que corrói o corpo e a casa de Soraia) como de elementos afirmativos:

Gostava de ir ao Príncipe Real aos domingos por causa dos chapéus, capelines, cartolas com fitas de cetim pelas costas abaixo, capacetes que pareciam metálicos e eram de feltro com penachos azuis, no Bico da Areia (...)  
o guarda-fato quase vazio, uns trapos, uns cintos, uns casacos de lã ao passo que em casa do meu pai a roupa de mulher ocupava a cozinha, a dispensa, derramava-se no sofá espreguiçando mangas<sup>26</sup>

As duas casas habitadas por essa personagem de *Que farei quando tudo arde?* coexistem num mesmo espaço-tempo de simultaneidades. O espaço do passado é reatualizado pela memória desse sujeito habitante que está em uma e em outra casa – ou *entre* uma e outra, já que não pode decidir-se por nenhuma. Essa casa ficcional – repleta de cômodos e móveis atulhados de pequenos bibelôs, de enfeites de porcelana, de forros e cortinas de naperon – esboça um quadro do kitsch como uma das tendências da “cosmicidade” ficcional antuniana, essa “cosmicidade” que, diferentemente daquela proposta por Bachelard, manifesta-se nas cadeiras de plástico descartáveis, nos bibelôs quebrados e insistentemente colados, nos móveis e eletrodomésticos estragados e repetidamente reparados.

Entre uma e outra casa – ou em ambas simultaneamente – está também Celina, uma das quatro mulheres protagonistas de *Exortação aos crocodilos*. O elemento que indicia essa contaminação espacial é um “Rato Mickey” de pelúcia que a personagem ganhara do tio a quem idolatrava e que, sem explicações, abandona a casa da família. Esse elemento ambivalente concentra significações afirmativas (a memória de momentos felizes passados com o tio durante a infância) e disfóricas (o repentino abandono do tio, o casamento a que Celina fora “induzida”):

<sup>25</sup> BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 25.

<sup>26</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 51.

e era primeiro o cheiro da água-de-colônia e depois o meu tio sentado na borda do lençol com uma embalagem de cartão cheia de bichos-da-seda, a fazer-me sinal para que não falasse

– Boa noite

a acordar os bonecos da prateleira, a trazer o Rato Mickey zarolho, a esfregar o focinho dele no meu nariz, a minha avó lavava a louça na cozinha a calcular pelo barulho das caçarolas, dos talheres, a minha mãe discutia com o meu pai batendo armários, o vizinho do segundo andar tocava vassouradas de protesto no teto, o meu tio escondia-se atrás do Rato Mickey e era o rato Mickey que falava comigo, não ele, o meu marido espantado de não notar ninguém na sala

– Com quem estavas a conversar Celina?

(...)

tornava a instalar os ursos e as tartarugas na prateleira, esfregava o focinho do Rato Mickey no meu nariz

(o olho que era botão de colete percebia-se melhor que o outro)

colocava-o no travesseiro ao meu lado para me ajudar a atravessar a noite, por exemplo aqueles sonhos de quando vem um gatuno atrás de nós, todos fogem, tentamos correr e as solas prendem-se ao chão, ou quando um desconhecido nos rouba de casa e os nossos pais a assistirem sem nos defenderem nem nada, em certas alturas acordava sem motivo

faróis de automóveis iluminavam o teto, notava-se mais ou menos a colcha e o tampo da cómoda, os automóveis desvanesciam-se no cruzamento, a colcha e a cómoda evaporavam-se, antes que os gatunos chegassem estendia a mão para o lado, agarrava o Rato Mickey, esfregava o nariz no focinho dele, o meu marido a empurrar-me estremunhado

– Larga-me

não cheirava a feltro e a serradura, não me espiava com a pupila de madrepérola do colete, agrupava-se a resmungar no canto oposto da cama, sacudindo-me os dedos como um pato se sacode na água, aquietava-se a protestar num ronco lamento

– Já tomei o comprimido caramba

eu a acender o abajur no receio de adormecer derivado aos gatunos, surpreendendo-me da ausência do meu tio e dos bonecos na prateleira, de ser crescida, das minhas unhas pintadas, a erguer-me, a encontrar no espelho do lavatório vincos de expressão sobre a minha cara de criança<sup>27</sup>

Já adulta e vivendo com o marido em uma casa diferente daquela em que passara a infância, Celina arrasta para esse “novo” espaço o Rato Mickey da casa “antiga” e, mais que isso, repete a relação de “companheirismo” que havia entre ela e o objeto infantil, reproduzindo o diálogo impossível de antes e provocando o espanto do marido. Veja-se como, em algum ponto não facilmente identificável dessa longa narração, passado e presente, infância e

<sup>27</sup> ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 67-68.

maturidade, casa de antes e casa atual se imiscuem de tal forma que esses pares tornam-se um só elemento, amalgamados pelo Rato Mickey enxovalhado e algo kitsch de Celina.

Há, na ficção antuniana, uma verdadeira atração pelo kitsch, por tudo aquilo que se mostra, desde sempre, inadequado, seja pelo excesso ou pelo seu caráter postiço, sua aparência de imitação. Vários objetos imitativos infestam as casas, os móveis e as lembranças das personagens. Há ainda, em *Exortação aos crocodilos*, um relógio de parede absolutamente kitsch – “[o] relógio da cozinha, com um garfo/e uma colher a servirem de ponteiros e o mostrador a imitar/uma caçarola verde esmalte, pregada na parede sobre a geladeira, o canário a entornar o bebedouro/ – Ai Augusto”<sup>28</sup> –, análogo ao que figura em *O meu nome é legião*:

(...) eu à espera que o relógio  
do pêndulo em pedaços e o relógio intacto, no mostrador bozinhos  
numa colina que iam perdendo o verniz e um pastor de barbas, por  
cima do número seis  
(nunca vi um seis tão perfeito)<sup>29</sup>

Em *Que farei quando tudo arde?*, há ainda um anão da Branca de Neve, uma girafa de plástico, um par de bonecos a representarem noivos, um canário e um travesti. Enquanto rememoram suas existências de miséria, seu dia-a-dia de perdas e de desencontros, os sujeitos antunianos revelam ao leitor seus espaços mais íntimos e, neles, deixam entrever seus objetos mais particulares: cartas cuidadosamente guardadas em gavetas, velhas fotografias imobilizadas sobre mesas de cabeceira, brinquedos de plástico largados em piscinas, miniaturas de noivos esquecidas em caixas de sapatos, forros de naperon, bijuterias.

Muitos desses objetos apresentam um traço kitsch que, por sua vez, incorpora em si um índice de depauperação: uma certa porção kitsch acompanha sempre o esboroamento – seja dos objetos, dos espaços ou dos sujeitos –, aproximando uma certa deterioração “subjativa” à que se dá também nos objetos inanimados. O kitsch – que, por definição, é o excesso, a inadequação, o exagero – esvazia-se na textualidade antuniana e passa a funcionar como mais um índice do desajuste sob o qual as personagens estão irremediavelmente inscritas.

Em uma das casas que atravessam esse espaço-tempo da infância da personagem Paulo, há um objeto significativo que, de algum modo, preserva esse espaço-tempo para sempre perdido e, simultaneamente, traz consigo as marcas de seu esfacelamento: um anão da

<sup>28</sup> ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 102.

<sup>29</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 235.

Branca de Neve que seu pai comprara no Natal e que repousa, solenemente, sobre a geladeira. Esse objeto – tão imediata e facilmente classificado por todos como kitsch devido ao seu aspecto decorativo-imitativo – paira na memória de Paulo como um signo de sua antiga casa no Bico da Areia, espaço da saudade e da convivência – não importa se feliz ou se nem tanto – com os pais, sobretudo com o pai que, àquela altura, chamava-se ainda Carlos: “e quem diz o anão da Branca de Neve diz o tempo em que morávamos do outro lado do rio”<sup>30</sup>. Esse pequeno objeto, a exemplo de tantos outros que povoam os textos antunianos, funciona como um índice dessa “presença do passado no presente”<sup>31</sup>, é essa presença-ausência que acompanha os sujeitos antunianos ao longo de suas enunciações fragmentárias.

A imagem desse objeto sobre a geladeira irá retornar repetidas vezes<sup>32</sup>, reafirmando o mesmo movimento de repetição compulsiva que estrutura esses textos, sempre como um índice dessa época “perdida” que, no entanto, atualiza-se nas lembranças de cada narrador. Esse objeto não surge apenas como uma indicação do caráter simplório de uma “família” humilde da periferia de Lisboa, não é somente um souvenir de mau gosto do qual se pode desfazer a qualquer tempo, mas se revela como de forte significação para esse texto ficcional em razão de seu imenso valor afetivo. O anão da Branca de Neve torna-se mesmo uma espécie de “guardião” dessa “família”:

(...) o anão da Branca de  
 Neve severo para mim, permanecíamos tardes seguidas sem mais nin-  
 guém em casa  
 – Tomem conta um do outro  
 se me apoderava da tesoura o anão logo  
 – Vê lá  
 proibia-me de cortar vestidos, provar as embalagens de remédio,  
 fazer um lago na banheira  
 – Livra-te  
 se dependesse dele não deixava a Gabriela, estou a vê-lo conosco  
 a reprovar-me  
 – Tantas asneiras Paulo<sup>33</sup>

Apesar do empenho, seus frágeis cuidados não resguardam personagem alguma porque o pequeno anão que tencionava tomar conta de todos “usava uma picareta e uma lanterna que

<sup>30</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 382.

<sup>31</sup> GAGNEBIN. Origem, original, tradução, p. 15.

<sup>32</sup> Nessa e em outras narrativas, como em *Eu hei-de amar uma pedra*: “o lixo/que a minha mãe retirava da prateleira das doenças onde também um anão/da Branca de Neve maneta e um apito que se reforma de apitar”. ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 133.

<sup>33</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 609.

não iluminava ninguém”<sup>34</sup>. Esse objeto de afeto incomodamente atesta o arruinamento dos sujeitos que o observam e do espaço que o circunda, “o tempo gastava-o como gastava as paredes”<sup>35</sup> e, por mais de uma vez, a mãe de Paulo pegou-o de sobre a geladeira

(...) para o esmagar no lixo  
 – Temos de comprar outro boneco Paulo  
 erguia a tampa do caixote, objetos antigos passavam-lhe na memória, arrependia-se, explicava ao anão  
 – Desta vez salvas-te  
 fazia menções de beijá-lo  
 (...) reparava em mim, empoleirava-o no frigorífico<sup>36</sup>

A despeito de sua ambivalente função – ao mesmo tempo que funciona como protetor e guardião do passado o objeto atesta o apagamento desse tempo –, torna-se impossível desfazer-se do pequeno bibelô e o desgastado anão permanecerá sobre o refrigerador, Judite jamais conseguirá desvencilhar-se dele, assim como Paulo, que o levará consigo em suas lembranças a todos os outros espaços, todas as outras casas que irá ocupar: a casa dos Anjos – para onde, ainda criança de colo, fora levado ao casal de velhos que o criou e com o qual estabelece uma relação também ambivalente, de amor e de resistência a esse amor –; a casa do Príncipe Real – onde o pai passara a viver após abandonar a família – ou a casa onde viveu dezesseis meses com Gabriela, a empregada do refeitório da clínica onde fora internado para desintoxicação. De todo o seu passado “em família”, no Bico da Areia, restou apenas o pequeno anão, que Paulo desejaria poder fazer desaparecer de sua memória – “mesmo hoje, decorridos vinte anos, se eu pudesse quebrava-o”<sup>37</sup>, afirma ele –, mas cuja imagem a proteger a todos numa proteção sem efeito irá acompanhá-lo insistente e maniacamente.

É também a imagem de outro pequeno objeto doméstico, dessa vez uma girafa de plástico, dessas que as crianças usam como bóia em piscinas, que persegue Rui. Órfão de pai e mãe, ele é criado com indiferença pela esposa do tio, refugia-se na heroína, torna-se amante de Carlos/Soraia, quinze anos mais velho que ele, e é expulso de casa. Suas lembranças de infância serão sempre imagens da impossibilidade: impossibilidade de ter de volta a mãe, morta no parto, ou o pai, morto em um acidente. Acompanhando suas reminiscências está a pequena girafa, que lhe fazia às vezes de amigo, companheira e confidente: sempre que a esposa do tio o procurava pela casa, encontrava-o “no rebordo da piscina a falar com a

<sup>34</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 611.

<sup>35</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 611.

<sup>36</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 611.

<sup>37</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 54.

girafa”<sup>38</sup>. Veja-se como a criança e o objeto são nivelados, igualados em sua solidão e abandono: “dêem-lhe a girafa da piscina ou as conversas das criadas para se entreter com os da sua laia”<sup>39</sup>, sentencia a tia.

Por meio de um procedimento que tende a aproximar o sujeito do objeto, a criança e a bóia de plástico adquirem certa equivalência, indiferenciam-se, de modo semelhante ao que ocorre com o agente de polícia de *O meu nome é legião* – cuja relação com a filha restringe-se à “esperança de um diálogo que não tivemos e continuamos a não ter”<sup>40</sup> – e um par de objetos infantis desgastados:

(...) e talvez um urso  
sem pernas e um Pluto de borracha a que faltava uma orelha, as lágrimas que eu derramaria sobre os bichos se mos mostrassem compadres<sup>41</sup>

O agente afirma estar disposto a chorar pelo urso de pelúcia (sem pernas) e pelo Pluto de borracha (a que falta uma orelha), objetos que pertencem à sua filha, mas que ele, no entanto, passa a considerar como seus tamanha a proximidade que estabelece com eles e a sensação de “compensação” que esses bonecos kitsch parecem proporcionar aos sujeitos:

(...) que sinistro  
adoecer ao lado da geringonça que vertia água de um cilindro transparente para copos de plástico que se abandonavam num cesto, não quero apagar-me  
(tenho medo)  
a assistir às borbulhas subindo à tona enquanto o copo se enche,  
quero *o meu urso sem pernas, o meu Pluto*  
(não sou a minha filha nem nunca tive bonecos, a emoção da morte enganou-me, tive uma ambulância sem rodas com a qual brincava de barriga no chão<sup>42</sup> (Grifos meus).

Uma outra ocorrência dessa aproximação entre sujeito e objeto pode ser encontrada, em *Eu hei-de amar uma pedra*, no paralelismo que se instaura entre a senhora amante do Pimpolho e a bailarina enferrujada que enfeitava, no passado, a mesa de sua casa. Esse objeto é tão significativo que o próprio protagonista assume sua incapacidade de esquecer-se dele: “conte-me, quanto pesa uma bailarina que não pára de me girar na memória”<sup>43</sup>. Como os

<sup>38</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 224.

<sup>39</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 227.

<sup>40</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 34.

<sup>41</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 43.

<sup>42</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 47.

<sup>43</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 90.

demais objetos kitsch, a bailarina que segue girando repetidamente na memória do narrador está também um pouco desgastada – “o mecanismo, com o tempo, um engasgo enferrujado”<sup>44</sup> – e sua depauperação ressoa o desgaste físico e emocional desses sujeitos que passaram a vida sem poder efetivar sua relação amorosa:

o médico para mim  
 – Podemos melhorá-lo se controlarmos os diabetes  
 a bailarina torta que rodava aos soluços, o vagão de paris e o meu  
 pai a desdenhar-me  
 – Trambolho  
 a bailarina imobilizava-se com os cotovelos erguidos, de lado para  
 mim, tu igualmente de lado para mim a mentires-me  
 – Não me vou embora não chore<sup>45</sup>

Durante cinquenta e dois anos, esse homem, agora casado, encontra-se às quartas-feiras, num quarto de hospedaria no bairro da Graça, com a mulher que amara na juventude e que julgava ter morrido em um sanatório em Coimbra. Quando essa relação impossível é definitivamente barrada pela morte do Pimpolho na mesma hospedaria onde ele e a senhora se reuniam, a amante passa a mimetizar os movimentos da bailarina, numa espécie de devir que transforma sujeito e objeto em um só:

o senhor que depois de o levarem da hospedaria da Graça não tor-  
 nei a  
 (se depois de o levarem da hospedaria da Graça eu pudesse)  
 o senhor que depois de o levarem da hospedaria da Graça não tor-  
 nei a ver, no mês passado aluguei um quarto sozinha, os três degraus  
 da entrada impossíveis de subir, um dos rapazes de cabeleira postiça  
 deu-me corda, ajudou-me, um impulso, outro impulso, um rodopio  
 penoso, o rapaz de cabeleira postiça a segurar-me o sovaco  
 – Empenou tiazinha?  
 (se lhe pedisse  
 – Dê-me corda de novo  
 compreender-me-ia?)  
 (...)  
 (...) se conseguisse romper a almofada da hospedaria da Graça, rom-  
 per-me antes que a corda acabe, a musiquinha calada<sup>46</sup>

Já a pequena girafa de plástico de *Que farei quando tudo arde?*, semelhantemente ao anão da Branca de Neve, assume um papel protetor para com aqueles que não têm com quem contar: a pequena bóia é vista como uma potencial ameaça contra aqueles que destratam Rui e

<sup>44</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 73.

<sup>45</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 215.

<sup>46</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 605-606, 608.

a tia, por vezes, recua em sua violência contra a criança que invadira sua casa lembrando-lhe a todo instante o que ela, estéril, jamais poderia ter:

[quem narra é a tia de Rui]  
 sempre que não se trancava no quarto, o Rui entretido com os limões e a girafa, chegava à piscina capaz de bater-lhe vai-te embora desta casa ninguém te quer aqui, o meu marido calado, a girafa calada, ainda receei que a girafa  
 – Não o atazane senhora  
 mas limitou-se a emagrecer num assobiozinho de vento transformando-se num trapo que o jardineiro recolheu da água juntamente com as folhas<sup>47</sup>

Na ausência de afeto humano, os objetos, mesmo o mais extravagante deles como um anão de geladeira, ou o mais medíocre como uma girafa inflável, ocupam para os sujeitos o lugar desse outro ausente que nunca responde às demandas de afeto e de atenção das personagens. Quando a tia de Rui

(...) o enxotara do alto das escadas com o indicador enorme, o Rui despediu-se da girafa na piscina e a girafa com pena que se lhe notava na expressão  
 – Nunca mais nos vemos amigo?  
 pensou em levá-la, aproximou-se do rebordo de azulejos, desistiu limitou-se a furar-lhe a barriga com a seringa na ideia de a calar e a girafa emagreceu num assobiozinho, a frase interrompida  
 – Nunca mais nos  
 a calar-se feito um trapo que o jardineiro depositaria no lixo juntamente com as folhas<sup>48</sup>

No universo ficcional antuniano, nesse mundo de órfãos irredimidos, elegem-se objetos inanimados e se lhes confere vida própria na tentativa de amenizar o sentimento de orfandade; esse procedimento, no entanto, em lugar de dirimir essa sensação de abandono vivenciada por esses sujeitos e percebida pelo leitor, só faz exacerbá-la ainda mais na medida em que revela a dimensão miseravelmente humana da solidão que envolve as existências esvaziadas de cada personagem. Como Paulo desejaria fazer com seu anão perseguidor, também Rui intenta livrar-se de sua companheira de infância, mas o pequeno “mamífero de plástico”, ainda que vertido num trapo, acompanha-o, fantasmaticamente, segundo a rememoração obsessiva do narrador Paulo.

<sup>47</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 230-231.

<sup>48</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 220.

Ao narrar a história de Rui, Paulo ainda tenta salvar-lhe o brinquedo infantil na esperança de, assim, salvar o próprio Rui, salvar sua infância destroçada por mortes e maus tratos, sua vida adulta destruída pela heroína e pela solidão: “se eu pudesse colava um adesivo no orifício, soprava o bicho e empoleirava-o na carreta por cima das flores”<sup>49</sup>, lamenta ele. Mas também Paulo não pôde salvá-la, nem a ela nem a Rui, de sua condição de precariedade e de desajuste em relação ao outro e a si mesmo e a última referência que se faz à girafa em toda a narrativa atesta o caráter de esboroamento que esses pequenos objetos kitsch incorporam. Em sua derradeira aparição, a pequena girafa parece estar à espera de Rui, que não mais voltará, talvez já morto, no hospital, ao lado de Carlos, talvez já morto na areia da praia da Fonte da Telha, onde parece ter se suicidado, quem sabe se à espera de sua única amiga, uma pequena girafa deixada para trás:

(...) a bóia de uma girafa na piscina e eu  
a tranquilizá-la  
– O Rui está a chegar acalma-te  
enquanto ela se me esvaziava nas mãos num assobiozinho de vento<sup>50</sup>

Nenhum apaziguamento emerge dessa memória doce-amarga que essa pequena ruína de plástico condensa. Como o anão velho que precisa ser já despejado fora, também ela retorna do passado arrastando-o consigo e trazendo, a reboque, sua dimensão arruinada: como o passado, a pequena girafa é, afinal, uma bóia esvaziada e murcha, uma triste girafa morta, mas cuja presença em negativo irá alimentar a rememoração maníaca da personagem.

Há ainda uma outra casa, talvez a mais significativa nesse texto antuniano, a guardar intimidades e pequenos objetos-signo do que já não existe mais: a casa onde Carlos passara a viver após embarcar na camioneta de Lisboa e abandonar a família, levando consigo no braço apenas o que se afigurou um casaco de mulher, local onde atende seus clientes e recebe seus amantes. É lá que Carlos pôde, finalmente, fazer-se Soraia. Essa casa às avessas, lar de alguém que vivia “no avesso das coisas”<sup>51</sup>, não apaga de todo a imagem da casa primeira, da casa onde vivera com Judite, a quem não conseguia sequer tocar, casa que assistiu às angústias desse ser atormentado por uma sexualidade imprecisa, sempre “remexendo estojos, frascos de silicone, algodões”<sup>52</sup>. Como as imagens do passado são sempre, no texto, imagens erigidas sobre uma constante tensão, sobre um desejo que é, simultaneamente, recusa, a

<sup>49</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 220.

<sup>50</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 237.

<sup>51</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 500.

<sup>52</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 27.

lembrança da convivência com Judite é também uma lembrança não pacífica e Carlos recorre às recordações de suas vidas em comum quando a sua própria desmorona por completo: quando é despedido da casa noturna onde se apresentava e recebe o laudo médico confirmando sua doença. É a imagem da vida conjugal que retorna, a mesma vida conjugal que ele recusou por não suportá-la. Em seu diálogo imaginário com Judite, enquanto recorda esse tempo impossível, reencontra-o num par de bonecos a representarem noivos, a representarem ele e Judite, a representarem aquilo que há muito já se desvaneceu e que, no entanto, se presentifica, em negativo, nessa “lembrancinha” kitsch:

(...) abro a caixa de sapatos  
 em que nós dois lá dentro, ou seja as figuritas do bolo de noiva intactas tirando o pé do homem a que falta o tornozelo e a mulher sem um ângulo do véu, equilibrá-las na cómoda, recordar tanta coisa, esquecer-me delas e voltar a dar conta que existem quando o meu cotovelo acho que o meu cotovelo os derruba por acaso e reparo sem pena que se desfazem no chão<sup>53</sup>

O objeto que lhe traz de volta o passado carrega, em si mesmo, um vestígio da deterioração desse tempo: as figuras do bolo de casamento não estão exatamente intactas, preservadas: faltam-lhes um pé e um pedaço do véu. Elas guardam algo daquele período ao mesmo tempo que não permitem esquecer que ele já não mais existe e que, agora mesmo, se afasta um pouco mais, se deteriora um pouco mais, desaparece um pouco mais: outro pé do noivo já se desfaz, outra lasca do véu se perde e Carlos constata – sem pena? – que esse tempo perdido, há muito, desfez-se no chão. Esses fragmentos do passado que o par de bonecos estilhaçados representa permanecerão como fragmentos sem jamais alcançar uma “totalidade”, funcionando como ruína<sup>54</sup>, preservando um tempo e sua história e, simultaneamente, dizendo a impossibilidade de retorno a esse tempo e o apagamento dessa história.

A casa de Carlos no Príncipe Real é, toda ela, um imenso espaço kitsch que fascina Paulo precisamente por sua feição excessiva e algo burlesca, tão diferente da casa esvaziada e desinteressante do Bico da Areia. Mas nessa casa, como na que a precedera, não há lugar para Paulo e em ambas ele será sempre uma espécie de obstáculo incômodo. Nos dias de visita, seus pais adotivos o levam até o Príncipe Real para passar algumas horas com o pai – e o constrangimento se instala. Carlos não sabe o que fazer com o filho durante esse tempo,

<sup>53</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 448.

<sup>54</sup> O conceito de *ruína* aparece, de forma dispersa, em diversos ensaios de Benjamin, dentre eles nas suas famosas teses sobre a história. Cf. BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*, p. 222-232.

durante “duas horas no mínimo, como se ocupa uma criança durante duas horas (...) se não há jogos nem brinquedos”<sup>55</sup> nem doces por perto? E Carlos tenta entretê-lo com os mais estapafúrdios objetos que encontra pela casa, empresta-lhe

a boneca do travesseiro da cama, as saloias do azeite e do vinagre, o passarinho que se dá corda no rabo e assobia o hino nacional numa gaiola de bambú, emprestava-me um passarinho sem piada nenhuma numa gaiola de bambú a assobiar uma música cheia de tambores que não vinha do pássaro, vinha da base da gaiola, o animal a baloiçar-se sem emitir som algum e eu fazia de conta que me interessava pra lhe dar prazer enquanto o meu pai, convencido de agradecer-me,

– Um passarinho autêntico Paulo

no fim dos tambores a base da gaiola deixava de tremer, o pássaro numa expressão cretina, o meu pai a designar o bicharoco mascarado de canário consoante ele se mascarava de mulher

– Não achas lindo Paulo?

o pássaro e o meu pai suplicantes, ridículos, a mendigarem não sei quê com os biquinhos pintados<sup>56</sup>

Soraia e o pássaro de bico colorido confundem-se em seu aspecto de inadequação e desajuste, em seu caráter de imitação<sup>57</sup>: um bibelô barato a imitar um canário autêntico e um homem a imitar uma autenticidade feminina que não é sua. Ambos se fazem “ridículos” em sua representação vulgar e “suplicante”, um e outro parecem pedir complacência: sou um canário autêntico, pede o pássaro; “sou mulher”<sup>58</sup>, pede Carlos.

Mas é a própria personagem Soraia que mais concentra o kitsch da textualidade antuniana: ela é, por assim dizer, sua personificação. A imagem descrita pelo médico que Soraia visita juntamente com Rui demonstra que o kitsch que essa personagem personifica está degradado, esvaziado, metafórica e literalmente contaminado pela morte:

o vestido e as calças materializaram-se nos bancos e transformaram-se em caras, uma peruca loira, brincos numa caveira parecida com a minha (...) esqueletos desanimados a estenderem-me a análise, a blusa descosida no que fora o braço (...)

ao colocar os óculos um pedaço de orelha realmente, pedaços de icterícia que o batom e os cremes não disfarçavam já<sup>59</sup>

<sup>55</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 385.

<sup>56</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 381.

<sup>57</sup> É de se notar ainda que uma certa manifestação do devir-animal insinua-se nessa espécie de “derivação” percebida entre Carlos e o pássaro de bicos pintados, ainda que este último não seja uma ave de fato, mas um bibelô em forma de pássaro.

<sup>58</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 387.

<sup>59</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 308, 309.

Como o kitsch manifesta-se no próprio corpo de Soraia, em seu completo desajuste em relação a si mesma, é também nele que a deterioração se faz ver: na “unha postiça do polegar perdida sem que desse conta”, na “cabeleira loira que se descolava da testa”<sup>60</sup>. O espectro de atuação do kitsch na ficção antuniana é, pois, ilimitado, alcançando, indistintamente, desde objetos inanimados até corpos humanos.

A estabilidade ilusória que a casa arquetípica bachelardiana promove é posta, então, a descoberto. Esses espaços domiciliares subsistem, como tudo o mais na contemporaneidade, apenas por um breve período, por um instante entre o adormecer e o despertar. Segundo a chave integradora de Bachelard, na natureza nada é precipitado, tudo requer maturação para atingir a cosmicidade, mas se há alguma “cosmicidade” contemporânea essa se faz na e pela velocidade – pela rapidez, dirá Calvino<sup>61</sup>. Daí serem essas casas imaginadas pela ficção antuniana sempre provisórias, “casas sem lugar”, ocupadas e logo em seguida abandonadas por esse sujeito também ele algo deslocado, dispersado pelas sociedades contemporâneas; casas erguidas e imediatamente consumidas pelos processos predatórios de modernização e sua força dissipadora.

Vê-se que a textualidade antuniana manifesta sempre uma ironia algo terna em relação aos sujeitos, suas casas e seus objetos domésticos. A reflexão aqui desenvolvida acerca desses objetos ficcionais que povoam as casas antunianas não pretende inquiri-los segundo a sua função, mas segundo os processos pelos quais os sujeitos entram em contato com eles e a partir das relações que resultam desse contato<sup>62</sup>. Esses objetos não são nunca destacados nessa ficção por seu aspecto de “novidade” ou “sofisticação”, mas por sua aparência desgastada ou kitsch, sempre algo fraturada, em consonância com a existência fragilizada dos donos. O mobiliário – aí compreendidos os objetos e utensílios domésticos – é, como bem lembra Jean Baudrillard, uma espécie de “personificação” das relações humanas:

os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar. Possuem eles tão pouca autonomia neste espaço quanto os diversos membros da família na sociedade. Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conclusão uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua “presença”. Aquilo que faz a profundidade

<sup>60</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 322.

<sup>61</sup> Cf. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>62</sup> Jacques Rancière irá lembrar a “grande regra freudiana” segundo a qual não existem “detalhes” desprezíveis para corroborar a sua afirmação de que “tudo fala” e que isso significa “dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas.”. RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 36.

das casas da infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência (...). Antropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou às vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos.<sup>63</sup>

A análise de Baudrillard ressalta a força desses “deuses domésticos” cujo caráter simbiótico liga-os irremediavelmente ao grupo por meio das relações afetivas que com eles estabelecem os moradores da casa. Os objetos de Baudrillard são, no entanto, predominantemente dóceis e inofensivos, receptivos e benfazejos, enquanto que na complexa textualidade antuniana esses objetos engendram três “relações morais” primordiais e distintas: 1. companhia/evasão/substituição (no passado rememorado, como parte de um mecanismo compensador da falta de afeto e de partilha humanos); 2. nostalgia/lembrança (no presente da enunciação, como índice ou vestígio do passado); ou ainda 3. “pequeno diabo” (no presente da enunciação, como mais um dos elementos que colaboram para tornar “infernai” o cotidiano das personagens, ao mesmo tempo que fornecem uma amostragem dessas penosas existências).

Em qualquer dos três casos, a relação é sempre desigual e o sujeito é sempre “menor” que o objeto, que ou é suficientemente “afetivo” para assumir o lugar do outro (1ª relação moral) ou se afigurar como um totem do passado (2ª relação moral) – como o fazem o anão da Branca de Neve e a girafa de plástico de *Que farei quando tudo arde?* – ou desconcertantemente “poderoso” para ludibriar, perseguir e infringir dor ao sujeito (3ª relação moral) – como o fazem os utensílios da casa de Fátima em *Exortação aos crocodilos* :

Acordei mas não me digam nada que até às onze da manhã tenho um feitiço de cão. Rebolo pela casa de olhos fechados, esbarrando nos móveis a afastar o sol e a maldizer o mundo, o sol, claro, finge que se vai embora e regressa de seguida na teimosia dos bichos, pegajoso, insuportável, amigo, não preciso de amigos de modo que o sacudo

– Larga-me  
ou lhe aponto a janela  
– Rua

e a casa escurece, abro a torneira para molhar o rosto e a água dói na pele, rodo o comutador da cozinha e a luz enche-me as pestanas de ácido, ligo o bico do fogão e o gás cospe-me calores azedos no nariz (...)

(...) eu a cortar o ângulo do pacote de leite sem poder abrir os olhos e bater-lhe, apetecia-me estrangular o despertador elétrico, acabar com aquela

<sup>63</sup> BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 22.

campainha horrível, tirar o plugue da parede e desligá-lo, ver os números apagamem-se suplicando  
 – Não nos mates  
 apertei sem querer o pacote de leite e um traço de espuma, feita lesma, escorreu-me do joelho, levei a mão à perna sem largar a tesoura (pelo canto do olho dei com o sol no bico da tesoura, era evidente) e piquei-me  
 desligar o despertador, desligar o mundo, ter paz (...).<sup>64</sup>

Todos os utensílios, equipamentos e artefatos da casa parecem se unir em uma espécie de “complô insólito” contra a personagem, que associa o desligar de um acessório cotidiano ao “desligar-se” da penúria de seu próprio dia-a-dia. Nesse seu modo tão particular de atuação, o objeto não funciona como mero ornamento ou artefato, mas estabelece uma relação “ativa” de “tortura” com os sujeitos os quais eles ferem – física e emocionalmente – e dos quais zombam sem piedade:

Quando, por fim, o sol deixou de troçar-me, foi a vez do gás se divertir à minha custa. Sinceramente, a maldade das coisas ultrapassa-me: já não falo dos espelhos, sempre prontos a descobrirem-nos defeitos, falo das tampas de caneta que rebolam sabe Deus para onde, do porta-moedas nunca no lugar em que o deixamos, dos chinelos de que só encontramos o direito quando os procuramos com o pé, das chaves de casa que saíram sozinhas da fechadura da entrada e nos obrigam a esvaziar todos os bolsos e todas as carteiras na mesa, sem mencionar os ângulos dos móveis prontos a aleijar-nos, os copos que tombam da mão ao limpá-los, deixando arestas que as vassouras não notam e o enfermeiro do posto leva horas a tirar com um alfinete, exibindo um ciscozinho muito menor que a dor, sem mencionar os fechos e cler encravados, as nódoas misteriosas nas blusas, a escova de dentes que nos deixa pêlos na boca a fugirem da língua, parece que os vamos agarrar e não, há sempre um espaço entre as gengivas, inacessível à unha, no qual se escondem a rir e apenas abandonam ao entalar-se na garganta em soluços de tosse. Às vezes passa-me pela cabeça que as coisas gostam de sofrer: se a imagem da televisão desaparece damos um murro no aparelho e regressa, se uma lâmpada apaga duas palmadas no abajur fazem-na regressa embora o abajur fique torto, o aspirador aguarda um pontapé estimulante para voltar a trabalhar. A perfídia das coisas confunde-me: ali estão elas à nossa volta, inocentes, alinhadas, caras, com seu falso ar de submissão e competência, a sua pretensa utilidade, os seus plugues, os seus botões, os seus cromados, as suas marcas estrangeiras, os seus desdobráveis em quatro idiomas

com desenhos e setas  
 que ensinam, prolixamente, a mexer-lhes, e tudo o que conseguimos é que nos aumentem para o triplo a conta da luz, paguemos ao representante a substituição de peças incompreensíveis  
 (normalmente colocam-lhes resistências novas, como se não possuíssem resistência bastante para nos darem cabo dos nervos e atormentarem a vida)

<sup>64</sup> ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 16-17.

ou que, na melhor das hipóteses, nos eletrocutem de uma vez por todas, libertando-nos, com uma missa de sétimo dia, dos seus préstimos satânicos. Mas, voltando ao princípio, dizia eu que mal o sol deixou de trocar-me, ora no lava-louças, ora na geladeira, ora nos losangos do chão, foi a vez do gás se divertir à minha custa. Devia tê-lo imaginado, se todavia a minha tendência para esquecer a crueldade não fizesse de mim a vítima ideal dos objetos, buscando na casa inteira os óculos que trago na mão ou insistindo com o paliteiro sem me lembrar do fato que ou me não dará nenhum ou os derramará todos na travessa, obrigando-me a pescá-los, paciente e derrotado, no pântano do molho, e isto normalmente quando temos convidados (...).<sup>65</sup>

Certos objetos, em sua desarmonia, discrepância e desordem, miniaturizam a desordem (aparente) da narrativa, a dispersão de uma textualidade sempre movediça e de enunciados não-coincidentes, propensa a provocar dificuldades ao leitor mais afeito a narrativas de tipo tradicionalmente romanesco; entretanto, estruturalmente, essa “desordem” assume status de empenho literário, de trabalho minucioso com a linguagem, enquanto no plano do enunciado essa falta de paridade entre as coisas é apontada pela voz narrativa com desdém, ainda que, como resultante textual, o que se percebe é uma certa consideração dessas vozes por esse decaído, esse desconjuntado das coisas e dos seres: “(...) pousou a chávena (todas as três chávenas e todos os três pires eram diferentes) no lava-louças em desordem que a senhora, a abanar-se com um leque de madrinha, fitava de tempos a tempos num suspiro exausto.”<sup>66</sup>.

Essa feição negativada dos objetos está também relacionada aos modos de interação entre eles e os sujeitos, à incapacidade destes últimos em controlar os primeiros ou em sua inabilidade para operá-los, manuseá-los ou ainda simplesmente em uma espécie de frustração que tais objetos provocam àqueles que com eles habitam um mesmo espaço:

O gás acabava invariavelmente no momento em que, de mesa posta e batatas no pirex, eu aproximava um fósforo do bico do fogão, de modo que comíamos bitoques, rosnando fúrias, numa cervejaria de Almada habitada por adeptos do marisco de palito no beijo, encostados a um aquário gigantesco em cujo fundo de limos e de pedras se arrastavam, tateando a água, lagostas com artrose.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 56-57.

<sup>66</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 58.

<sup>67</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 287-288.

Um equipamento de uso cotidiano como um fogão doméstico frustra os anseios da personagem, que acaba por ter que, para realizar sua refeição, deslocar-se até um restaurante – também ele negativado, como se pode perceber pela menção ao “palito no beijo” (situação percebida pelo narrador como inconveniente ou inapropriada), ao limo do aquário (com a acumulação de detritos reportando ao desleixo, à ação depauperadora do tempo) e à artrose das lagostas (com a doença sugerindo crustáceos debilitados e com movimentos dificultosos). Esse aspecto de decadência e de inabilidade humana evocadas pelos objetos desenvolve-se, muitas vezes, em relações de esvaziamento da subjetividade, passando da inabilidade à inanição, à não-ação dos sujeitos:

(...) permaneci horas sem dormir, sem pensar em nada, sem me angustiar com nada, vazia, a olhar a janela até o céu se colorir dessa espécie de brancura que antecede a manhã, e os objectos do quarto (o relógio, os anéis, as bonecas de pano à cabeceira, o pierrot de louça, a caixa das pulseiras na cómoda, e o espelho do armário que não reflectia ninguém) ganharem a densidade inerte e a ausência de mistério habituais.<sup>68</sup>

Lobo Antunes afirmou em entrevista que seu penúltimo livro publicado (*Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*) teve como gênese – como parece ser procedimento recorrente do autor – um verso escutado de uma senhora: “ – Como esta casa deve ser triste às três horas da tarde”<sup>69</sup>. Esse livro abre-se com a descrição de uma prática a que a avó da personagem era submetida na infância:

em pequena a minha avó acompanhava a minha bisavó de visita a senhoras que moravam em andares antigos na parte antiga de Lisboa, salas e corredores numa penumbra perpétua onde as pratas e as loiças a seguiam e a minha avó com dez ou onze anos a pensar  
– Como esta casa deve ser triste às três horas da tarde  
porque era nas salas, nos corredores e nos esconsos também, com pantufas e vassouras, que chovia no inverno, não lá fora e não chuva tão pouco, uma surpresa nas coisas a condoer-se da gente (...).<sup>70</sup>

Para além da tristeza que a narradora antevê naqueles espaços que parecem esquecidos, são as pratas, as loiças e os objetos atulhados que se destacam nessa casa. O objeto apresenta certa propriedade de remeter ao passado, condensá-lo e fazê-lo estancar – mesmo que precariamente – como fazem com o fluxo de água os gravetos e as folhas que se acumulam na

<sup>68</sup> ANTUNES. *Tratado das paixões da alma*, p. 293.

<sup>69</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 13.

<sup>70</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 13.

superfície de um rio. Assim, essas pequenas “coisas” que exibem surpresa em relação aos sujeitos podem desempenhar uma função bem específica, ainda que nem sempre facilmente percebida: elas pretendem “congelar” o tempo, assim como os pequenos fatos que o cronista registra ou a clássica *madeleine* proustiana. Como dirá Baudrillard, “não se trata, é claro, do tempo real, são os signos, ou indícios culturais do tempo, que são retomados no objeto antigo.”<sup>71</sup>. Entretanto, o objeto antigo teorizado por Baudrillard é um objeto mitológico, irradiador de forças agregadoras e afirmativas; a exigência à qual ele responde

é a de um ser definitivo, completo. O tempo do objeto mitológico é o perfeito: ocorre no presente como se tivesse ocorrido outrora e por isso mesmo acha-se fundado sobre si, ‘autêntico’. O objeto antigo é sempre, no sentido exato do termo, um ‘retrato de família’. Existe sob a forma concreta de um objeto, a imemorialização de um ser precedente – processo que equivale, na ordem imaginária, a uma elisão do tempo. É isto que evidentemente falta aos objetos funcionais, que existem somente na atualidade, no indicativo, no imperativo prático, esgotando-se no seu uso sem ter tido lugar outrora e que, se asseguram mais ou menos bem o meio ambiente no espaço, não o asseguram no tempo. O objeto funcional é eficaz, o mitológico, perfeito. É o evento completo que ele significa, o nascimento. Não sou aquele que atualmente é, isto seria a angústia, sou aquele que foi, segundo o fio de um nascimento inverso do qual este objeto é para mim o signo e que do presente mergulha no tempo: regressão. O objeto antigo dá-se portanto como mito de origem.”<sup>72</sup>

Ora, o único “retrato de família” que os objetos alocados na ficção antuniana podem fornecer é um retrato apagado ou estilhaçado, já que a “família” nesses textos será sempre uma “família” desagregada. A textualidade antuniana exhibe essas moradias propensas à acumulação dessas pequenas “tralhas” – “tesouros sem valor, rinocerontes, tigres e bules”<sup>73</sup> –, mas esses objetos não têm aqui a força mitológica de “anular o tempo” tornando-o homogêneo e “bloqueando” a sua ação dissipadora, antes, eles consubstanciam a ambivalência da perda e da permanência do passado, o desejo de uma “origem” e a constatação da sua evasão.

Essa segunda forma de atuação desses objetos imaginados (índice ou vestígio do passado) adquire especial relevância: uma vez que a ficção antuniana procede sempre por movimentos de rememoração, esses objetos-vestígios demonstram a simbiose entre forma e conteúdo, entre o modo de narrar e a “coisa” narrada – o que parece fundamental para a

<sup>71</sup> BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 82.

<sup>72</sup> BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 83-84.

<sup>73</sup> ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 193.

compreensão dessa textualidade –, já que o próprio objeto faz-se movimento do presente em direção ao passado para nele projetar a falta e a solidão do sujeito. Nesses textos, conforme se viu, o objeto não assegura nenhuma “plenitude” anterior na atualidade, mas assinala a compulsão de um sujeito que não consegue se desvencilhar do passado, preso que está à armadilha da repetição maníaca. A privação de afeto a que os sujeitos antunianos estão irremediavelmente submetidos dá-se a ver, em negativo, no excesso de seus objetos.

### 3.2 O fragmento e seu negativo

*O que escrevemos é necessariamente o mesmo e o devir daquilo que o mesmo é, em seu recomeço, de uma riqueza infinita.*  
(BLANCHOT *apud* COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 52).

*note onde fomos parar  
a propósito de gencianas que horror*  
(António Lobo Antunes. *Que farei quando tudo arde?*, p. 487).

Alcançado este ponto da pesquisa, uma constatação que se insinua desde o seu início precisa ser explicitada: a de que a textualidade antuniana desenvolve a pretensão enciclopédica do fragmento – ou, se se quiser, a idéia de fragmento como totalidade –, o que não pode, evidentemente, ser confundido com o enciclopedismo ou totalidade à maneira de um Tolstoi ou do romance do século XIX em geral<sup>74</sup>, já que o modelo enciclopédico que predominou ao longo da era moderna mostrou-se limitado e redutor, deixando de fora tudo o que era excessivo, perturbador e inclassificável, a fim de atender às exigências de racionalidade no compartimentado processo de organização do conhecimento.

No atual contexto do mundo contemporâneo, esse modelo que excluía tudo o que era da ordem da diferença precisou forçosamente ceder lugar a outra concepção de enciclopédia, pois, como antecipou Calvino, “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice.”<sup>75</sup>. A totalidade contemporânea será sempre uma “totalidade fragmentária” – se se quiser assumir o paradoxo dessa afirmativa. Segundo Maria Esther Maciel, foi Umberto Eco “um dos primeiros a redimensionar essa noção de enciclopédia enquanto ‘semiose ilimitada’ e comparável a um labirinto extensível ao infinito”, tomando-a, agora, como um modelo que “incorpora o próprio formato incontável daquilo que busca mapear e catalogar.”<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> Conforme mostrou Maria Esther Maciel, a palavra *enciclopédia* “foi usada pela primeira vez no século 16 e só a partir do século 17 adquiriu o sentido que hoje lhe atribuímos” e, “no âmbito da modernidade, a noção de enciclopédia afirmou-se, como se sabe, a partir do trabalho coletivo dos enciclopedistas franceses, que tomaram como referência para a composição da célebre *Encyclopédie* o método estruturado por Francis Bacon na forma de uma árvore bifurcada.”. MACIEL. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, p. 21; 22.

<sup>75</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 131.

<sup>76</sup> MACIEL. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, p. 24.

É dessa incorporação do caráter incontrolavelmente amorfo ou fragmentário daquilo que busca mapear ficcionalmente – tudo aquilo que molda a existência comezinha de sujeitos anônimos, seus objetos domésticos, suas “pequenas” experiências, suas frases de efeito, suas recordações infantis – que se alimenta a textualidade antuniana. O enciclopedismo dessa obra, longe de pretender hierarquizar e encerrar de modo unívoco a desordem do mundo e dos seres que a compõem em “entradas” estanques e que pouco ou nada se interpenetram, prefere atuar como uma espécie de “modelo de [des]conhecimento que funciona por blocos, por fragmentos, fundado nas noções de multiplicidades, bifurcações, mediações, irradiações e derivas.”<sup>77</sup>, bem ao modo de uma enciclopédia “pós-moderna” e hipertextual, tal como a descreveu conceitualmente Olga Pombo em seu *Enciclopédia e hipertexto*.

A totalidade da obra antuniana é sem dúvida uma totalidade potencial, que se realiza textualmente por meio da fragmentação, multiplicação e derivação dos sentidos, das sintaxes e das subjetividades. Essa textualidade, portanto, desautoriza a própria idéia de classificação, já que ela claramente se abre para o heterogêneo na indistinção das vozes que agencia, na indeterminação dos corpos e dos gêneros que põe em trânsito e em transformação, na deshierarquização dos reinos que coloca em contato e hibridização – e, nesse processo, desconstruindo um texto enciclopédico clássico: o *Systema naturae* (1735) de Lineu, que separava rigidamente a natureza em três reinos distintos e incomunicáveis: animal, vegetal e mineral.

Não se trata, contudo, na obra antuniana, de um “viva o fragmento” ou “viva a indefinição” – como algumas vezes parece ter sido o projeto pós-moderno ou, pelo menos, de algumas de suas leituras –, já que a pretensão enciclopédica do fragmento tensiona essa noção simplista de mera realização do incompleto. Pode-se dizer que há, nesses textos, um desejo de totalidade – desejo de um texto total, que dissesse tudo ou, antes, que mostrasse tudo – e, ao mesmo tempo, uma consciência de sua fratura, de sua condição de fragmento, de sua abertura e indefinição. Não podendo “citar” absolutamente tudo, a obra antuniana elege aquilo que fora deixado de fora por outros textos, especialmente pelo enciclopedismo tradicional e teleológico da *Histoire*: os restos<sup>78</sup> e os resíduos da *Tradição* – no sentido benjaminiano do termo –, as repetições, ambivalências e manias dos sujeitos. É precisamente isso que foi de alguma forma

<sup>77</sup> POMBO *apud* MACIEL. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais, p. 25.

<sup>78</sup> Eunice Cabral ressalta que “O residual, o restante, o que sobra, são vocábulos e expressões muito freqüentes na obra do autor, quer no implícito semântico, quer do ponto de vista discursivo” e acrescenta: “Afinal, o resto assume, entre outras, a forma do fragmento, como uma estratégia de disseminação de significações, sobretudo nos últimos romances publicados.”. SEIXO *at al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, v. 2, p. 508.

ocultado que está no negativo de cada fragmento dos textos antunianos, no negativo do enciclopédico e monumental fragmento que é a sua obra:

e o Paulo havia logo de achar, sem motivo, que era acerca do pai, a mania a respeito do pai dele, que um palhaço, um maricas, e canções, e bailados, quando de facto empregado num relojoaria do largo do tribunal, milhares de horas diferentes em milhares de mostradores, carrilhões, pêndulos, cucos com vénia e sem vénia que somando-os todos, com um traço por baixo, davam a idade do mundo e a idade do mundo devia confundi-lo porque se enganava nos dias e me faltava aos encontros<sup>79</sup>

Mas o fragmento antuniano apresenta ainda uma especificidade: ele prefere o interminável, o processual em lugar do concluído, o dinâmico em lugar do estático. O estático é o que é dado “de uma vez por todas”, de forma pronta, inerte, acabada; daí a textualidade antuniana privilegiar o movimento, a metamorfose, o rascunho e o inacabado, para apresentar a sua estética do em negativo, seu enciclopedismo fragmentário. O fragmento em Lobo Antunes perturba a calma expectativa da cronologia e instaura a simultaneidade, impelindo texto e leitor à desordem do simultâneo, ao fluxo – ou influxo, melhor dizendo – de temporalidades heterogêneas e descontínuas. O tempo “vazio” acabou e o tempo “carregado de agoras”<sup>80</sup> é materializado na dispersão cronológica de um sem número de fragmentos em que se estruturam esses textos ficcionais e que se movem, inadvertidamente, entre diferentes passados e presentes:

Acabei as orações às nove horas, de joelhos no tapete ao lado da cama [presente da enunciação, quando a mãe da personagem agoniza em seu leito], e por causa da chuva mal se percebia a sombra do salgueiro, percebiam-se gotas que acrescentavam vidro ao vidro deformando as roseiras à medida que desciam, os galhos primeiro finos, depois grossos, depois finos de novo e o cheiro da terra nos intervalos dos caixilhos, a Mercília da porta da cozinha  
– Saía da chuva menino [passado, quando João era ainda criança]  
e eu encantado com a ideia de viver numa folha de caderno que um lápis de criança vai riscando e ao riscar a página risca-se também, a camisa e os sapatos molhados a minha pele verdadeira, sou um escaravelho, uma cobra, uma lagartixa de muro, não saio da chuva porque não é comigo que falam dado que não sou menino, sou um bicho, no funeral do meu pai, em outubro, [passado mais recente, quando o pai falece] este cheiro, lembro-me do cheiro  
e dos pingos suspensos dos cedros, quase não me lembro do resto, demasiadas figuras de mármore e lápides e nomes, os pingos alonga-

<sup>79</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 487.

<sup>80</sup> Cf. BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 230.

vam-se e encolhiam-se numa respiração misteriosa, ao alongarem-se  
o cheiro mais forte e eu  
– Deve ser o meu pai a falar-me<sup>81</sup>

Na multiplicidade do fragmento antuniano, a razão se vê desmembrada em múltiplas razões e o eu ora ficcionalizado é um eu de subjetividades difusas e “dementes”, que se projetam em várias e, não raras vezes, antagônicas direções, um eu “exteriorizado”, um “pronomes pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos”<sup>82</sup>. Em cada fragmento convivem diferentes vozes, múltiplas e heterogêneas consciências: as subjetividades, inicialmente “inflacionadas”, desembocam no esvaziamento e expõem a dispersão da identidade que passa pela degradação do corpo, pelo arruinamento da casa, dos espaços, das referências, convertendo esse “eu” apressadamente tomado como universal em um feixe de identificações, de projeções subjetivas dispersas.

A não-identidade do sujeito, seu esvaziamento e dispersão são paradigmaticamente representados pela não-coincidência do “conteúdo informativo” desses fragmentos e pelas metamorfoses que diversas personagens sofrem no decorrer das narrativas, assumindo, muitas vezes, não só um outro nome próprio, mas também um outro corpo, uma outra sexualidade, uma outra identidade, esvaziando-se de si em narrativas nas quais subjetividades distintas perpassam um “mesmo” sujeito deslizante, evidenciando que esse sujeito já se verteu não em um, senão em vários outros sujeitos disseminados pela e na fragmentação estrutural e semântica do texto. Para se ler as dissonantes versões que seus fragmentos apresentam, é preciso, portanto, considerar que essa fragmentação sintático-semântica exhibe, em negativo, a falta de unidade e de coerência do próprio sujeito em relação a si mesmo, sua constituição em constante devir, do contrário, se se “resistir” excessivamente a essa dispersão que o fragmento imprime à textualidade, pode ser que a esse leitor somente restem dois destinos: o repúdio a esse texto e seu conseqüente abandono ou a imposição de uma leitura teleológica e linear que certamente fracassará e que esse texto, precisamente, desqualifica e lhe serve de resistência:

qual de nós dois 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<sup>83</sup>

<sup>81</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 66.

<sup>82</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 62.

<sup>83</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 141.

A ficção de Lobo Antunes desenvolve-se, pois, como uma espécie de inquirição da identidade, ao mesmo tempo que expõe sua não-fixidez e impossibilidade de determinação: sua heterogeneidade suplementar e constitutiva. A personagem-travesti de *Que farei quando tudo arde?*, Carlos/Soraia, é, nesse sentido, uma espécie de mônada dessa dispersão e dessa heterogenia: essa personagem não é homem, não é mulher e é, simultaneamente, os dois. Carlos/Soraia é essa mistura da qual não se pode separar o masculino do feminino, o que pertence a um e o que compete ao outro. A indefinição absurda imposta pela sua figura é tamanha que seu próprio filho não reconhece nela a imagem de um homem ou de uma mulher, mas a de um palhaço:

(...) o meu pai é um  
palhaço com plumas e lantejoulas e cabeleira postiça, os enchumaços  
nas nádegas, no peito<sup>84</sup>

(...) Tudo me  
parece tão difícil, tão complicado, tão esquisito: um palhaço que ao  
mesmo tempo era homem e mulher ou umas vezes homem e outras  
mulher ou umas vezes uma espécie de homem e outras uma espécie de  
mulher comigo a pensar  
– Como é que o chamo?<sup>85</sup>

Já que se esgotaram as possibilidades de se estabelecer qualquer relação de sociabilidade, qualquer relação intersubjetiva num mundo movido pelo e para o capital, o que restou foi o corpo. Aquilo que é excessivo transborda do corpo de Carlos/Soraia sem possibilidade de contenção por parte dela própria ou do sistema: “os frascos de silicone que injetou a rebentarem-lhe o peito e ele a queixar-se de dores”<sup>86</sup>. Esse desperdício de fluidos que insistentemente escapam de seu corpo funciona como espécie de “afronta” à máxima capitalista do acumular: o que sai do seu corpo é o desregrado, o que está fora da regra, fora da Lei.

O corpo de Carlos/Soraia é precisamente aquilo que não se domina, aquilo que se rebela, que transborda, corpo que se faz à revelia da vontade consciente do sujeito ou de qualquer controle externo. Essa criatura *fake*, indefinida e forjada que a figura do travesti incorpora – esse sujeito que está *entre* duas formas, esse *entrave* a qualquer tentativa de determinação segura e, portanto, de homogeneização – não pode ser traduzida para um

<sup>84</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 17.

<sup>85</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 109.

<sup>86</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 85.

sistema de positividade, não pode ser traduzida para um sistema de identidade. O deslocamento é perene, a indefinição é regra: a lei fundamental dessa textualidade em negativo é a da metamorfose – metamorfose do próprio fragmento que se repete sempre em diferença, em não-coincidência –, da manifestação ora de uma heterogeneidade ora de outra e outra..., permanente transmutação das coisas umas nas outras, das identidades em alteridades, em movimentos de interrupções sintáticas e semânticas constantes.

Por trás da cabeleira postiça, do batom vermelho, dos brincos e do vestido, o filho de Carlos/Soraia procura uma resposta, uma definição, busca uma origem para encontrar uma identidade, mas onde Paulo busca certeza, onde solicita o rosto limpo de alguém a quem possa nomear “pai”<sup>87</sup>, encontra apenas o “absurdo” que é a figura mascarada e polimorfa de um travesti, essa heterogeneidade corporificada:

(...) não se vista de mulher, não se mascare, não se pinte, não se disfarce com uma cabeleira postiça não me pergunte  
 – Achas que sou mulher como elas?  
 a depilar a sobrancelha que não há maneira de ficar idêntica à  
 outra  
 e não ficará idêntica à outra senhor, você é um palhaço e os palhaços usam sobrancelhas diferentes, a esquerda normal e a direita para cima  
 não me pergunte porque me impedem de ser mulher se sou mais mulher que elas, repara na minha cintura Paulo  
 – Reparaste na minha cintura Paulo?<sup>88</sup>

Essas heterogeneidades que se articulam nesses fragmentos que “enciclopediam” a diferença fazem suplemento à idéia tradicional de identidade, funcionam como contraponto que desestabiliza a lógica da igualdade em detrimento da diferença. O aniquilamento da identidade que cada eu narrador processa em meio aos fragmentos vertiginosamente dispersos de Lobo Antunes nos dá a ver que em seus textos a heterogeneidade murmura mais alto que qualquer grito vindo da identidade homogeneizadora. As tantas versões que dizem e, logo em seguida, desdizem cada um dos fragmentos de biografias inacabadas, as tantas vozes que narram trechos incongruentes de vidas espatifadas, vozes oriundas de lugares os mais heterogêneos e improváveis como um cedro ou um bibelô de geladeira, fazem eco a uma linguagem que se realiza, precisamente, na efetivação dessa heterogenia. A polifonia vertiginosa e atordoante em meio à qual se estrutura essa textualidade “sistematicamente

<sup>87</sup> A falência do pai como ordenador simbólico é importante para toda a ficção antuniana, já que essa ficção irá fazer equivaler a desestabilização das relações pessoais e a desestabilização da própria textualidade.

<sup>88</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 387.

esfacelada” alcança um nível tal que não só se estilhaça e dissipa a consciência de uma autoridade qualquer por trás do narrado, como também se desfazem e diluem todas as consciências de cada eu narrador, numa emergência de discursividades e de vozes que não se pretendem totalizantes, ao contrário, essas vozes insistem em permanecer “em estado” de fragmento.

O fragmento favorece a mescla de contextos socioculturais e discursividades divergentes de forma tal que a narrativa só pode ser compreendida como contradição radical e indefinível, impossibilitando uma leitura homogeneizadora ou dicotomias simplificadoras. O ponto de fuga dos textos antunianos dessa espécie de “exaustão da diferença” está, portanto, em não jogar a lógica binária da “transgressão”, da identidade versus a diferença, da homogeneidade versus a heterogeneidade, mas a dinâmica ininterrupta da simultaneidade.

O fragmento parece ter ainda, para a textualidade antuniana, função semelhante à que Georg Otte identifica em relação à obra de Walter Benjamin, em especial no texto *Passagens*, já que a configuração “espacial”<sup>89</sup> dos textos benjaminianos refutaria qualquer forma de totalização, ao mesmo tempo que contribuiria para mostrar a simultaneidade – ou, pelo menos, a não-linearidade – do pensamento e do próprio acontecimento – individual e coletivo: “‘Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.’ – a própria forma fragmentária dessas duas frases ilustra como o valor desses fragmentos consistia mais em *mostrar* uma determinada realidade, ao invés de servirem como elos de um raciocínio linear e conclusivo.”<sup>90</sup>. Do mesmo modo, a textualidade antuniana esforçar-se-ia, através do procedimento de repetição e da sua sintaxe intervalar e fragmentária, não em *dizer*, como a atitude incessantemente repetitiva faz pensar, mas em *mostrar*, conformando uma obra que afirmaria toda a potência do fragmento e sua necessária permanência nesse estado, tanto na gênese de sua escrita como durante o procedimento de leitura:

(...) se pudesse  
jogar pedras ao mé  
– Como se chama a tua mãe?  
dico, a minha mãe mora no Bico da Areia no lado oposto ao Tejo,  
um autocarro, um segundo autocarro, Lisboa ao contrário na água,  
se lhe bato à porta desengancha-me a trela da coleira e um homem no  
degrau do portão, a minha mãe

<sup>89</sup> Para um aprofundamento dessa e de outras questões relacionadas ao fragmento e à espacialização na obra de Benjamin, conferir o trabalho de OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1994.

<sup>90</sup> OTTE. *Mostrar e dizer: o fragmento em Passagens*, de Walter Benjamin, p. 212-221.

– Some-te<sup>91</sup>

*a minha mãe Judite, o meu pai Carlos, o médico, não este, um mais gordo (...)*

*o médico*

– *Como se chama a tua mãe? (...)*

*se os bombeiros me ajudassem em lugar do médico mais gordo, de gra-*

*vata vermelha, não neste gabinete, numa sala sem janela nem armário onde a cigana ou eu gritávamos ou então nenhum de nós, o ruído da loiça*

– *Como se chama a tua mãe?*

*a minha mãe Judite o meu pai Carlos*<sup>92</sup>

(...) o polícia

para mim

– Sabes quem são conheces?

não, o médico

– Como se chama a tua mãe?

*a minha mãe Judite o meu pai Carlos não sentem quase nada tão difícil ajudá-los a sentir de novo*

não tenho mãe, tenho duas mães e o Rui na segunda urna da igreja<sup>93</sup>

Mas, se para a história coletiva, cujos restos Benjamin gostaria de ver resgatados, o “mero ato de mostrar as coisas pode ser uma façanha hercúlea, uma vez que diversas forças na história colaboram ou conspiram para escondê-las”<sup>94</sup>, para a história ou histórias individuais e “anódinas” que Lobo Antunes quer apresentar, essa tarefa não é menos árdua, porque, conforme ele próprio declarou

Nós sentimos as coisas com uma grande intensidade e a distância entre a emoção e aquilo que fica escrito é muito grande (...). Então, todo o seu trabalho vai no sentido de aproximar a emoção daquilo que fica no papel (...). Porque no fundo está a trabalhar com emoções etc., ou seja, com coisas anteriores às palavras, que por definição são intraduzíveis em palavras. Então, como cercar de palavras, como vestir de palavras, como fazer o leitor sentir essas emoções com o único instrumento que tem à sua mão que são as palavras, as palavras e o silêncio.<sup>95</sup>

<sup>91</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 18.

<sup>92</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 14-15.

<sup>93</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 23-24.

<sup>94</sup> OTTE. Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin, p. 212-221.

<sup>95</sup> Entrevista concedida a Mário Crespo (SIC notícias, Jornal das 9) a propósito do lançamento de *Meu nome é legião*. Disponível em: <<http://www.ala.nletras.com/entrevistas/SIC122007.htm>>. Acesso em: 13 mai. 2010.

Benjamin recusa-se a aceitar qualquer hierarquia entre os acontecimentos históricos – que seriam, de outra forma, separados em “importantes” e “inúteis” –, posicionamento crítico-filosófico que se materializa na ausência de concatenamento lógico entre os fragmentos de muitos dos seus textos. Do mesmo modo, a estética antuniana negligencia propositalmente a linearidade dos eventos e qualquer hierarquia de valor entre eles, não distinguindo o fato “insignificante” do “grande acontecimento” e espacializando essas temporalidades dissonantes em fragmentos não coincidentes, em que nada é seguramente determinado, nem o tempo, nem o espaço ficcionais, nem as próprias histórias que apresentam versões diferentes e mesmo antagônicas sobre o destino das personagens e o estatuto das suas relações interpessoais, a um só tempo engendrando e exibindo uma escrita que, se “faz incessantemente sentido”, o faz “sempre para o evaporar”<sup>96</sup>:

Tomara que fossem seis horas e eu liberto do que escreve o livro atrás de nós a cheirar, qualquer criatura séria que se dê ao trabalho de uma vista de olhos no que fez até hoje compreende logo as invenções, as mentiras, a minha irmã Ana isto, o meu irmão João aquilo, a minha irmã Beatriz ocupando-se da minha mãe e falso, um carro no estacionamento e já se sabe o quê lá dentro, o pé contra o volante convencido de que os cavalos fazem sombra nele e não fazem<sup>97</sup>

Em algumas das obras antunianas, o que a estética do em negativo deseja mostrar é, precisamente, aquilo que foi ocultado por certas forças da história portuguesa, por exemplo, mas, nessas e em todas as demais produções ficcionais do autor, essa textualidade trabalha em negativo para tentar mostrar uma qualquer coisa ainda mais submersa, mais soterrada, mais recalcada: as contradições, medos, desejos e esperanças do sujeito, suas emoções e sentimentos não compartilhados, desprezados ou interrompidos, toda uma “massa” que é muito “anterior às palavras”. Para isso, a escrita antuniana precisa ir ao negativo dessas histórias individuais, expondo o seu “passado e presente oprimidos”<sup>98</sup>, desviando-se das “coisas valiosas” e valorizando os “farrapos” e os “resíduos”, os “restos” e os “trapos” considerados “inúteis” sob várias perspectivas, exceto pela perspectiva dos sujeitos que os “reuniram” ao longo de suas histórias.

<sup>96</sup> BARTHES. A morte do autor, p. 63.

<sup>97</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 235.

<sup>98</sup> Benjamin fala de “passado oprimido” para se referir às classes negligenciadas pelo historicismo; a ficção antuniana mostra um passado oprimido justapondo-se a um presente em que aquele jamais será “redimido”, para usar outro termo caro ao filósofo alemão.

Um pouco à maneira do fragmento benjaminiano, o fragmento antuniano configura uma obra de feição hipertextual, “cuja leitura linear é impedida pela sua estrutura fragmentária e cuja leitura transversal é incentivada”<sup>99</sup> por certas “palavras-chaves”, os já citados motes presentes no discurso maníaco de cada personagem:

Quando era pequeno instalavam-me cá fora, perto dos cavalos e do mar de modo que as ondas lhes apagavam as vozes no interior da casa e graças a Deus por uma hora ou duas me esquecia deles, o meu pai junto do frigorífico com o anão da Branca de Neve em cima, girando-o sem o ver, a minha mãe a perguntar num sopro que os pinheiros levavam e me fazia chamá-los batendo as mãos no guarda-fato ou a destruir o automóvel com rodas de madeira mal a minha mãe

– Por quê Carlos?

e o

– Por quê Carlos?

não na sala, de árvore em árvore de mistura com as nódoas de luz na caruma, o anão da Branca de Neve para um lado e para o outro no frigorífico e a pergunta da minha mãe sem a minha mãe

– Por quê Carlos?

a mesma pergunta ainda hoje

ainda ontem

ainda hoje no hospital ao comprido dos plátanos<sup>100</sup>

ontem

hoje, disse que hoje

– *Não se entendem com o tempo*

– Por quê Carlos?

(...) o marido junto

ao frigorífico, o filho a destruir o automóvel na esteira de palhinha e a esteira rasgada

– Por quê Carlos?<sup>101</sup>

(...) o senhor Couceiro ajudou-me com a mala, roupa, chinelos um cartaz do meu pai em vestido de noite que nem me recordava de haver trazido comigo

– Por quê Carlos?

– Não

– Por quê pai?<sup>102</sup>

Pierre Lévy apontou, já nos idos de 1990, seis princípios<sup>103</sup> que configurariam o hipertexto: metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade, exterioridade, topologia e

<sup>99</sup> OTTE. Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin, p. 212-221.

<sup>100</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 33.

<sup>101</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 34.

<sup>102</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 35.

mobilidade dos centros. Ora, esses são também seis traços freqüentemente encontrados na literatura contemporânea e que concorrem, muito especialmente, para a constituição da textualidade da obra antuniana. A relação literatura contemporânea/hipertexto não é de todo insuspeitada, já que o próprio Lévy considera que o hipertexto não se restringe à técnica ou à comunicação em seu sentido mais pragmático, mas que ele talvez seja “uma metáfora válida para todas as esferas da realidade em que *significações* estejam em jogo.”<sup>104</sup>. Se se considerar a produção ficcional antuniana, em que sentido suas “narrativas” apresentariam traços de um hipertexto?

Metamorfose: esse princípio da textualidade antuniana foi já demonstrado, sobretudo em relação aos textos iniciais da produção ficcional do autor<sup>105</sup>. Em *Que farei quando tudo arde?*, a personagem Carlos/Soraia figura essa alomorfia incessante que é, na verdade, um princípio de funcionamento da própria narrativa, já que a rede textual forjada por esses fragmentos está, para o leitor, a cada virar de página e a cada novo capítulo, em constante construção e renegociação dos sentidos das histórias. Assim como a rede textual genericamente pensada por Lévy<sup>106</sup>, a textualidade antuniana pode até permanecer estável durante certo tempo, por algumas páginas, mas tal estabilidade mostrar-se-á sempre provisória e será invariavelmente perturbada por alguma voz narrativa que insiste em imiscuir-se abruptamente, originando, assim, um novo fragmento textual – um fragmento dentro do fragmento, um texto dentro do texto – um hipertexto, portanto:

[Carlos – depois de casado – na praia com Alcides]  
 e não procurei a aliança, se calhar com o vento sempre a desfazer  
 dunas, alterações das marés, ou algum vagabundo em busca de restos  
 com uma muleta, uma vara, perdeu-se  
 [Paulo – depois de o pai ter saído da casa do Bico da Areia]  
*tem saudades dos malmequeres pai, saudades da genciana e de como  
 éramos antes?*  
 [Carlos – no dia do casamento]  
 o copo a regressar à toalha, o garfo no empadão,  
 [Judite – depois de casada]  
 – Por quê Carlos?  
 não zangada, todos os dias porquê Carlos baixinho, as colegas da  
 escola preveniram-me que tu e não é verdade, jura que não é verdade  
 Carlos, queriam que te casasses com elas, tinham inveja, mentiram, e  
 [Carlos – depois de casado – na casa do Bico da Areia]  
 eu a apagar a luz concordando por inércia, por sono  
 – Mentiram  
 [Paulo – depois de o pai ter saído da casa do Bico da Areia]

<sup>103</sup> Cf. LÉVY. *Imagens do sentido*, p. 25-26.

<sup>104</sup> LÉVY. *Imagens do sentido*, p. 25.

<sup>105</sup> Ver especialmente as seções 1.3 e 2.1 desta tese.

<sup>106</sup> Cf. LÉVY. *Imagens do sentido*, p. 25.

*saudades dos malmequeres pai, do espelho do guarda-fato que dilatava  
o mundo, o mundo tão grande repare, matas, papagaios do mar, o sem fim dos domingos*  
– *Que horas são?*  
– *Duas horas*  
*sempre duas horas, os ponteiros quietos, tem saudades da gente?*  
[Carlos – depois de ter saído da casa do Bico da Areia – ao chegar pela primeira vez na cave onde iria trabalhar como Soraia]  
O Alcides e através do Alcides o Jácome, o Licínio, o Hernando, a Praça das Flores, caves de palhaços em que os palhaços calavam um instante um riso que não era riso, era uma queda de anzóis que arranhavam a pele e o fitavam sem inveja nem interesse  
ou com inveja e interesse  
– Quem é?<sup>107</sup>

Heterogeneidade: para Lévy, esse princípio configura-se em um colocar “em jogo pessoas, grupos, artefatos, forças naturais de todos os tamanhos, com todos os tipos de associações que pudermos imaginar entre estes elementos”<sup>108</sup>. Como foi já discutido, o travesti é a própria figuração do heterogêneo, mas esse termo remete ainda à própria textualidade da ficção antuniana, que movimenta temporalidades distintas e consciências muitas vezes antagônicas que se encadeiam, de forma não hegemônica nem homogênea, em um mesmo texto-fragmento. Isso faz com que esses textos sejam, de certa maneira, textos do *outro* e não textos do *mesmo*: os narradores antunianos, como outros da ficção contemporânea, não julgam, são ausentes, externos, dotados de uma neutralidade que os aproxima da figura arquetípica do narrador pós-moderno, esse narrador distanciado que, no dizer de Silviano Santiago, quer extrair a si da ação narrada<sup>109</sup>. A ética que esses narradores transmitem é a do não-saber, da dispersão, da rarefação e invisibilidade das identidades, da emergência e da visibilidade das heterogeneidades. Nada nessas narrativas pode ser seguramente localizado ou determinado, tudo passa pela heterogeneidade: está-se na plena indefinição, inclusive dos corpos, das sexualidades, dos gêneros – seja o “gender” [*gender*] ou ainda o “gênero literário” [*genre*], já que a produção antuniana cria sempre dificuldades à sua própria classificação.

Multiplicidade: Calvino elegeu esse princípio como um dos valores que ele gostaria que fossem transferidos para o “próximo milênio”: “Há o texto unitário, que se desenvolve como o discurso de uma única voz (...). Há o texto múltiplo, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo”<sup>110</sup>. No hipertexto,

<sup>107</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 135.

<sup>108</sup> LÉVY. *Imagens do sentido*, p. 25.

<sup>109</sup> Cf. SANTIAGO. *O narrador Pós-moderno*, p. 38-52.

<sup>110</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*, p. 132.

a multiplicidade diz respeito aos modelos fractais de conexão, formas que se desfazem e se reproduzem infinitamente, como fazem os pequenos fractais que são os fragmentos de pretensão enciclopédica em que se estrutura a textualidade antuniana. Segundo o *Houaiss*, fractal é uma “Estrutura geométrica que, subdividida de maneira indefinida, reduz-se a partes que se apresentam como cópias reduzidas de todo o conjunto”<sup>111</sup>. Assim é que cada parte ou fragmento do fractal comporta-se como o todo do conjunto, repetem, portanto, esse conjunto, procedimento semelhante ao que exerce o fragmento em relação ao “todo” de cada obra antuniana, já que cada um deles repete ou reduplica – multiplica – a dispersão da obra:

uma vez que por muito que o tempo as altere há coisas que se mantêm nas pessoas, pedacinhos, fragmentos (...)  
as tais coisas percebe, há ocasiões em que uma sobrançelha me basta, pega-se na sobrançelha e o resto  
de imediato, instantâneo, ia a dizer que sem culpa minha a construir-se por si<sup>112</sup>

Exterioridade: Lévy diz que “A rede não possui unidade orgânica, nem motor interno. Seu crescimento e sua diminuição, sua composição e sua recomposição permanente dependem de um exterior indeterminado: adição de novos elementos, conexões com outras redes”<sup>113</sup>. Pode-se perceber esse movimento de “conexões com outras redes”, outros textos, outros elementos da semiose cultural em toda obra de arte, é verdade, mas também é verdade que um texto de pretensão enciclopédica como o antuniano está mais propenso a disseminar-se rizomaticamente e estabelecer pontos de contato com a história e outros elementos da própria contemporaneidade. A paradoxal “unidade orgânica” dessa obra é a explosão da unicidade, sua substituição pela multiplicidade e pela disseminação dos sentidos. A escrita de *Que farei quando tudo arde?* aproxima-se desse “neutro (...) aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”<sup>114</sup> e vozes narrativas se sobrepõem umas às outras sem qualquer demarcador de mudança, sem qualquer indicativo temporal:

(...) foi o Rui que me apresentou aos mulatos, ares de mistério, promessas, *vou mostrar-te uma coisa anda cá*, mais ou menos na altura em que o esgar da parede começou a fazer pouco da gente, traga um cartucho para os pombos pai, guarde o milho que sobrar na algibeira, vá-se embora no seu passinho de duquesa,

<sup>111</sup> Dicionário eletrônico *Houaiss*.

<sup>112</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 484; 485.

<sup>113</sup> LÉVY. *Imagens do sentido*, p. 26.

<sup>114</sup> Cf. BARTHES. *A morte do autor*, p. 57.

a dona Aurorinha privou com o pai da outra, um doutor, parece que um piano, criadas, chofer, a mãe da dona Aurorinha de modista às quintas-feiras, cestos e cestos de roupa, camisas caras, cheviotes e agora esta ideia fixa, dar milho aos pombos, expliquem-me a razão, *traziam à minha mãe um tabuleiro com o almoço para comer sobre a máquina e a minha mãe medrosa que uma jarra, uma peça de cristal, um bibelot no soalho, a bater-me nas mãos*

– Não mexas em nada Aurorinha  
*pinturas no tecto de deuses e ninfas e agora o milho dos pombos,*  
 uma tia que entregava à minha mãe um rebuçado de ovos

– *Para a tua menina Lucinda*  
 a minha mãe numa vertigem de timidez a sacudir-me o braço

– *Agradece à senhora malcriada (...)*<sup>115</sup> (Grifos meus).

O capítulo de onde o fragmento acima foi extraído inicia-se pela voz de Paulo, que, contudo, no ponto por nós indicado pelos grifos, cede lugar à voz de Rui e, em seguida, a uma outra voz que passa, então, a enunciar sua história: a voz de dona Aurorinha, numa espécie de intromissão que irá se repetir capítulo após capítulo, com vozes se sobrepondo umas às outras sem uma concatenação ou intercalação lógica que pudesse fazer supor uma certa “alternância sincronizada” de narradores. Se a narrativa monológica pressupõe uma certa autonomia do eu narrador para “conduzir” a narração, na textualidade antuniana essa autonomia é desautorizada pelo surgimento dessas tantas vozes que se introduzem quase que “espontaneamente” em meio às reminiscências desses sujeitos que, por isso mesmo, mais parecem narrados por essas consciências dispersas do que narram, autonomamente, suas próprias histórias: em um processo de “inflação” e conseqüente dissolução da subjetividade, esses sujeitos são como que perturbadoramente atravessados por vozes vindas, precisamente, do exterior.

O próprio Lobo Antunes ocupa, de certa forma, esse não-lugar da exterioridade, da desreferencialização: nasceu em Lisboa, mas foi convocado pelo exército português para servir em Angola, entre 1970 e 1973, durante a fase final da Guerra Colonial Portuguesa. O retorno definitivo desse sujeito escritor à “nação” portuguesa jamais se realizará por completo, tornou-se mítico, suspenso e boa parte de sua ficção irá se fundar nessa fissura entre Angola e Portugal, nessa outra lacuna que, de certa forma, também faz operar a dinâmica de muitos de seus textos: nesse espaço exterior, nesse “lugar sem lugar” que seus textos asseguram, o sentido está sempre em movimento, se faz nessa movência que não conhece repouso, num arranjo sempre instável e provisório.

<sup>115</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 129.

Ainda segundo a perspectiva otimista de Lévy, “Trabalhar, viver, conversar fraternalmente com outros seres, cruzar um pouco por sua história, isto significa, entre outras coisas, construir uma bagagem de referências e associações comuns, uma rede hipertextual unificada, um contexto compartilhado, capaz de diminuir os riscos de incompreensão.<sup>116</sup> Viu-se que, na ficção antuniana, entretanto, conviver com o outro, dividir um mesmo contexto não leva à comunhão de experiências e, muito menos, à comunicação compreendida como partilha do sentido. Esse “hipertexto” de vivências, que favoreceria a comunicação por ser comum aos sujeitos em conexão, é sempre deformado e incompatibilizado na obra antuniana, culminando na incomunicabilidade e na rarefação/inadequação dos sentidos:

(...) e eu  
 – Deve ser o meu pai a falar-me  
 nós que nunca falámos, para quê se me despreza, no caso de eu  
 – Bom dia pai  
 nenhum  
 – Bom dia  
 de volta, escondido no chapéu a evitar-me, a minha calada, os  
 meus irmãos calados<sup>117</sup>

Topologia e mobilidade dos centros: espaços não hierarquizados, limites indefinidos são características tanto do hipertexto quanto da textualidade antuniana:

se acredita em mim escreva que o meu marido a oferecer-me o  
 peixito de cobre  
 – Judite  
*no Bico da Areia ou aqui*  
 – Vim buscar-te Judite  
 escreva sobre o cheiro da genciana que eu pela minha parte nunca  
 dei por ele, o da vazante sim logo que *a praia* aumentava e se tinha a  
 impressão  
 a certeza  
 de atravessar *o rio* a pé e chegar a *Lisboa*, o da vazante entrando-  
 -me *na sala* de mistura com *o rio* à medida que penteava o cabelo  
 porque penteava o cabelo para ele *nesse tempo*, escreva acerca dos  
 canteiros bordados de tijolos que o meu marido ia espetando na terra  
 e eu esmaguei com o martelo no dia em que ele  
 não esmaguei com o martelo<sup>118</sup> (Grifos meus).

<sup>116</sup> LÉVY. A metáfora do hipertexto, p. 72.

<sup>117</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 65-66.

<sup>118</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 498-499.

Repare-se como, no fragmento anterior, a narrativa se move “despreocupadamente” por espaços muito distintos que se vão contaminando em meio a uma intensa flutuação temporal retrospectiva e prospectiva e o leitor, se quiser conferir algum sentido ao texto, precisa rastrear esse “descentramento” espaço-temporal sem, contudo, cair na cilada de pretender recompor plenamente a dispersão que tal procedimento realiza ao longo de cada obra.

É interessante que Lévy tenha utilizado o mesmo conceito de Deleuze e Guattari – autores que aparecem, inclusive, referenciados na bibliografia do seu texto – para se referir à rede hipertextual, o que faz pensar ainda mais nessa correlação entre a configuração rizomática de textos da literatura contemporânea e seu aspecto de hipertexto: “A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de *rizomas*”<sup>119</sup> (grifo meu). A descrição que Lévy faz desse princípio encontra vigorosas ressonâncias com o modo como a textualidade antuniana se desenvolve, sobretudo no que tange à provisoriedade dos sentidos, a dissipação das certezas, a volatilidade das formas e do conteúdo informativo desses textos que, tal qual um hipertexto, trabalham com “finas linhas” rizomáticas, “esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens de sentido.”<sup>120</sup>

Já se sabe que será sempre provisória a “paisagem” de sentido que cada fragmento antuniano esboça para, em seguida, mover os nós e as conexões entre os fatos narrados, entre as personagens e, sobretudo, entre as diversas percepções relativas a esses fatos e essas personagens. Esse índice da volatilidade de todas as coisas e o movimento de permanente “desconstrução” de tudo estão já anunciados desde o título de uma de suas obras: em *Que farei quando tudo arde?*, Lobo Antunes apropria-se de um verso extraído de um soneto composto pelo poeta Sá de Miranda (século XVI):

Dezarrezoado amor, dentro em meu peito  
tem guerra com a razão. Amor, que jaz  
i já de muitos dias, manda e faz  
tudo o que quer, a torto e a direito.

Não espera razões, tudo é despeito,  
tudo soberba e força, faz, desfaz,  
sem respeito nenhum, e quando em paz  
cuidais que sois, então tudo é desfeito.

Doutra parte a razão tempos espia,

<sup>119</sup> LÉVY. *Imagens do sentido*, p. 26.

<sup>120</sup> LÉVY. *Imagens do sentido*, p. 26.

espia ocasiões de tarde em tarde,  
que ajunta o tempo: em fim vem o seu dia.

Então não tem lugar certo onde aguarde  
amor; trata treições, que não confia  
nem dos seus. Que farei quando tudo arde?<sup>121</sup>

Desde o seu *incipit* – “Dezarrezoado amor dentro em meu peito” –, o poema instaura o conflito entre o “Amor” e a “Razão”, entre uma certa componente incontrolável do sujeito e sua aparente centralidade e identidade. Nesse soneto, o amor é apresentado como autoritário, enquanto que a razão, de forma antitética, é caracterizada como paciente e em atitude de constante vigília. Essa tensão apontada pelo soneto de Sá de Miranda parece resultar do estado de impotência que inevitavelmente apodera-se do sujeito que ama, já não mais senhor de suas ações ou de sua “razão”, mas como que atravessado por essa força irrefreável que é, em certa medida, da ordem da “des-razão”, posto que nessa “guerra com a racionalidade” que se trava “no peito” do eu lírico, a razão dobra-se frente à invencível capacidade do amor de *fazer* apenas para, logo em seguida, *desfazer* o que mal acabara de ser feito. Nesse ponto, talvez, a poética de Sá de Miranda aproxima-se, em sua desconcertante atualidade, da estética antuniana: no tratamento que essa estética dá ao amor e aos demais sentimentos, ao próprio ser, sempre marcado por um índice irrevogável de inconstância e instabilidade.

O mapa do cotidiano e as interações subjetivas que nele transcorrem e que nas obras antunianas se pretende apresentar está em constante e inquietante rearranjo, o que parece seguir o próprio movimento de contínua reordenação do cotidiano e de suas interações humanas:

enganei-me, o médico ou o plátano, o plátano  
– Vou dar-te alta amanhã  
e como vou ter alta amanhã se eu no Bico da Areia, nas tra-  
seiras da casa, malmequeres no canteiro  
eu para o psicólogo a corrigir uma pétala, a arredondá-la melhor, a  
mostrar o caderno  
– Os malmequeres  
malmequeres e uma genciana arrimada em arames e pregos<sup>122</sup>

O meu filho Paulo que o aldrabe se lhe der na gana (...)  
a cerca do cheiro da genciana no Bico da Areia que eu pela minha  
parte nunca dei por nada (...)

<sup>121</sup> SÁ DE MIRANDA. *Obras completas*, p. 310.

<sup>122</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 61.

a mata se tanto, o pinhal se quiser e depois de o meu marido se ir  
 embora nem o pinhal nem a mata (...)  
 (...) o Paulo a inventar  
 – A genciana  
 e qual genciana caramba, ele que cresceu em Lisboa ou pelo me-  
 nos me garantiram que ia crescer em Lisboa  
 (...) houve por aí  
 de acordo  
 uma trepadeira ou uma erva ruim que adquiriu força e  
 gavinhas e  
 no entanto genciana que falso, um desses arbustos que crescem na hu-  
 midade, quase levantam o soalho e vão comendo os muros, tal como  
 houve por aí uns girassóis  
 não malmequeres  
 que o meu marido regou e nem seis meses duraram, corolas  
 magri-  
 nhas nuns canteiros  
 isso sim é verdade embora custe a crer que da boca do meu  
 filho  
 tenham saído verdades<sup>123</sup>

ou o sachó de tratar a genciana como se houvesse uma  
 genciana,  
 concordando que exista uma genciana desde que fiques um bocadi-  
 nho no vidro, desde que imaginei o Paulo à minha procura no Bico  
 da  
 Areia aflito comigo<sup>124</sup>

o Carlos escondido nas palmas à medida que a genciana  
 admitamos  
 ia estalando ao vento<sup>125</sup>

São esses os seis princípios abstratos do hipertexto – metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade, exterioridade, topologia e mobilidade dos centros –, que poderiam ser, igualmente, os seis princípios da textualidade antuniana. Juntos, eles consubstanciam uma textualidade nada convencional, de difícil leitura, que opera negativamente, fragmentariamente, hipertextualmente. O procedimento de fragmentação operado como recurso estético-discursivo e o seu produto, o fragmento, resultam em uma especificidade de texto que se afasta da organicidade do romance. À pergunta “Por que esses textos escolheram esse modo específico e inusitado de organização e estruturação?” foi já sugerido um direcionamento ao longo da discussão que esta tese vem propondo e parece que Lévy, ao comentar aquilo que para ele seria a função da escrita, tangencia essa idéia:

<sup>123</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 483, 484, 486.

<sup>124</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 489.

<sup>125</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 490.

A escrita em geral (...) [tem] por função semiotizar, reduzir a uns poucos símbolos ou a alguns poucos traços os grandes novelos confusos de linguagem, sensação e memória que formam o nosso real. As experiências que temos sobre as coisas misturam-se com imagens em demasia, ligam-se por um número excessivo de fios ao inextrincável emaranhado das vivências ou à indizível qualidade do instante: não nos é possível ordená-las, compará-las, dominá-las.<sup>126</sup>

Se as “experiências” ou vivências dos sujeitos são de tal forma excessivas, caóticas e precárias, se o real é sempre desordenadamente constituído por sensações, linguagens e memórias dispersas e enredadas e se ao sujeito não lhe é possível dominar esses “novelos confusos” de real nem imprimir-lhes qualquer ordenação, qual outro modo de se mostrar o funcionamento desse “real misturado” senão assumindo sua própria forma confusa e enredada?

---

<sup>126</sup> LÉVY. A metáfora do hipertexto, p. 70.

### 3.3 A fotografia e seu negativo

*A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.*

(Roland Barthes. *A Câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 115).

Jean Baudrillard considera que o retrato de família, a foto de casamento no quarto de dormir e o rosto das crianças emoldurado e disposto em todas as partes da casa desapareceram em um certo estágio da modernidade<sup>127</sup>, gradativamente substituídos, acrescente-se, por um minimalismo que desejaria apagar todo e qualquer vestígio de intimidade; mas, na contramão desse desejo moderno de apagamento de “tudo isto que constitui de certa forma o espelho diacrônico da família”<sup>128</sup>, a ficção antuniana irá resgatar os retratos, fotos e molduras, disseminando-os pelo texto e, nessa disseminação, utilizá-los contra o minimalismo – que, como se viu, não tem lugar nas casas ficcionais antunianas – e a favor de uma complexa e ambivalente relação entre o eu que (se)vê (n)o retrato e o eu nele retratado:

(...) a minha  
bisavó e as senhoras moviam a boca sem palavras e no entanto falavam  
visto que um brilho de saliva, um dente, um sorriso diante do dente  
quando uma fotografia até então invisível surgia do escuro ou um  
espelho enodado pelos mistérios do tempo duplicava os retratos num  
ângulo diferente que assustava porque não eram eles sendo eles criatu-  
ras parecidas com os defuntos nos sonhos dirigindo-se aos vivos do  
alto de colarinhos de celuloide e plastrons de pintas, compreendia-se  
– Sou eu  
mas a quem pertence o eu que segredava  
– Sou eu  
e quem somos nós sem boca nem olhos nem substância de carne<sup>129</sup>

A “foto de casamento no quarto de dormir”, a que Baudrillard se refere como se fosse um “objeto em extinção”, continua lá, presente nos textos antunianos, neles assumindo, a um só tempo, a agonística função de recordação e de testemunho da dissolução dessa união:

<sup>127</sup> Cf. BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 29.

<sup>128</sup> BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 29.

<sup>129</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 13-14.

(...) se por aca-  
so dava com as canas de pesca do meu pai contra a parede do fogão  
onde uma moldura de noiva, igual às da Photo Royal Lda, se recusava  
a desvanecer; de braço dado com meu pai que partiu há dez anos no  
comboio dos emigrantes de Paris e nem uma carta, um postal<sup>130</sup>

Essa disseminação de fotografias e afins excede o plano da narrativa e a própria organização textual-discursiva da ficção antuniana emula o procedimento fotográfico em sua capacidade de aproximar-se de uma forma de “representação” que “parece ter uma relação mais inocente, e portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos.”<sup>131</sup> A textualidade em negativo – como se viu, sobretudo, em relação à sua predileção pelo fragmento – interessa-se não em dizer, mas em mostrar, na tentativa de evitar a interpretação e favorecer a apresentação – mais ou menos como a imagem fotográfica evita a descrição da coisa fotografada, mas procura mostrar o delineamento “exato” do seu contorno. Com esse procedimento, a textualidade antuniana acaba por afirmar uma vez mais a não coincidência das versões sobre determinado evento, ressaltando a força da impressão subjetiva sobre o outro e o mundo: as diversas vozes narrativas que dizem e desdizem suas histórias confirmam isso, as múltiplas e divergentes impressões sobre uma mesma fotografia também.

De modo muito particular, António Lobo Antunes parece esforçar-se para demonstrar que “O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação”<sup>132</sup> e, simultaneamente, propõe uma forma de textualidade que se aproveita da “sintaxe” fotográfica a favor da sua “mostração” em negativo, já que as “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade (...)”<sup>133</sup>. Como foi já visto, cada fragmento antuniano atua, precisamente, como uma “miniatura” que, metonimicamente, empreende uma espécie de “citação” da realidade e, como uma fotografia – cujo “resultado mais extraordinário (...) é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro”<sup>134</sup> –, cada pequeno fragmento desse fragmento maior que é cada obra antuniana parece reter em si o “mundo inteiro” em suas personagens. Mas por que essa proliferação de cenas em que a fotografia está, de alguma forma, presente?

<sup>130</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 37.

<sup>131</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 16.

<sup>132</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 14.

<sup>133</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 14-15. Barthes parece concordar com Sontag a respeito dessa “ousada” propriedade da fotografia ao indagar: “(...) não é essa a única prova de sua arte? Anular-se como *médium*, não ser mais um signo, mas a coisa mesma?”. BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 73.

<sup>134</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 13.

Susan Sontag associa o uso popular mais antigo da fotografia ao registro da cerimônia de casamento e dos eventos das diversas etapas da vida das crianças. Para ela, é por meio de fotos que “cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas.”<sup>135</sup>. É essa uma das funções que assume a “cena de fotografia” na ficção antuniana: ela permite uma estranha comunicação com o passado. A imagem capturada e posteriormente contemplada pelo sujeito dá a ele a ilusão de poder conservar o breve instante da infância, do afeto dos pais, das férias em família... e torná-los eternos ou “fora do tempo”:

Tenho dois anos e estou ao colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Lda a letras em relevo, caprichadas, (...) a Photo Royal Lda do Beato e a sua montra de noivas alternando com bebês nus em almofadas, diante do mesmo castelo e do mesmo lago que nós mas num formato maior e sem polegar<sup>136</sup>

Mas a “ilusão fotográfica” de posse do passado será, muito em breve, desfeita, já que nada daquilo existe mais no presente desse sujeito que, adulto, rememora, a partir de uma fotografia tirada aos dois anos de idade, seu passado em família: se a imagem capturada pela câmera confere ao sujeito a ilusão de apropriar-se definitivamente do instante fotografado, ela igualmente atesta a dissolução desse instante e de tudo o que está nele contido quando, devido às suas propriedades materiais, a fotografia acaba por denunciar a condição de deterioração do passado nela registrado:

(...) com o tempo de-  
cifravam-se mal as nossas caras, a boca para os sinais já não  
– Perdão?  
não boca ainda que a Princesa continue a remar, o pingó no meu  
joelho dissolvendo-se  
(dissolvi-me)  
ficou parte da gola, e o telão uma névoa, suponho que a Photo  
Royal Lda uma névoa também, uma névoa o empregado de mãos  
amarelas dos ácidos que nos arrumou na cadeira, uma névoa o espelho  
com uma escova e um pente de acertar carrapitos, melenas, o Beato  
mudado, prédios e prédios a esconderem o rio que o tempo dissolvia  
igualmente<sup>137</sup>

<sup>135</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 19.

<sup>136</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 15-16.

<sup>137</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 15-16.

Em *Que farei quando tudo arde?*, Noémia, filha do senhor Couceiro e de dona Helena, faleceu de meningite ainda criança. Seu retrato torna-se um objeto de extremo valor para seus pais, que passam a contemplá-lo diariamente a fim de verificarem se a “menina” está com melhor aspecto que no dia anterior. Entretanto, a própria fotografia indicia, na decomposição de suas cores, seus contornos e demais propriedades do papel fotográfico, o apagamento da criança morta:

uma dedada no vidro e limpá-lo de novo, a dona Helena a olhar  
sobre os óculos  
– Dá-me ideia que melhores cores sim  
as rosas da jarra, oxidadas, enlameavam a água, uma das meias  
direita, a segunda meia caída, o tempo a diluir o nariz, as sobrancelhas,  
a mão esquerda ao comprido da saia, dentro em breve nem rosto, a  
meia direita igualmente caída e a seguir  
dentro de quantas semanas, quantos meses?  
não meias, um borrão<sup>138</sup>

A fotografia, portanto, *cria* esse passado do qual o sujeito acredita-se proprietário ou, como dirá Sontag, “as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal”<sup>139</sup>; à sua própria revelia, a fotografia escancara a desintegração causada pelo tempo ao fixar um único e frágil instante: “Nossa opressiva sensação da transitoriedade de tudo é mais aguda, uma vez que as câmeras nos oferecem os meios de ‘fixar’ o momento fugidio”<sup>140</sup>. É também para essa dimensão insuspeitadamente destrutiva da fotografia que D’Angelo chama a atenção ao afirmar que “A imagem, de fato, longe de desenhar uma integridade apaziguadora, apresenta, no interno de sua realidade sempre paradoxalmente aproximativa, vazios e pulsões catastróficas”<sup>141</sup>; vazios e pulsões das quais Lobo Antunes se apropria para escrever suas fotografias ficcionais e, através delas, capturar algo desses sujeitos que é invisível ao olhar: a mania, o recalque, as pulsões inconscientes:

(...) talvez eu a  
encontrá-lo, primo Casimiro, agora que está longe, morreu e não sei  
que morreu, nunca saberei que morreu, a demorar-se na fotografia, a  
dar com o seu ajudante  
(– Um ótimo rapaz dedicadíssimo a mim)  
o leão, os macacos  
(disse um leão, reparou?)

<sup>138</sup> ANTUNES. *Que farei quando tudo arde?*, p. 75-76.

<sup>139</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 19.

<sup>140</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 196.

<sup>141</sup> Agradeço ao autor, Biagio D’Angelo, o envio do seu texto ainda inédito “Fronteiras do olhar: literatura, fotografia e outros rituais”.

e a voltar a moldura no sentido da tarde em que telhados mais modernos alteraram Lisboa depois da sua partida, eu

– Quem é este?  
o galho da laranjeira, o meu risinho de surpresa  
(Estás a rir-te de que?)  
ou nada disto, uma voz nas escadas

– Trambolho  
e um cisco de cigarro a aguardar no pontão  
você morto, a minha mãe morta, se me falasse deste assunto primo Casimiro, eu

– Não me lembro não sei  
e não me mencione o meu pai que não sei dele também, qual cigarro, qual pontão, não vejo nenhum retrato com uma paisagem de África, vejo imagens desmaiadas que o fotógrafo retocava  
(as bochechas, os olhos)  
a cor-de-rosa e azul, tinta da China a inventar sobranceiras e não melros no postigo, as gaiotas do Beato senhor porque do Beato  
(os mecanismos da memória, caprichosos)  
recordo-me (...)  
você um retrato entre tantos retratos no segundo andar do Jardim Constantino primo Casimiro, você então  
Sempre Querido  
você novo percebe, seque o bigode, não chore, de que serve chorar, descanse que não falo mais de si, adeus, se calhar estas marcas de polegares, estas nódoas nas películas são a gente a querer dizer e não pode<sup>142</sup>

A morte da mãe, do primo querido, o abandono paterno e tudo aquilo que “a gente a querer dizer e não pode”, todo o conteúdo latente que não se manifesta através da linguagem verbal desses sujeitos deixa seus vestígios, em forma de nódoas e impressões digitais, na superfície dessas fotografias exaustivamente contempladas. A capacidade da fotografia de fazer ver esse “inconsciente” é referida por Benjamin, que aproxima essa habilidade proporcionada pelos recursos da câmara à técnica psicanalítica:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 47-48.

<sup>143</sup> BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 94.

Apesar dessa sua dimensão destrutiva, o potencial<sup>144</sup> da fotografia de congelar ou reter o tempo torna-a de grande valor para os sujeitos ficcionais antunianos que desejam, a todo custo, repetir a infância e o passado. Para esses sujeitos, a ação de capturar, acumular e contemplar fotografias faz parte de uma necessidade – quiçá inconsciente – de anular a ausência e o apagamento inerentes ao desdobramento do tempo e ao desenrolar da existência. Mas uma foto “é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência”<sup>145</sup> e, assim, esse procedimento recorrente nos textos antunianos irá apenas confirmar aquilo que seus narradores desejariam esquecer: que tirar uma fotografia é “participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”<sup>146</sup>:

(...) sempre que passamos por esta fotografia a  
 minha mulher a demorar-se numa espécie de sorriso voltado na direc-  
 ção da infância  
 (não de mim)  
 que se enche de súbito de episódios aos quais não tenho acesso e  
 que uma lágrima une  
 (continua a surpreender-me o número de recordações que se po-  
 dem pendurar lado a lado no fio de uma lágrima)  
 o indicador a sair do sorriso e a insistir na película um dois três to-  
 ques, ao terceiro toque o sorriso a desfalecer e os olhos dela em mim  
 (não olhos, duas lágrimas com os olhos dentro que desfaleciam  
 também)  
 – Nunca entendi porque é que o meu pai quis tirar o retrato nu-  
 ma lojeca tão reles<sup>147</sup>

Essa cena de infância, “capturada” e “preservada” pela fotografia, repete-se por várias gerações dessa família portuguesa: essa “lojeca tão reles” é a mesma que o pai da narradora frequentava quando tinha dois anos, levado pelo seu avô, e à qual o protagonista leva também ele as filhas ainda crianças, repetindo o passado expresso no mote que “vaza” todo o texto:

<sup>144</sup> Como dirá ainda D’Angelo, “O efêmero da imagem é também seu paradoxo” já que a “imagem permanece ‘para sempre’, congela o instante, se coloca como desafio à realidade.”. D’ANGELO. *Fronteiras do olhar: literatura, fotografia e outros rituais*. (Não publicado). Ainda sobre a paradoxal destruição-duração que a fotografia outorga ao seu referente, Barthes chama a atenção para uma importante nuance: “A fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva.”. Com isso, ele parece querer afirmar que, para o sujeito que contempla a fotografia, o referente fotografado jamais é sentido como algo que “já não existe”, mas sempre como algo “que permanece”, sutileza que é decisiva também para os sujeitos ficcionais antunianos, que parecem ver na fotografia não uma “cópia”, mas uma “emanação do *real passado*”. BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 127, 132.

<sup>145</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 26.

<sup>146</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 26.

<sup>147</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 130-131.

“tenho dois anos e estou ao colo da minha mãe na Photo Royal Lda”<sup>148</sup>. Repare-se, na citação anterior, no procedimento de denegação da filha mais velha, que qualifica pejorativamente o estúdio fotográfico onde o pai levou-os em criança, como se a fotografia em questão, bem como o pai, nada significassem para ela, quando, na verdade, a personagem tem o olhar invariavelmente atraído para aquela imagem, toca-a uma, duas, três vezes – como se, com esse gesto, tocasse o pai ou o passado, o pai que ela ama e odeia ao mesmo tempo por sentir-se preterida por ele em função da irmã mais nova:

Este retrato de Tavira, a praia, toldos, o homem dos bolos de biva-  
que  
senhor Alfredo  
a caminhar para nós com o cesto  
foi a minha filha mais velha que tirou: não queria emprestar-lhe a  
máquina dado que por princípio não empresto coisas valiosas a crian-  
ças que não descansam enquanto não as estragam, pifam a parte eléc-  
trica com água ou deixam entrar areia lá dentro, ela a pegar naquilo ao  
contrário  
(o que se espera de uma catraia de sete anos?)  
– Prometo que só uma pai  
(não se trata de uma questão de preferência, é verdade, a irmã com  
cinco metia-a num chinelo)<sup>149</sup>

Do mesmo modo que o mote maníaco, tão característico da textualidade antuniana, produz um efeito de “repetição” do evento irrecuperável do passado, também “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”<sup>150</sup>. O mote antuniano é, assim, um recurso discursivo que assume a feição de uma pequena fotografia incansavelmente revisitada pelo sujeito ficcional, seja essa revisitação voluntária ou, ao contrário, uma “doença” da qual o sujeito não consegue se livrar.

Essas fotografias ficcionais funcionam, portanto, como vestígios desse tempo em que os pais estavam “presentes”, mas, como a ambivalência é um dos traços fundamentais da textualidade antuniana, essas imagens irão também, em negativo, reafirmar a atual ausência paterna: o pai do protagonista – referido apenas como “pimpolho” – dessas “dez fotografias” que configuram a primeira parte<sup>151</sup> dessa obra desaparece sem explicações e vai viver em outro país:

<sup>148</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 26.

<sup>149</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 199.

<sup>150</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 13.

<sup>151</sup> *Eu hei-de amar uma pedra* está dividido em quatro partes: “um: as fotografias”; “dois: as consultas”; “três: as visitas” e “quatro: as narrativas”. Para uma leitura de cada uma dessas partes, conferir: FRANCISCO, Denis

(...) e por sorte o retrato do  
 álbum demasiado pequeno, demasiado turvo (...)  
 (...) o que julguei um homem a fumar  
 – Trambolhos  
 no seu rolo de cordas, o homem em França sem querer saber da  
 gente caminhando noutra pontão junto às marés de outro rio  
 (nunca voltou de França)  
 coisas antigas sem importância alguma, o senhor Querubim  
 – Atenção  
 e na claridade de magnésio de um tiro isolado eu a olhar sem me  
 ver  
 – Morri<sup>152</sup>

As inúmeras cenas de fotografia dessa ficção atestam “essa coisa terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”<sup>153</sup>, seja esse morto um ente querido – ou simultaneamente querido e odiado, como o pai que debandou – ou seja ele a infância, a cidade, o passado “mortos”. A personagem abandona o filho e a esposa, que jamais se recuperarão desse abandono, e a mãe do pimpolho irá redizer à exaustão, página após página, o seu mote compulsivo que parece demandar uma explicação para o incompreensível, aquilo que não se alcança do outro:

(...) você desejosa de uma razão  
 – Por quê?<sup>154</sup>

Essa interrogação insistentemente repetida pela personagem deixa “escapar” que tais “coisas antigas sem importância alguma” são, afinal, coisas cobertas de significações e de extrema importância para esses sujeitos que, através de um mecanismo auto-protetor, denegam o valor desses acontecimentos de certa forma preservados e atualizados pela fotografia. Esses motes e outros fragmentos textuais presentes no discurso maníaco de personagens que não se movem para fora dessa repetição danosa consubstanciam uma textualidade que parece agir por sua própria inércia e, nesse “movimento inerte”, deixa emergir “blocos de inconsciente” desses sujeitos:

a minha mulher para mim quando lhe mostrei o retrato da Photomaton arremelgado, assimétrico, tão pouco parecido que demoro a reconhecer que sou eu (...)

---

Leandro. (Resenha). ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG), v. 26, p. 329-331, 2006.

<sup>152</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 80.

<sup>153</sup> BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 20.

<sup>154</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 29.

na altura do equinócio as acácias de Sintra iam perdendo as flores,  
 uma ocasião em janeiro saímos à procura, não encontrámos nenhuma  
 e nisto a tua mão no meu braço  
 (a única vez que a tua mão no meu braço)  
 – Devemos estar velhos não é?  
 (...) na tua pele  
 pintas castanhas, sardas de modo que devemos estar velhos de facto,  
 pintas castanhas na minha memória igualmente apagando aconteci-  
 mentos, pessoas, o primo Casimiro  
 (por exemplo)  
 largava-me no chão  
 – Estás a rir-te de quê?  
 mas não consigo lembrá-lo, lembro a garrafa no aparador, não ele,  
 lembro a manga que segurava a garrafa, não me lembro da cara, pacotes de broa  
 – Vais ficar a pensar ne  
 e a seguir um espaço em branco e a seguir  
 le a vida inteira pequena?<sup>155</sup>

Apesar de afirmar quase não se reconhecer na fotografia e também de não conseguir lembrar-se das feições do primo, a personagem rememora e repete as mesmas expressões dele ouvidas na infância: “Estás a rir-te de quê?” e “Vais ficar a pensar nele a vida inteira pequena?”. Se, por um lado, esse sujeito acusa a memória de estar, como o próprio corpo, repleta de “pintas castanhas” da idade que insistem em “apagar acontecimentos”, por outro lado as suas interrogações não podem ser assim facilmente apagadas: a seguir ao “espaço em branco” da memória, a seqüência interrompida da frase que, no texto, converte-se em mote compulsivo emerge abruptamente, sem permitir ao sujeito qualquer possibilidade de evitá-la ou esquecê-la: “le a vida inteira pequena?”. Assim, esse “não lembro” da memória é atualizado/retornado por meio do vestígio que a fotografia “materializa” a despeito da sua propriedade reversa que é a de confirmar o apagamento do evento ou referente fotografado.

É também a esse aspecto em negativo dos vestígios fotográficos que Sontag parece referir-se ao denominar as fotografias “vestígios espectrais”: “Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta.”<sup>156</sup>. Barthes irá ainda mais longe ao afirmar que, para ele, “a fotografia sempre traz consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do movimento: estão colados um ao outro, membro por membro”<sup>157</sup>. Na ficção antuniana, as fotos são tudo o que resta – na dupla possibilidade interpretativa desse verbo,

<sup>155</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 161, 163.

<sup>156</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 19.

<sup>157</sup> BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 15.

que ao mesmo tempo que indica algo “remanescente” sugere também a “destruição” da qual esse algo “restou”– de uma antiga configuração familiar e não apenas o pai biológico do protagonista da obra em questão evade para a França como esse desaparecimento irá se replicar em diversas outras personagens, em especial no primo Casimiro, que nutre um amor não correspondido pela mãe do “pimpolho” e que este gostaria de vê-lo ocupar o lugar deixado vazio pelo pai:

(...) o primo Casimiro emigrou para a América e chovia, julguei  
que lágrimas e não lágrimas, chuva no bigode, o perfume de verbena  
da loção  
– Um dia destes volto pimpolho  
comigo a pensar volte se lhe der na gana e entretanto seque a chu-  
va com o lenço senhor, dava-me nervoso a tremurazinha do beijo, o  
não achar a mala, o facto de a poisar quando a achou e as sobancelhas  
vibrando  
– Juro que um dia destes volto pimpolho<sup>158</sup>

Como se pode sempre esperar da ficção antuniana, essa promessa de retorno não será nunca cumprida e a presença-ausência que ocupa em negativo esses textos se expande como um eco que se materializa em cada mote repetido. O primo Casimiro nunca regressa e, do que se pode deprender da narrativa, ele é assassinado pelo ajudante de cozinha do restaurante em que trabalhava na “América”. Mas algo desse sujeito resiste: a sua fotografia, como um vestígio da sua antiga presença e atestado da sua atual ausência; mesmo quando o que se quer é esquecer, ela está lá para a todos fazer lembrar, “fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo”, numa espécie de movimento “revulsivo, que inverte o curso da coisa”<sup>159</sup>:

(...) o  
retrato do primo Casimiro na gaveta da lista dos telefones do ano pas-  
sado, do martelo que se quebrou, das lâmpadas fundidas  
– Hei-de atirar fora estas tretas<sup>160</sup>

A “futuridade promissiva” indiciada já na própria construção verbal escolhida pelo sujeito – *hei-de atirar* – denuncia o descompasso do discurso da mãe em relação à sua atitude: apesar de conceder à fotografia do primo Casimiro um lugar de pouco ou nenhum prestígio afetivo – a gaveta das quinquilharias e dos objetos “inúteis” ou “esquecidos” – e de prometer livrar-se

<sup>158</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 27.

<sup>159</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 175.

<sup>160</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 29.

dela, o fato é que a personagem nunca cumprirá sua promessa e a fotografia permanecerá na gaveta das “tretas”, bem ao alcance da mão.

Uma propriedade fundamental tanto da textualidade antuniana quanto da “textualidade” fotográfica é a descontinuidade, a sua organicidade potencialmente fragmentária e a capacidade de interconexão fora de uma lógica linear e continuísta. É por isso que uma fotografia de propósito esquecida na mesma gaveta à qual se relegam “tretas” inúteis incomoda tanto, porque o “link” para a cena capturada na fotografia pode ser acessado e restabelecido a qualquer tempo, já que a potência de atualização do passado que ambas as textualidades encerram não respeita nenhuma progressão temporal teleológica:

A foto é uma fatia de espaço bem como de tempo. Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as margens (“enquadramento”) parecem arbitrarias. Tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso. (Inversamente, tudo pode ser adjacente a qualquer coisa.)<sup>161</sup>

Analogamente à textualidade fotográfica, as margens, bordas e limites da textualidade antuniana parecem arbitrários, com trechos e trechos de narrativa repetindo-se a si mesmos em “enquadramentos” – perspectivas – distintos. Tudo nesses textos aparece, em um capítulo, deslocado, desconectado, “à deriva” para, em um segundo momento, ser (re)organizado de outra forma, segundo outros e novos enquadramentos que, inclusive, “borram” aqueles até então esboçados. A replicação incessante de motes, temas e trechos na ficção antuniana e sua apresentação em estado de fragmento parecem desacreditar a continuidade e favorecer uma espécie de “interrupção continuada” que é, afinal, a própria condição da existência; para isso, esses textos têm que perfilar-se em uma estruturação algo distinta da estruturação convencional do registro escrito – que opera a partir da concatenação e do sequenciamento, da linearidade –; os textos antunianos, então, emulam a “plasticidade” da fotografia naquilo que ela apresenta de potencial multiplicador, fragmentador e acumulador em relação ao mundo: “A exploração e a duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços em um dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidades de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita.”<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 33.

<sup>162</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 173.

A ficção antuniana como “escrita do fragmento” foi já aqui discutida e, se se considerar que uma foto é também um fragmento de um quadro sempre maior – ao mesmo tempo que exprime uma certa totalidade no recorte efetivamente fotografado –, essa relação entre as textualidades antuniana e fotográfica evidencia-se ainda mais, podendo essa escrita ser pensada como uma “escrita fotográfica”: enquanto suas personagens “narram” – ou parecem narrar – as “fotografias” que tiram, sua textualidade “fotografiza” a narrativa. Veja-se, por exemplo, o comentário de Sontag a respeito da associação fotografia-fragmento-escrita:

Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos). Uma foto também poderia ser descrita como uma citação, o que torna um livro de fotos semelhante a um livro de citações.<sup>163</sup>

Com isso, Sontag parece querer dizer que “A fotografia deve ser *lida*”<sup>164</sup>. A própria sugestão da fotografia como “citação” – procedimento típico da linguagem verbal – deixa entrever a contaminação entre o registro verbal e o domínio imagético. A capacidade da fotografia de se descolar de um conjunto maior e vagar à deriva por outros contextos assemelha-se à capacidade de desconexão e conexão que apresentam os fragmentos fotográficos antunianos, sobremaneira em sua tendência derivativa por um passado “flexível e abstrato”, aberto a todo tipo de associação com outros fragmentos, outras fotografias. Pode-se dizer que os sujeitos antunianos enunciam, a partir de um mesmo “negativo”, “fotografias” distintas de um passado que, em movimentos de rememoração maníaca, eles repetem.

Assim como um mesmo e único fragmento “cita” passados distintos, “cada foto [que] é apenas um fragmento”<sup>165</sup> apresenta também sentidos dinâmicos e seu “peso” emocional oscila para cada um dos sujeitos que a observam. A cada fotografia capturada, esses sujeitos ficcionais almejam “salvar” o presente de tornar-se passado, fracassam nesse intento e têm como resultado uma proliferação e acúmulo de fragmentos fotográficos, que eles passam a colecionar, não importa se para desejar, lamentar, temer, repudiar...; esse gesto das personagens duplica o gesto do próprio fotógrafo que, como todo bom colecionador, é “alguém engajado num consciencioso trabalho de salvamento”<sup>166</sup>. Como a história moderna há muito solapou a tradição e despedaçou as totalidades, um escritor-fotógrafo-colecionador

<sup>163</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 86.

<sup>164</sup> D’ANGELO. *Fronteiras do olhar: literatura, fotografia e outros rituais*. (Não publicado).

<sup>165</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 122.

<sup>166</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 91.

como Lobo Antunes pode, agora, escavar o real à procura de fragmentos menos “auráticos”, mais “modestos”.

Esse interesse que tanto a fotografia quanto a textualidade antuniana nutrem pelo comezinho, pelo resto<sup>167</sup>, por tudo aquilo que não era considerado “digno de ser fotografado” ou narrado é outro ponto de intercessão entre elas. A câmera fotográfica reverteu o pensamento do “belo” e do “significativo” que a composição pictórica, por exemplo, sempre privilegiou e abriu caminho para o grotesco, o anódino ou o “insignificante”:

O modo como a câmera fixava a aparência do mundo exterior sugeriu novos padrões de composição pictórica e novos temas para os pintores: criar uma preferência pelo fragmento, realçar o interesse por lampejos da vida humilde e por estudos de movimentos fugazes e dos efeitos da luz.<sup>168</sup>

Diferentemente das “artes tradicionais da consciência histórica”, que “tentam pôr o passado em ordem, distinguindo o inovador do retrógrado, o central do marginal, o relevante do irrelevante ou meramente interessante, a abordagem do fotógrafo – a exemplo do colecionador – é assistemática, a rigor, anti-sistemática.”<sup>169</sup>. Não se deve entender com isso que a textualidade antuniana, ao emular a sintaxe fotográfica, seja “sem rigor” ou “despreocupada” com a forma: o leitor de Lobo Antunes sabe que uma das mais interessantes e desafiadoras características desses textos reside, precisamente, em sua capacidade de conjugar um “conteúdo” de dispersão alucinante e uma rigorosa arquitetura formal; portanto, a atitude “assistemática” ou “anti-sistemática” dessa textualidade refere-se à sua não-diferenciação entre o fato “importante” e o detalhe “anódino”, preferindo, aliás, esse último, por sua capacidade de guardar, em negativo, toda uma carga de significações que o evento “principal” desprezou.

Foi já aqui dito que o fragmento por meio do qual opera a textualidade antuniana atua como vestígio do passado – “real” ou imaginado – e talvez não seja demais chamar a atenção para essa mesma propriedade na fotografia, que não é apenas “uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara

---

<sup>167</sup> A esse respeito, Jacques Rancière afirma, na esteira do pensamento freudiano, que “não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra.”. Essa idéia parece estar em consonância com o procedimento narrativo antuniano que obriga cada frase repetida, cada pequeno mote a “carregar” consigo a “potência da obra inteira”. RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 37.

<sup>168</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 161.

<sup>169</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 92.

mortuária”<sup>170</sup>. Esses “sinais” que atestam a simultânea perda e permanência do passado também se tornam visíveis pelo contraste que a fotografia ficcional proporciona a esses textos, como eu/ele era e como eu/ele não sou/é mais:

Eis agora um retrato de Photomaton e eu arremelgado, assimétrico, tão pouco parecido que demoro a compreender que sou eu<sup>171</sup>

Vê-se, na passagem acima, que a textualidade antuniana partilha da mesma “lente aguda” da fotografia em relação aos efeitos que o transcorrer do tempo acarreta aos sujeitos, espaços e objetos, suas modificações indesejadas, em suma, seu processo mesmo de existir e de se desenvolver no tempo. Sobre essa capacidade da fotografia, dirá Sontag:

Logo no início da fotografia, no início da década de 1830, William H. Fox Talbot percebeu a faculdade especial da câmera para registrar “os estragos do tempo”. Fox Talbot referia-se ao que ocorre aos prédios e monumentos. Para nós, as abrasões mais interessantes não são de pedra, mas de carne. Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. *A fotografia é o inventário da mortalidade.*<sup>172</sup> (Grifo meu).

É também, muitas vezes, a função de “inventário da mortalidade” que a fotografia assume na ficção ora em análise, uma vez que o distanciamento temporal – do eu observador em relação ao eu retratado – que ela assegura provoca o sujeito no sentido de aperceber-se da sua própria inserção na temporalidade e das conseqüências desse fato:

Esta é a fotografia num restaurante da Baixa dos cinquenta anos de casados dos meus pais: tem seis meses se tanto e lá estamos nós à mesa, a minha mãe e o meu pai de súbito tão velhos que me custa reconhecê-los  
(apesar de tudo quando se mexem repara-se menos na idade, existe alguma vida dentro)  
o meu pai de colher na mão, a minha mãe, consciente do retrato, a endireitar a gola  
(dedos diferentes dos seus, magros, torcidos e que no entanto lhe pertencem)<sup>173</sup>

<sup>170</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 170.

<sup>171</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 151.

<sup>172</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 84-85.

<sup>173</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 225.

Boa parte da força estética desses textos encontra-se em sua capacidade de extrair beleza e intensidade do pequeno acontecimento cotidiano – como a festa de bodas da fotografia anterior –, do anônimo sujeito comum das classes média, popular ou daqueles que estão à margem da sociedade, do objeto barato e depauperado que abarrotava suas casas ficcionais, “talento” que seria também o da própria fotografia, cujo “triunfo mais duradouro (...) foi sua aptidão para descobrir a beleza no humilde, no inane, no decrepito.”<sup>174</sup>. As narrativas antunianas, em sua insistência em recolher e acumular essas pequenas “reliquias” do passado e em rememorar incansavelmente os mesmos eventos e as mesmas circunstâncias, demonstram uma “paixão” semelhante à do fotógrafo, que, segundo Sontag, “é animado por uma paixão que, mesmo quando aparenta ser paixão pelo presente, está ligada a um sentido do passado”<sup>175</sup>. Porque, para o sujeito que fotografa – como para aquele que rememora –, o fato ou objeto comum adquire status de objeto único, de acontecimento singular, adquire uma “aura”, uma vez que aquele instante em imagem congelado – pai, mãe, eu criança... – é, de fato, irrepetível, é um evento original do qual os sujeitos ficcionais antunianos querem, a todo custo, tomar posse e, por isso, fotografam: porque a “fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos.”<sup>176</sup>. Se a fotografia é “o mais bem-sucedido veículo do gosto modernista em sua versão pop, com seu zelo para desmascarar a alta cultura do passado (concentrando-se em cacos, lixo, velharias; sem excluir nada); com sua corte consciente à vulgaridade; sua afeição pelo *kitsch*”<sup>177</sup>, a textualidade antuniana, conforme se demonstrou, não é menos afeita a esses temas, sobretudo no que tange à sua simpatia pelo kitsch. Afinal, toda fotografia de cenas do cotidiano não é, de alguma maneira, algo kitsch em sua tentativa de preservar artificialmente a autenticidade de um evento que já não existe?

É preciso, entretanto, atentar para o fato de que a cumplicidade antuniana para com todos é também um distanciamento de todos: talvez seja essa a condição para que se possam enxergar as forças que atuam em negativo nesses sujeitos, objetos e casas e, assim, inscrevê-las no texto. Porque é certo que “todo retrato de outra pessoa é um ‘auto-retrato’ do fotógrafo”<sup>178</sup> e, nesse sentido, talvez seja produtivo aproximar a função autoral dos textos antunianos daquilo que o fotógrafo necessitaria como pré-requisito para desenvolver o seu

<sup>174</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 118-119.

<sup>175</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 92.

<sup>176</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 172.

<sup>177</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 147.

<sup>178</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 138.

trabalho: distanciamento, uma posição recessiva: “o papel do fotógrafo é recessivo em boa parte da fotografia séria, e quase irrelevante em todos os seus demais usos comuns. Na medida em que o tema fotografado nos interessa, esperamos que o fotógrafo seja uma presença extremamente discreta.”<sup>179</sup>. O leitor antuniano pode bem mensurar o real valor que essa recessividade e essa discrição assumem nesses textos de ficção.

Esse posicionamento autoral, no que tange à obra antuniana, é, no mínimo, complexo, já que o distanciamento que o autor parece estabelecer em relação ao texto é problematizado, conforme já se apontou, pela inserção do nome próprio em muitos deles. Mas viu-se também que esse nome próprio, na verdade, atua como deformador do traço autobiográfico, em lugar de validá-lo, sugerindo a despersonalização do/no texto como sua marca distintiva. Como ocorre com a fotografia, cuja própria natureza “implica uma relação equívoca com o fotógrafo como *auteur*”<sup>180</sup>, a textualidade antuniana é embasada na multiplicidade, inclusive, da instância autoral, que se dissemina no texto em vários Lobos distintos e contraditórios, até levar ao apagamento de suas próprias “pegadas”.

A análise da metáfora da fotografia como procedimento textual de simulação e rememoração do passado reafirma que, desde *Memória de elefante* até *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*<sup>181</sup>, a sanha antuniana não se desviou de seu objetivo primordial que é capturar o próprio *movimento* da vida e garantir que ele não seja “amputado” no processo de traduzi-lo em escrita. Esta tese considera que tal projeto mostra-se notavelmente bem sucedido quando a textualidade antuniana finalmente encontra o seu ponto de coincidência com a “textualidade” fotográfica; esse ponto de confluência, entretanto, não se relaciona à capacidade da fotografia de “fazer parar o tempo”, congelando-o em uma imagem que é necessariamente estática; essa característica da fotografia, de certa forma, perverte o próprio projeto antuniano, já que “um conjunto de fotos que congela os momentos de uma vida ou de uma sociedade contradiz a forma destas, que é um processo, um fluxo no tempo (...). A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim”<sup>182</sup>; o ponto coincidente que permitiu que o frágil movimento da vida não fosse esmagado pelo peso da linguagem escrita está na capacidade da textualidade antuniana – que

<sup>179</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 149.

<sup>180</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 150.

<sup>181</sup> Há já um novo livro, publicado em outubro de 2010: *Sóbolos rios que vão*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

<sup>182</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 96.

é também uma propriedade da fotografia – de operar a partir do negativo daquilo que pretende mostrar<sup>183</sup>:

O quinto retrato não foi tirado num estúdio dado perceber-se que as árvores do fundo verdadeiras, não pintadas, se fossem pintadas eram pequena, com flores e todas juntas e estas grandes, separadas e sem flores nenhuma (...)  
(...) observando-se melhor apanha-se inclusive o movimento das copas dado que um bocadinho turvas como sempre acontece às fotografias no caso de uma das suas partes mexer, apanha-se a vida derivado à  
(exactamente como na vida)  
nitidez diminuir<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Como se sabe, o desenvolvimento da fotografia acontece com a substituição do daguerreotipo, em que se aplicava diretamente o positivo sobre uma chapa metálica, pelo processo negativo-positivo, por meio do qual se pode replicar indefinidamente a “cópia” (positivo) a partir de um único “original” (negativo).

<sup>184</sup> ANTUNES. *Eu hei-de amar uma pedra*, p. 105.

#### **IV. ANTÓNIO LOBO ANTUNES: *ON LATE STYLE***

*El tono de los casos individuales puede ser trágico, cómico, irónico, paródico y mucho más, pero todo artista que es tardío en el sentido que le da Said a la palabra será irreconciliado.*

(Michael Wood. Introducción a *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 17).

Edward Said vê em obras de grandes artistas certa recorrência estilística que ele chama de “tardio”<sup>1</sup>: a obra e pensamento desses criadores parecem adquirir uma nova linguagem quando, por alguma razão, a ameaça ontológica da finitude periga efetivar-se como morte individual, como limite e término da existência. Evidentemente, não podemos ler nessa sua proposição um efeito direto da morte em potencial ou do envelhecimento *sobre* o estilo, uma vez que as obras não têm exatamente uma “vida orgânica” a ser afetada pelo transcorrer do tempo e a debilidade causada por sua passagem. Deve-se pensar esse tardio como uma espécie de “senda” que a proximidade da morte abre em meio à obra e que se manifesta de modos bastante diversificados, como dirá Michael Wood ao comentar o conceito que Said – a partir da expressão de Adorno – apenas ensaiou formular – já que foi, ele próprio, interrompido pela ação da morte: “Pero, aún así, la proximidad de la muerte del artista se abre camino en las obras, y de modos muy distintos; las formas privilegiadas, como escribió Said, son el ‘anacronismo y la anomalía’”<sup>2</sup>.

Assim, o tardio implicaria uma ruptura, uma anomalia, uma dissonância na produção de determinado autor – ou cineasta, ou compositor, não importa. Não é, entretanto, como coroamento de uma vida inteira de trabalho e empenho estético que Said pretende avaliar a etapa tardia de um artista, mas no sentido de inquirir a sua produção com vistas a responder à seguinte questão: “¿qué hay de lo tardío no como armonía y resolución, sino como intransigencia, dificultad y contradicción no resuelta?”<sup>3</sup>. É, portanto, essa expressão do tardio como fator de estilo que lhe interessa examinar: a “experiencia del estilo tardío que implica una tensión no serena y no armoniosa, y, por encima de todo, una surte de productividad deliberadamente no productiva *contra...*”<sup>4</sup>.

É tentador pensar a produção ficcional antuniana mais recente como pertencente a essa linhagem de obras tardias, especialmente quando se tem em conta que o autor recentemente

<sup>1</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 28.

<sup>2</sup> WOOD *apud* SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 15.

<sup>3</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 29.

<sup>4</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 30.

passou por uma das experiências<sup>5</sup> que, segundo a definição de Said, seriam necessárias para colocar em funcionamento o trabalho do tardio, experiências que deixam “entrever la posibilidad de un final prematuro”<sup>6</sup>. A dedicatória do último livro de Lobo Antunes escrito antes da doença que o acometeu é dirigida ao médico que o operou: “Para o/Henrique Bicha Castelo/meu amigo/que me salvou a vida”. Não é nessa obra – *O Meu nome é legião* (2007) – que encontraremos um ponto de relativa inflexão em relação à produção antuniana, mas na obra subsequente e posterior ao diagnóstico do seu autor: *O arquipélago da insônia*.

De fato, *O Meu nome é legião* reafirma ainda as linhas de força encontradas ao longo de toda a obra ficcional de Lobo Antunes e que foram aqui discutidas à luz do operador de leitura *em negativo*. A escrita dessa obra em particular mantém esse mesmo procedimento, que resulta nessa textualidade sem efeito organizador precisamente porque textualiza a desestabilização do trauma, da mania, da repetição compulsiva do evento negativo do passado:

(...) o meu pai trabalhou na Polícia também não como agente de investigação claro, faltavam-lhe miolos, nos Serviços Gerais, copiava minutas, carimbava, contava as moscas no estore, o chefe do fundo  
 – A pensar na morte da bezerra, Gusmão? (...)  
 (não tenho vergonha do meu pai não se acredite nisso) (...)  
 (não tenho vergonha do meu pai?) (...)  
 (pronto confesso tenho vergonha do meu pai)<sup>7</sup>

A voz que inicialmente afirma não se sentir envergonhada pela posição ocupada pelo pai, socialmente considerada como subalterna, coloca sua própria afirmação sob suspeita apenas alguns parágrafos adiante para, ao cabo de nove páginas, terminar por assumir o que, em denegação, já estava dito desde o início: a incapacidade desse sujeito de se ver livre da vergonha que sente em relação à profissão paterna. O mesmo procedimento de afirmação e de denegação ocorre em relação aos sentimentos que os sujeitos insistem em afirmar que não compartilham:

<sup>5</sup> “Bastou um dia para lhe mudar a vida. Em Março deste ano [2007], António Lobo Antunes, 65 anos, entrou no Hospital de Santa Maria com o manuscrito em que trabalhava debaixo do braço. E dali já não saiu. A notícia, brutal, de que tinha um cancro, chegaria pouco tempo depois.”. Disponível em: <<http://aeiou.visaojunior.visao.pt/default.asp?CpContentId=334479>>. Acesso em: 07 out. 2007.

<sup>6</sup> SAID. *El estilo tardío*: música y literatura a contracorriente, p. 28.

<sup>7</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 19-20, 29.

não tenho saudades do mestiço, não tenho saudades do que chamam meu filho e não é meu filho, são cacos que doem por dentro não gosto de ninguém, nunca gostei de ninguém, de que me servia gostar<sup>8</sup>

(não gosto de ninguém acho eu, não tenho a certeza e portanto não acreditem em mim, pensando um momento se calhar gostei dele)<sup>9</sup>

A relação insuficiente e insatisfatória entre esse agente da polícia e os pais – a mãe o trata com certa resistência quando criança devido à sua forte semelhança física com o pai – irá, como era de se suspeitar, replicar-se na sua relação com a própria filha, chamando ao texto, mais uma vez, a inexorável atuação do fenômeno da repetição sob o qual se articula a textualidade antuniana:

(...) e por família entendo  
 não apenas os meus pais e o meu padrasto mas a minha ex-mulher e a  
 minha filha, não quero entrar por aí, limito-me a registar que existi-  
 ram no meu passado e a minha filha um bocadinho no presente um  
 domingo por mês no norte onde a visito sei lá porquê, creio que na  
 esperança de um diálogo que não tivemos e continuamos a não ter,  
 ofereço-lhe um pacote de bolos, fico num banco a olhá-la e ela  
 – Nunca me viu?<sup>10</sup>

E como uma das vertentes da repetição que opera essa textualidade em negativo, o retorno compulsivo à infância por meio de elementos característicos dessa etapa da vida e sempre afetados pela deterioração causada pelo tempo confirma essa instância como um grande negativo de tudo o que esses sujeitos realizam no texto<sup>11</sup>, atrelados que estão a essa mônada que, em sua apresentação a um só tempo negativada e compulsivamente desejada, imprime à ficção antuniana sua característica estilístico-formal particular:

e a minha filha embora adulta a gatinhar para trás na direcção do  
 quarto  
 – Largue-me da mão pai  
 na esperança  
 (bem podia esperar a pateta)

<sup>8</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 177.

<sup>9</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 181.

<sup>10</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 34.

<sup>11</sup> É como se houvesse, sob a superfície dessa textualidade, diversas camadas ou tramas que reenviassem sempre ao nome do Pai e à infância que esse nome supõe: “(...) a palavra secreta finalmente dita/que se soltava/Pai/(...) e a velha do preto a calar-se escutando a palavra, os lábios dela/Pai/suspensa no apeadeiro/Pai/(...) de modo que nos levantámos dos cardos enquanto a velha do preto/Pai/para os fragmentos de carril, as giestas/Pai/(...) galinhas, mestiços, cabritos e ela numa exaltação de reencontro/Pai/segura que ninguém os separava/Pai/que para sempre/Pai/que não havia morte/Pai/ela à medida que caía/Pai”. ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 125-126.

de adormecer a rir-se entre um urso sem pernas e um Pluto de borracha a que faltava a orelha<sup>12</sup>

Cada um desses procedimentos que a ficção antuniana emprega consubstancia a memória maníaco-dispersiva que é, como se viu, determinante para a composição de sua textualidade em negativo. Essa memória doentia e maníaca resulta na dramática impossibilidade do esquecer, do reformular, uma vez que só conhece a face mais negativa do lembrar: a insistência na repetição do evento. O mote de uma “memória sempre a ferver” que reverbera em *O Meu nome é legião* atesta essa componente compulsiva que repete – em pequenas variações a reafirmarem sempre o negativo de tudo – o evento do passado:

Peço desculpa a quem de direito por demorar dúzias de páginas a chegar ao final mas com tanta lembrança a ferver a cabeça escapa, oiço-a remexer episódios antigos a mudar pessoas e coisas de sítio e a repetir misérias que julgava esquecidas e afinal permanecem, o meu padrasto, a minha mãe (...) <sup>13</sup>

(...) com  
tanta lembrança a ferver a cabeça escapa, oiço-a remexer episódios antigos a mudar pessoas e coisas de lugar e a repetir misérias que julgava esquecidas e afinal permanecem, a lata retirada da prateleira  
– Quantas prestações diz você? <sup>14</sup>

Estamos, com essa obra, em 2007, vinte e oito anos depois da publicação do primeiro livro de Lobo Antunes, e é ainda – como o era em 1979 – à “gosma” de uma repetição danosa que essa memória que estrutura o texto remete os sujeitos. A repetição antuniana é feita pela via do enunciado, certamente, mas, como não há enunciado sem enunciação, é também de uma enunciação “em espirais” que esse texto se constrói, numa recorrência tal que essa repetição não pode, obviamente, ser lida como “fragilidade” na técnica de construção narrativa empregada pelo autor, mas, ao contrário, como mecanismo de potencialização das significações maníacas ou de recalque que esse texto articula:

e eu a insultá-los a ambos com os junquinhos que desde então não lhes aguento o perfume, se pretendem esbanjar dinheiro comigo ofereçam-me camélias, rosas, crisântemos de caixão até que os *suporto cala-*

<sup>12</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 36.

<sup>13</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 53.

<sup>14</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 61.

*da mas por amor de quem lá têm poupem-me os junquinhos que me recordam o sempre-em-pé a troçar-nos*<sup>15</sup> (Grifos meus).

(se pretendem gastar dinheiro comigo ofereçam-me camélias,  
rosas, crisântemos de caixão até que *os aguento nas calmas* mas por  
amor de quem lá têm poupem-me os junquinhos que *lhes* )  
cada vez mais depressa na esperança de uma frase  
(*não suporto a tristeza*)<sup>16</sup> (Grifos meus).

A cada repetição, esse texto acresce-lhe certa diferença que, no entanto, em lugar de alterar qualquer sentido, reforça o seu sentido “primeiro”, dando a esses fragmentos “totalizantes”, de pretensão enciclopédica, o caráter de “ondas” que avançam e se retraem continuamente na consciência desses sujeitos. A técnica narrativa do “stream of consciousness” é claramente um dos procedimentos em que se baseia a escrita antuniana, mas com significativas diferenciações impostas, precisamente, pela obliteração e interrupção que os blocos de repetição maníaca representam a um livre fluir da consciência das personagens: “suporto calada” e “os aguento nas calmas” funcionam quase como sinonímias e trazem ambos a sugestão semântica de um esmagador desagrado frente a algo inelutável; o segundo par de repetição – “me recordam o sempre-em-pé a troçar-nos” e “(não suporto a tristeza)” – apresenta uma variação de léxico que, contudo, não implica alteração na significação, uma vez que ambos os “versos” remetem a situações de dor e desprazer, seja devido ao constrangimento pessoal a que o verbo “troçar” na primeira pessoa do plural alude, seja pelo peso do sentimento negativo a que se refere o segundo trecho.

Tem-se aqui, portanto, uma distinção fundamental entre a técnica de composição narrativa provavelmente inaugurada por James Joyce e Virginia Woolf – ou, pelo menos, por eles explorada como recurso primordial da composição narrativa – e a de Lobo Antunes, uma vez que naqueles escritores é o livre fluir da consciência das suas personagens que possibilita a narração, enquanto no texto antuniano a narração parece ser a um só tempo obliterada e impulsionada por esses pontos de “resíduo duro” da memória que não se deixam penetrar e se articularem fora de uma doentia repetição insalubre. Dito de outro modo: o fluxo narrativo desses textos é um paradoxal “influxo” de interrupções e intermitências que, em negativo, dão a ver certos esboços das histórias e experiências desses sujeitos.

Talvez se possa localizar algum traço desse procedimento textual de “influxo da consciência” em *Enquanto agonizo* (1930), de Faulkner – autor que Lobo Antunes leu, tendo, inclusive, conforme foi dito, publicado um prefácio a *O som e a fúria* (1929) –, que narra a

<sup>15</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 196.

<sup>16</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 198.

“odisséia” interminável da família Bundren para conseguir atender ao último desejo da matriarca: ser enterrada ao lado de seus parentes em Jefferson; o marido de Addie Bundren e seus cinco filhos peregrinam com o caixão determinados a cumprirem esse objetivo, porém, são invariavelmente impedidos de chegar ao local por alguma eventualidade. Entretanto, percebe-se que em Faulkner essa obliteração está ainda localizada no nível da narrativa, das peripécias do enredo, muito mais do que se realiza como um efeito de enunciação propriamente – ao contrário do que ocorre em Lobo Antunes, cujo enredo, como foi já explicitado, recua e cede espaço à repetição-interrupção do que seria o fluxo rememorativo não fosse o seu caráter obliterante –, além de o foco narrativo em Faulkner ser bastante bem definido, sem as intromissões não demarcadas que as vozes narrativas – muitos vezes não identificáveis – dos textos antunianos empreendem.

Esses fragmentos assumem sua configuração de ruínas ou vestígios, ocupando todo o espaço da memória das personagens e alcançando, para elas, uma proporção de totalidade, que se percebe no texto pela insistente repetição em meio à qual esses vestígios apresentam-se: “e julgo que sinto a falta do cãozito amarelo (...)/da cancela que se trancava com um gancho num prego e é tudo, um cãozito e uma cancela bastam”<sup>17</sup>. Esses vestígios operam em negativo, num procedimento que, ainda que localizado, é coincidente com a macro-estrutura desses textos: “e não saio do Bairro mesmo que o recreio e o café do indiano não existam/(apesar de não existirem não-de existir para sempre aí estão eles reparem)”. Esse enunciado – proferido pela mestiça que nasceu, viveu e viu os pais e filhos morrerem no “Bairro” miserável da periferia de Lisboa – mostra que a própria percepção desses sujeitos efetua-se em negativo, vendo no que já não existe a sua perturbadora permanência.

Mas nada disso é já novo. É Lobo Antunes desde seu *Memória de elefante*. Uma modulação nova se insinuará em *O arquipélago da insónia* (2008), a começar pela configuração sensivelmente distinta que a dimensão dispersiva da memória irá assumir nesse texto. Essa narrativa apresenta uma criança autista como um dos protagonistas e principal voz responsável pela narração de duas das três partes em que se divide a obra, sujeito que sofre de uma espécie de polarização do mundo dos pensamentos, das representações e sentimentos pessoais, com perda, em maior ou menor grau, da relação com os dados e exigências do mundo circundante. Esse quadro diegético assim esboçado anuncia, de saída, uma obra promissora caótica e disfórica, cuja “ansiedade”, desordem e inquietude – já marcadamente tão próprias da textualidade antuniana – seriam potencializadas pela

---

<sup>17</sup> ANTUNES. *O meu nome é legião*, p. 94.

perspectiva “turvada” do autista. Ana Paula Arnaut parece balizar essa leitura de *O arquipélago da insônia*, ao considerar que o universo familiar recuperado e lembrado nessa obra é necessariamente fragmentado e, conseqüentemente, desordenado e que “se assim acontece é porque as estratégias narrativas utilizadas e as ousadias gráficas tão características da prosa antuniana reduplicam agora, ou tentam reduplicar, a falência comunicativa própria do autismo.”<sup>18</sup>

Contudo, *O arquipélago da insônia* – a obra que, até então, estaria mais apta ou “predisposta” a reforçar os procedimentos de linguagem que conformam um texto temporal e espacialmente disperso, uma sintaxe indomável e sentidos muitas vezes irrecuperáveis – parece ter se estabelecido sobre um ponto de inesperada “quietude” desses pressupostos que todo leitor mais ou menos familiarizado com a obra antuniana sabe que inevitavelmente o aguardam.

Está-se, portanto, diante de um pequeno paradoxo ou ponto de inflexão dessa obra já notavelmente extensa: o mais disperso e o mais caótico parecem resultar em uma certa economia ou minimização da “convulsão sintática” da linguagem e da “disseminação dispersiva” dos sentidos do texto, que se contrai e tende a apresentar perspectivas discursivas – dialógicas ou não – mais condensadas quando comparadas às obras anteriores do autor, com níveis de enunciação que colocam o leitor em maior proximidade com as intermitências e o silêncio que a efetivação do ato de leitura do texto literário pressupõe. A “tagarelice”<sup>19</sup> do texto antuniano reduz-se aqui a meras – para os padrões do autor poder-se-ia empregar esse termo – duzentas e sessenta e três páginas, o que, por si só, já configura uma diferença material. Uma considerável contenção por parte dos narradores e o caráter “enxuto” da narrativa que daí resulta transvaza a obra de um certo silêncio e “comedimento” perceptíveis ao leitor familiarizado com a convulsão sintática da ficção antuniana.

Contudo, o surgimento desse silêncio inusual, tematizado e manifesto no corpo do texto, desemboca, dada a insistência da sua repetição, em mais uma modalidade maníaca desses sujeitos e dessa textualidade, de modo que o ponto de inflexão que *O arquipélago da insônia* por um lado poderia representar para o conjunto da obra antuniana incorporar-se-á à idéia de uma poética em negativo, do trauma, da mania, da compulsiva repetição do evento traumático:

<sup>18</sup> ARNAUT. *O arquipélago da insônia*: litâneas do silêncio, p. 4.

<sup>19</sup> O termo é de Roland Barthes. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 9.

“o meu pai a insistir em silêncio” (p. 62); “o silêncio da casa” (p. 68); “sentia o meu irmão a espiar o silêncio no interior do qual tanto ruído meu Deus” (p. 86); “e em lugar de resposta a lividez do silêncio” (p. 102); “Talvez o que seja mais diferente aqui é silêncio porque quase não tem sons lá dentro” (p. 131); “de maneira que de facto o que talvez seja mais diferente aqui é o silêncio porque quase não tem sons lá dentro” (p. 135); “o silêncio parecido com o silêncio daqui” (p. 140); “o silêncio e a poeira são você” (p. 165); “lembro-me da noite que começa na serra e das vozes buscando-se no interior do silêncio” (p. 176); “e desde então o meu nome silêncio” (p. 186); “o teu silêncio se falava contigo” (p. 193); “um lugar de silêncio onde a ausência de ti se dilata” (p. 195); “desinteressado da resposta dado que lhe bastava o silêncio” (p. 203); “silencioso como todos estes camponeses silenciosos” (p. 229); “calado diante do meu pai, dado que se calam, não contradizem, emudecem” (p. 230); “sentia o silêncio no interior do silêncio, no interior do silêncio o relógio de parede tão seguro de si” (p. 233); “a Trafaria arbustos dunas silêncio” (p. 262).

Essas não são todas as ocorrências, mas são as mais significativas e devem ser suficientes para mostrar que esse texto não é, portanto, tão comedido ou “condensado” que se afaste completamente do conjunto da produção antuniana; percebe-se que esse silêncio é, claramente, mais uma compulsão do/no texto, mais um movimento rememorativo maníaco desses sujeitos narradores que acabam por transfigurar a própria contenção em excesso, o próprio silêncio em transbordamento e “palavrório”, “tagarelice”.

É verdade que, como propõe Said, o “tom” pode variar em um espectro que vai do trágico ao paródico, mas o autor tardio será sempre “irreconciliado” e, portanto, assim será também sua escrita, seus sujeitos narradores, sua textualidade. E, nesse sentido, pode-se avaliar que Lobo Antunes não “alcançou” o estilo tardio neste ou naquele ponto de sua produção ficcional, antes ou após a experiência brutal de uma possível iminente efetivação da morte, mas que ele é, desde sempre, desde sua primeira obra, desde *Memória de elefante*, um moderno tardio, tendo sido muitas vezes lido como pós-moderno – já que a pós-modernidade, de fato, são muitas –, outras tantas vezes criticado por sua estética apenas “moderna”, mas ainda não pensado como um moderno que se diferencia dos demais, um moderno irreconciliado, um moderno diferido ou em diferença. O tardio e a escrita antuniana coincidem em muitos momentos, ambos são sem síntese, dissociativos e espaços onde os opostos irreconciliáveis ganham força e coexistem sem propor uma unidade: no tardio, “no hay transcendencia ni unidad”<sup>20</sup>, assim como não há transcendência nem unidade possível na obra antuniana. O tardio mostra todas as identidades como elementos combustíveis, como em

<sup>20</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 36.

*Que farei quando tudo arde?*, cujo próprio título remete a essa combustão sem fim e sem sossego que é o destino mesmo de qualquer identidade tal como a obra antuniana a concebe.

A marca e a força do estilo tardio de Lobo Antunes é sua atuação *em negativo*: onde se poderia esperar ainda algum vestígio de positividade e de referência, de determinismo e de unidade, enfim, algum traço de ordenação subjetiva, apenas dispersão e desorientação, a indeterminação e a multiplicidade, a subjetividade alucinante que culmina no esvaziamento, na emergência do inumano na própria textualidade. Como dirá Said, o artista tardio rechaça “su supuesta serenidad o madurez y su afabilidad o congraciamiento oficial. Sin embargo, ninguno de ellos niega o elude la mortalidad, sino que esta regresa una y otra vez como tema que socava y eleva de un modo extraño sus usos del lenguaje y la estética.”<sup>21</sup>. A incorporação insistente e repetitiva da finitude à estética do autor pode ser lida, portanto, como uma marca distintiva do seu estilo tardio, marca essa que a crítica já ressaltou como própria à escrita antuniana desde o início de sua produção ficcional.

É certo que todo estilo implica a vinculação do artista com seu próprio tempo, o momento histórico de produção e recepção da obra, mas o tardio é também o extemporâneo<sup>22</sup>, o fora do tempo, fazem parte dele as obras que transcendem sua própria época, se adiantam e exibem sua faceta singular, audaciosa e surpreendente. Lobo Antunes é mais tardio que seus pares modernos, já que sua textualidade em negativo configura uma distinção, uma diferença significativa no modo de narrar daqueles, um passo adiante que obriga a crítica a uma reavaliação do próprio gênero romanesco e o leitor a uma reaprendizagem dos seus modos de leitura e de interpretação do texto literário. Essas características que projetaram Lobo Antunes internacionalmente e lhe conferiram destaque em meio ao panorama das literaturas de língua portuguesa, após a oscilação observada em *O arquipélago da insônia*, retornam e se reafirmam em sua penúltima obra publicada: *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009).

É mais uma vez a relação tensa e dialética entre a insistente reaparição desse grande em negativo que é o passado e a negatividade do presente da enunciação que se consubstanciam em uma textualidade disfórica e dispersiva, conformando a obra:

Toda a vida, antes da doença e durante a doença, a minha mãe  
contou-nos e contou-nos  
– Oíçam isto  
que em pequena a minha avó acompanhava a minha bisavó de

<sup>21</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 155.

<sup>22</sup> Cf. SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 186.

visita a senhoras que moravam em andares antigos na parte antiga de Lisboa (...)”<sup>23</sup>.

Assim está composto esse *incipit* que traz consigo quase todos os elementos que Lobo Antunes desenvolve desde suas primeiras obras: a lembrança de alguma experiência infantil, lembrança já marcada pela repetição maníaca – linguisticamente assinalada em “*toda a vida*”, “contou-nos e contou-nos” – e atravessada por um evento negativo – a doença –, além da presença materna e de outras figuras nucleares para a infância, como a avó.

Todos os centros de significação ao redor dos quais os círculos de pensamento que configuram a textualidade antuniana se desenvolvem encontram-se nesse pequeno prólogo “antes da corrida”: a negação dos sentimentos de afeto – “tive dois maridos e a nenhum chamo/ - Tu/ embora haja momentos, eu cá me entendo, em que ao meter o prato na máquina penso que, penso que gostava de companhia, isto é o prato gostava de companhia que se nota pelo modo como pinga, eu não preciso”<sup>24</sup> –; a emergência desse grande em negativo que é a infância – “a janela em cima a iluminar um gato que nos ilumina a nós com as lamparinas dos olhos, há alturas no escuro em que só os gatos se acendem, que fazem eles no livro, de que região da infância veio este encher a página de sumaúma e silêncio enquanto o meu marido desce a última mala a bater nos degraus”<sup>25</sup> –; a relação fraturada entre pai e filha e a percepção afirmativa dessa relação devido a uma projeção estabelecida a partir do presente da diegese – “o meu pai pela primeira vez o meu nome/– Beatriz/não evitando-me, amigo, o meu pai meu amigo a agarrar-me a cintura, a colocar-me na garupa, a seguirmos juntos e a nossa sombra maior que as restantes, tão grandes, as nossas sombras uma única sombra”<sup>26</sup> –; a assunção da voz do inumano – “mas reparem no vento de março desdobrando os freixos e na voz de gente da erva desejosa que a compreendamos/– Sou eu/como se fosse importante compreender e compreender o quê se não há um pito para compreender”<sup>27</sup> –; os objetos atuando no texto simultaneamente como vestígio e certificação do apagamento passado – “as pratos e as loiças no fundo de nós e a memória de um par de luvas no chão sem que recordemos a quem pertenciam”<sup>28</sup> –; e, finalmente, a “desautorização” da instância autoral para narrar a obra – “não esclareço isto bem porque as palavras avançam depressa e o papel

<sup>23</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 14.

<sup>24</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 16.

<sup>25</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 24.

<sup>26</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 27-28.

<sup>27</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 21.

<sup>28</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 16.

não chega, eis o António Lobo Antunes a saltar frases não logrando acompanhar-me e a afogar num tanque os gatinhos do que sinto para se desembaraçar de mim”<sup>29</sup>.

Vê-se que é possível elaborar uma análise dessa obra a partir do seu prólogo e do seu epílogo “depois da corrida”, em que a imagem em negativo na qual estão mergulhados todos os capítulos retorna de forma manifesta:

Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, a ver as luzes dos barcos. Não ficou bem, recomeça. Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, sem ver as luzes dos barcos. Outra vez, corrigindo a partir de frente ao mar. Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, mais a ouvir que olhando e não são ondas que oiço, é o que mora no interior das ondas e as vozes que me acompanham desde a infância, da minha mãe, dos meus irmãos, minhas, algumas quase inaudíveis de tão antigas<sup>30</sup>

A textualidade antuniana é tecida pelo cruzamento dessas vozes que, ecoando desde a infância, atormentam os sujeitos narradores em um embate agônico e agonístico, intensivamente recalcado, posto em negativo, e por isso essa textualidade será sempre, também ela, uma textualidade em negativo, irreconciliada... tardia. Porque essa é a prerrogativa do estilo tardio, tal como o caracterizou Said: “tiene el poder de transmitir desencanto y placer sin resolver la contradicción entre ambos. Aquello que los mantiene en tensión, como fuerzas iguales que tiran en direcciones opuestas, es la subjetividad madura del artista, despojada de orgullo y pomposidad”<sup>31</sup>.

Toda a tensão irresolvível dessa obra, que se materializa nas imagens dialéticas catalisadoras dessas contradições, resulta nesse estilo que quer “alcanzar un nuevo nivel de expresión”<sup>32</sup>, uma nova textualidade à qual interessa, como o próprio Said declarou interessar a ele, “lo que se omite (...) la tensión entre lo que se representa y lo que no, entre lo articulado e lo silenciado.”<sup>33</sup>. O não-articulado, isso que não se representa, é precisamente o que atua em negativo na obra antuniana, operando para apresentar o irrepresentável, para fazer emergir o que não pode alcançar a consciência do texto senão por movimentos de denegação e pelos influxos de repetição que articulam essa textualidade desregrada e excessiva.

<sup>29</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 22.

<sup>30</sup> ANTUNES. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, p. 371.

<sup>31</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 198.

<sup>32</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 186.

<sup>33</sup> SAID. *El estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, p. 22.

Traçar genealogias entre o moderno e o pós-moderno, em termos estéticos, relacionando esses dois momentos decisivos para as artes do século XX talvez possa indicar o ponto de fuga que a obra antuniana estabelece nessa historiografia literária, a saída que esses textos encontraram para se estabelecerem como diferença em relação aos seus contemporâneos, sua marca de tardio:

### **Modernidade/ Modernismo**

- Racionalidade
- Pensamento “duro”
- Pensamento da unidade
- Totalidades sistemáticas
- Pensamento dialéctico  
(Estrutura)
- Sentido do trágico
- Sentido ético
- Eticização da estética
- Programas (vinculativos,  
unilaterais)
- Um pensamento adentro  
de uma filosofia da história
- Crítica das ideologias
- Vivência crítica da crise
- Superstição do ‘novo’
- Arte do profundo e  
do elementar
- Purismo estético
- Culto da originalidade
- Ironia séria
- Subjectivismo sem sujeito
- “Desumanização”?  
(abstracção)

### **Pós-modernidade/ Pós-modernismo**

- Crítica da razão/irracionalismo
- Pensamento “debole”
- Pensamento da “diferença”
- Fragmentação assistemática
- Pensamento “aberto”  
(Desconstrução)
- Sentido do lúdico
- Vazio ético
- Estetização da ética e da política
- “Valores” (flexíveis,  
referenciais)
- Fim da história,  
“pós-história”
- Fim das ideologias
- Convivência acrítica com as  
crises
- Reciclagem e revivalismos
- Arte do superficial e do acidental
- Eclectismo
- Culto da intertextualidade
- Paródia e humor
- Sujeitos (sem subjectivismo)
- Re-humanização?  
(‘reality-shows’, ‘realismo urbano’)

Esse quadro sintético aqui reproduzido<sup>34</sup> enumera algumas oposições, no plano filosófico e estético, entre a modernidade e a pós-modernidade<sup>35</sup> e uma breve análise seria suficiente para demonstrar que a obra antuniana não caberia confortavelmente em nenhuma das duas configurações, contendo e, ao mesmo tempo, demovendo características e tendências de ambas.

Se na produção antuniana há, de forma evidente, uma crítica da razão (crítica à racionalidade iluminista e ao primado do sujeito) e um pensamento da diferença (ou da heterogeneidade, em oposição a um pensamento da unidade e da conciliação, da identidade, portanto), por outro lado, não é tão fácil apontar esses textos como participantes de uma fragmentação “assistemática” ou de um pensamento de “simples” estruturação dialética, já que o movimento que neles se processa dá-se, simultaneamente, por meio das já discutidas imagens dialéticas e de uma “fragmentação sistematizada” (ou “enciclopedização fragmentarizadora”), em outros termos: um movimento incessante e sem fechamento dentro de uma estrutura rigidamente calculada de capítulos, páginas, parágrafos, linhas e interrupções/repetições lexicais que demonstram a complexa e sistemática composição textual de cada obra, um pensamento, portanto, complexo, de “desconstrução *na* estrutura”.

E o que dizer da “releitura” antuniana da história portuguesa, que se faz paradoxal e concomitantemente a partir de um “abandono” do histórico (ou de uma certa história) em prol de uma focalização do humano em sua condição de precariedade e solidão? O trágico e o lúdico coexistem nesses textos alinhavados por ironia e humor (o que não exclui a negatividade, ao contrário: potencializa-a) e o surgimento do inumano em Lobo Antunes dá-se pelo processo de subjetivação dos objetos inanimados, da flora e fauna e não por uma eventual abstração da categoria do humano (e, ainda aqui, pode-se considerar que os textos antunianos apresentam, de fato, uma reaproximação do sujeito ao seu aspecto humano, se se pensar, como propôs Giorgio Agamben, que o sujeito será mais humano quanto mais se aproximar do animal); o mundo “desumanizador” ou “re-humanizador” das tecnologias, dos reality-shows passa ao largo desses textos, que parecem propositalmente ignorar esse universo dos “media” (que, de fato, transforma e transtorna o atual momento histórico), preocupados que estão em “aproximar a emoção daquilo que fica no papel (...)”. Porque no fundo está a

<sup>34</sup> O quadro comparativo foi elaborado por João Barrento. BARRENTO. Que significa “moderno?”, p. 40.

<sup>35</sup> Ainda que os termos “modernidade” e “pós-modernidade” sejam, em geral, empregados para se referirem às transformações históricas da chamada “Era Moderna”, enquanto os termos “modernismo” e “pós-modernismo” referem-se mais usualmente às mudanças ocorridas no pensamento estético, nem Barrento nem Compagnon – que discutem essa problemática moderno/pós-moderno – seguem rigidamente essa distinção para empregar um ou outro termo. Conforme salienta Antoine Compagnon, “*Moderno, modernidade, modernismo*: essas palavras não têm o mesmo sentido em francês, em inglês e em alemão; não remetem a ideias claras e distintas, a conceitos fechados.”. COMPAGNON, *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 15.

trabalhar com emoções etc., ou seja, com coisas anteriores às palavras, que por definição são intraduzíveis em palavras”<sup>36</sup>. A intertextualidade, procedimento tão caro aos pós-modernos e por eles exaustivamente posto em prática, está presente em Lobo Antunes na medida em que todo texto é intertextual, sendo sempre um diálogo inquieto com outras produções da semiose cultural, mas não como um “culto” ou projeto/programa para a construção da obra (com exceção, talvez, daquelas obras iniciais, em que o autor, diante da necessidade de afirmar-se como escritor, chama ao texto referências artísticas como que para validar seu percurso de formação, ou nas obras em que a revisão da história portuguesa faz-se, muitas vezes, via procedimentos parodísticos, como em *As naus*, publicada em 1988).

Antoine Compagnon faz a sua revisão “baudelairiana” da modernidade (e da pós-modernidade, de certa forma) e destaca a obscura zona de contaminação entre ambas: “A fronteira do modernismo com o pós-modernismo literário está sempre recuando”<sup>37</sup>. Ao indagar-se sobre quais seriam as figuras e os dispositivos da literatura pós-moderna, ele lamenta o fato de que os autores que se debruçaram sobre essa questão tenham mencionado traços percebidos também no modernismo, como a “indecisão do sentido, seu caráter indeterminável para o leitor”<sup>38</sup>. Portanto, para além da dificuldade lógico-conceitual levantada pela própria formação do termo “pós-modernidade” – já discutida e rediscutida à exaustão pela teoria literária –, Compagnon destaca a necessária e inata ambiguidade do pós-moderno e afirma que “o pós-modernismo resulta de uma crise essencial da história do mundo contemporâneo, de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, de razão e de superação” e completa: “Nesse sentido ele representa, talvez, a chegada tardia da verdadeira modernidade.”<sup>39</sup>.

Assim, a pós-modernidade representaria a conscientização do que deveria ser a própria “modernidade” das sociedades e do pensamento contemporâneos: a percepção de que o progresso, a razão e a superação a qualquer custo não levam à emancipação da humanidade, diferentemente do que o discurso iluminista apregoou desde o século XVIII sem conseguir demonstrar. Por essa perspectiva, a obra antuniana teria, no mínimo, sua verve pós-moderna, uma vez que esses textos propõem um estado generalizado de crise da consciência e da subjetividade, da história progressista e dos grandes determinismos.

<sup>36</sup> Entrevista concedida a Mário Crespo (SIC notícias, Jornal das 9) a propósito do lançamento de *Meu nome é legião*. Disponível em: <<http://www.ala.nletras.com/entrevistas/SIC122007.htm>>. Acesso em: 13 mai. 2010.

<sup>37</sup> COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 118.

<sup>38</sup> COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 118.

<sup>39</sup> COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 124.

Por outro lado, o “ecletismo” que Jean-François Lyotard atribui à pós-modernidade (que parece bastante aparentado do “anything goes” afirmado pelo historiador Paul Feyerabend) e que teria como característica principal a facilidade de público receptor para tais obras (devido ao seu caráter de “relaxamento” favorecedor do “deleite” tanto do artista quanto do crítico e do público), esse ecletismo assim considerado não poderia estar mais distante daquilo que a produção antuniana parece demandar do seu autor e do seu leitor: um estado de constante paciência e alerta, sem o qual a leitura (para não falar da escrita, claro) desses textos torna-se improdutiva, isso quando o texto não é imediata e sumariamente abandonado pelo leitor “enfadado” ou “vencido” por tão violenta dispersão. Se as obras pós-modernas, como afirma Compagnon, “se preocupam com o bem estar de seus leitores, assim como as construções pós-modernas pensam em seus habitantes”<sup>40</sup>, Lobo Antunes seria, nesse sentido, um “anti-pós-moderno”.

Além desse mencionado ecletismo do pós-moderno, tão avesso à estética antuniana, há ainda a alegada incapacidade da pós-modernidade de representar a morte no mundo industrial contemporâneo: “O pós-modernismo, na sua falta de sentido da história, parece querer negar a morte”<sup>41</sup>. Ora, a produção ficcional antuniana nem prescinde do sentido da história – ao contrário, privilegia histórias antes desconsideradas ou recalçadas – nem muito menos pretende negar a morte e a ausência – na verdade, como foi aqui já discutido, essa obra constrói-se a partir de mortes e de ausências, de alguma forma imprimindo-as em sua própria estrutura textual.

Mas, se Lobo Antunes apresenta um qualquer traço de autor moderno, ele não é, seguramente, um moderno qualquer; ele é, no mínimo, um moderno ambíguo, de difícil classificação. Sobretudo porque, se há alguma “modernice” tematizada no interior dos seus textos ficcionais, essa é, na verdade, ou combatida pelos narradores, ou lamentada ou, simplesmente, é-lhes indiferente. Essa resistência à modernização percorre toda a ficção antuniana, mas é particularmente importante nas obras que tematizam Benfica, por ser esse um espaço matricial, ligado à infância e à vida em família, lugar evocativo por excelência e que terá sua paisagem transformada pela urbanização/modernização, apagando, assim, o que restava de um ruralismo sempre percebido pelos narradores como de comunhão, salutar e agregador:

---

<sup>40</sup> COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 117

<sup>41</sup> COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 123.

(...) num prédio ao mesmo  
tempo antigo e moderno como este  
 (paredes e teto e soalhos e quartos  
sem mistério, abertos a uma Benfica que não é mais a nossa não  
sendo por enquanto a de ninguém, uma Benfica de estranhos sem  
tempo ainda para nela plantarem a sua infância e os seus desgostos)  
 porque para estes prédios trouxe-  
mos, nós que não somos daqui senão de um aqui que não existe,  
e a nenhum outro bairro pertencemos, o aluvião de recordações e  
álbuns e cartas e delidos retratos do passado, e povoamos o presen-  
te desses detritos da memória (...) o  
silêncio e as vozes das bétulas do jardim, o silêncio do caramanchão  
do lago, o silêncio de Mortágua, o silêncio de São Martinho do  
Porto (...).  
 e estivemos em Argel, e viemos  
de Argel, e fomos felizes tantos anos até que Benfica se transfor-  
mou em terra de exílio na nossa própria terra, arrasaram o  
Patronato, arrasaram as moradias da Avenida Gomes Pereira, da  
Avenida Grão Vasco, a carroça do vendedor de leite desapareceu,  
as vacas, a hortalixa e o milho do Poço do Chão desapareceram,  
 (o tinir das bilhas, lembram-se  
do tinir das bilhas, lembram-se da espuma coalhada?)<sup>42</sup>

A partir desse cotejamento de linhas de força gerais da obra antuniana com algumas das possíveis configurações do moderno e do pós-moderno, pode-se perceber com mais precisão a caracterização dessa obra como tardia, visualizando-se as incompatibilidades que ela apresenta e os deslocamentos que opera tanto nas tendências do moderno quanto nas do pós-moderno. Não há classificação ou enquadramento rígido possível para esses textos e, ainda que eles comunguem de certos princípios estéticos pertencentes aos dois momentos aqui examinados, o fato é que os textos antunianos efetuam uma saída própria e original em meio a essas duas tendências, cavando o seu estilo próprio, sua própria e distinta configuração: uma configuração que parece aproximar-se do “contemporâneo”.

Ao afirmar que o tardio liga-se ao “extemporâneo” e ao “anacrônico”, Said fornece indícios da vinculação desse termo ao que Giorgio Agamben, a partir de algumas considerações de Nietzsche<sup>43</sup>, elaborou como o “contemporâneo”. Como afirma Agamben,

Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual<sup>44</sup>

<sup>42</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 256-257.

<sup>43</sup> Cf. NIETZSCHE. *Considerações extemporâneas*, p. 53-81.

<sup>44</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 58.

Desse modo, o sentido de anacronismo e de extemporâneo que Said confere ao seu *tardío* precisa ser lido sob a perspectiva nietzschiana, que remete a uma ruptura com a cultura histórica continuísta, progressista e aquietadora. É precisamente porque é “inatural”, “exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, [que] ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.”<sup>45</sup> Essa “discronia”<sup>46</sup> não pode ser confundida com “nostalgia”: o contemporâneo é uma “singular relação com o próprio tempo”<sup>47</sup>, uma aderência a ele e, simultaneamente, um distanciamento dele.

A particular capacidade do contemporâneo de “citar” o passado, reatualizando-o, mostra sua inquestionável relação com o arcaico: “De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo.”<sup>48</sup> Como o fazem as narrativas antunianas ao justapor temporalidades e espacialidades passadas e presentes, o contemporâneo “é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”<sup>49</sup>. Somente por meio de um “passo atrás” em direção ao passado é que se pode efetuar um “passo adiante” na percepção do presente: esse é, pois, o movimento do contemporâneo.

É inegável que, mesmo nos momentos de oscilação que evidenciam esses pontos de contradição não assente da obra antuniana, como ocorre com *O arquipélago da insónia*, linhas de força comuns ao conjunto desses textos ficcionais permanecem como uma espécie de rubrica do autor. No caso de Lobo Antunes, essa assinatura está na insistência em retornar ao passado e a preocupação em não fazer desse retorno um lamento nostálgico, evidenciando que o presente, a todo momento, “cita” esse passado mostrando que, se há alguma origem, “ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”<sup>50</sup>, como tão bem formulou Agamben.

A sintaxe fotográfica da textualidade antuniana – que atesta a inapelável ausência (atual/física) de todas as coisas (em especial da infância, das figuras materna e paterna e de um qualquer ponto do passado) ao mesmo tempo em que atesta a sua inescapável presença

<sup>45</sup> AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 59.

<sup>46</sup> AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 59.

<sup>47</sup> AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 59.

<sup>48</sup> AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 69.

<sup>49</sup> AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 72.

<sup>50</sup> AGAMBEN. O que é o contemporâneo?, p. 69.

(fantasmática/fantasmagórica) – afirma-se como um dos vetores do procedimento em negativo dessa ficção e, ao mesmo tempo, como uma marca do tardio desse autor:

De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto, fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo (...)<sup>51</sup>

O “inatual” em Lobo Antunes, sua resistência em incorporar aos seus textos discussões acerca de temas considerados “atuais” (como o debate em torno dos “media” e da informatização das sociedades) materializa-se nessa imagem da casa que, nessa obra recentemente publicada, não se distingue daquelas de obras anteriores: essas casas são apenas metonímia, pedaços de casa, ruínas, espaço disfórico, infernal ou insalubre (não são casas “contemporâneas” no sentido que lhes dão os arquitetos e decoradores de hoje) e parecem sugerir que o estilo tardio de Lobo Antunes talvez seja, precisamente, “esta casa onde tudo muda continuando idêntico”<sup>52</sup>, um tardio articulado por essa textualidade na qual as imagens dialéticas e contraditórias renovam-se sem encontrarem uma forma material de registro que não a “escandalosa” forma do em negativo, como fotografias antigas – meio embaçadas, turvas, apagadas – simultaneamente a apontar e a ocupar a ausência do que já não há, “afastando” de si o passado e “citando-o” repetidamente.

---

<sup>51</sup> ANTUNES. *O arquipélago da insónia*, p. 13.

<sup>52</sup> ANTUNES. *O arquipélago da insónia*, p. 41.

## **V. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Beckett escreveu certa vez que “a equação proustiana nunca é simples”<sup>1</sup>. Tampouco o é a equação antuniana. Esta tese comprova isso: o conceito de *em negativo* foi proposto como operador textual para a leitura de um amplo número de textos ficcionais que, entretanto – e como era de se esperar –, apresentam suas particularidades, ainda que todos eles sejam marcados, de uma forma ou de outra, pela mania e pela repetição, pela dispersão e disforia dos sentidos. Mas, enquanto o autor de *Esperando Godot* atribui à obra proustiana um certo “dualismo na multiplicidade”<sup>2</sup> ao referir-se a ela como uma “lança de Têlêfo”<sup>3</sup>, a extensa ficção antuniana não fornece ao leitor/crítico nenhum “sinal de cura”, apenas apresenta-lhe a ambivalência insolucionável de uma textualidade que opera por meio de incompatibilidades, metamorfoses, denegações e simultaneidades. Eis o principal desafio dessa obra: nela “Tudo é e não é...”<sup>4</sup> ao mesmo tempo.

O operador de leitura que esta tese propõe carrega, sem dúvida, traços semânticos de conceitos presentes em outras áreas do conhecimento, como a psicanálise e a filosofia. De fato, Hegel, Freud e Lacan falam de um “negativo” que se relaciona à idéia de que há algo no sujeito que somente se manifestaria de maneira negativa, ou seja, esse “negativo” traz consigo uma forma de presença daquilo que não está manifesto. Entretanto, André Green assume a dificuldade em reconhecer essa categoria: “Não é fácil fazer com que os próprios psicanalistas compreendam a que corresponde a categoria do negativo em psicanálise, embora sejam seus testemunhos privilegiados”<sup>5</sup>, admite ele, para, em seguida, acrescentar: “É provável que a dificuldade que se tem de se fazer entender decorra de uma confusão quanto à significação conceitual que o termo evoca, mas também da polissemia a que seu uso empírico remete”<sup>6</sup>.

Green levanta pelo menos quatro sentidos possíveis para o negativo, passando por uma “oposição ativa a um positivo, num antagonismo em que cada termo inferido luta ou para resistir ao outro, para suplantá-lo ou, mesmo, para fazê-lo desaparecer” até chegar a um sentido de negativo como “estado de uma coisa que, contrariamente às aparências, continua existindo mesmo quando não é mais perceptível pelos sentidos, não somente no mundo exterior, mas também no mundo interior (da consciência). Remete à noção de *ausência*, de *latência*.”<sup>7</sup>. Essa última acepção do termo aproxima-se claramente do modo de atuação dos sujeitos antunianos, contudo, o operador de leitura *em negativo* não foi aqui proposto como um equivalente exato do negativo perseguido pela psicanálise (ou pela filosofia ou, ainda, inscrito em tantas acepções possíveis do termo), mas como

---

<sup>1</sup> BECKETT. *Proust*, p. 9.

<sup>2</sup> BECKETT. *Proust*, p. 9.

<sup>3</sup> Segundo o mito grego, Aquiles provoca no rei Têlêfo uma ferida que não cicatrizava nunca; Têlêfo, então, consulta um oráculo que afirma que “aquele que feriu deverá curar”; guiado pelo oráculo, o rei é levado a Argos, onde o próprio Aquiles o cura do ferimento que lhe foi por ele causado.

<sup>4</sup> A expressão é de João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27.

<sup>5</sup> GREEN. Aspectos do negativo: semântica, linguística, psique, p. 29.

<sup>6</sup> GREEN. Aspectos do negativo: semântica, linguística, psique, p. 30.

<sup>7</sup> GREEN. Aspectos do negativo: semântica, linguística, psique, p. 31.

uma denominação de conjunto que indicasse as diversas e distintas formas de apresentação/estruturação da textualidade dessa obra.

Freud organizou seu conceito de negativo em torno de uma série de variedades defensivas (recalque, forclusão, denegação, recusa...) que pertencem a modalidades diversas, lingüísticas e não lingüísticas, mas que têm seu agrupamento justificado devido à semelhança de seus mecanismos de atuação<sup>8</sup>; o operador *em negativo* aqui desenvolvido parte de uma leitura do texto literário e da identificação, nele, de diferentes mecanismos e processos de construtividade textual, discursiva e efabulativa/ficcional que parecem indicar uma mesma “conformação obsessiva” que se relaciona tanto à denegação/suspensão do evento recalcado quanto à sua perda e tentativa de providenciar a sua repetição.

Consciente da necessidade de se trabalhar o texto antuniano sem “negligenciar” ou “apagar” tanto a referida ambivalência dessa obra quanto a polissemia do termo em questão, procurou-se, sobretudo no primeiro capítulo (*Textos iniciais*), tornar essas especificidades mais visíveis, principalmente no que tange aos três livros publicados em 1979-1980. Demonstrou-se que, nessas obras, o procedimento em negativo – ou o que viria a se configurar como tal – opera fundamentalmente em função do tema e minimalisticamente em relação à forma. Essa constatação levou à necessidade metodológica de se utilizar a noção de “negatividade” para se referir a esse conjunto de textos, a fim de se marcar para o leitor que o procedimento *em negativo* não se resume à utilização temática da negatividade enquanto “atitude comportamental de narradores e personagens” ou “oposição à positividade” e, ao mesmo tempo, extrair, de dentro do próprio texto literário, as coordenadas desse procedimento e não, num sentido inverso, pretender impor ao texto uma certa “conformação em negativo” lá onde, devido à heterogeneidade inerente a toda produção artística, ela ainda não se fizesse de todo presente. É nesse sentido que a reflexão proposta como tema pela personagem de *A ordem natural das coisas* irá encontrar sua forma de apresentação no modo disjuntivo com que outras obras como, por exemplo, *Eu hei-de amar uma pedra*, *Que farei quando tudo arde?* e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* são textualizadas:

Mas isso, como o resto também  
se passou há muito tempo, ou então tudo se passou ao mesmo  
tempo num ano ou num mês ou num minuto da minha vida que não  
consigo determinar ao certo, onde o antes e o depois possuem uma  
idêntica textura que me exclui<sup>9</sup>

Uma vez indicada essa transição entre a “negatividade” e o procedimento *em negativo*, passou-se, no capítulo seguinte (*Textos do devir*), à análise de alguns dos modos de articulação

<sup>8</sup> Cf. GREEN. Aspectos do negativo: semântica, lingüística, psique, p. 36, 39.

<sup>9</sup> ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 233.

textual desse procedimento: a recuperação-repetição de uma infância fantasmática, a “perversão” de categorias como humano/inumano e a insistência em um movimento de afirmação/denegação no interior do discurso das personagens. Procurou-se mostrar, sempre a partir de uma análise em *close reading* do texto literário, o percurso de desenvolvimento, na produção antuniana, daquilo que Adorno chamou de “epopéia negativa”<sup>10</sup>: a “liquidação” do indivíduo, a ascensão de outras subjetividades e a conseqüente “performance” que a textualidade da obra vê-se forçada a realizar a fim de “incorporar” essa metamorfose encenada no texto.

O capítulo terceiro (*Textos da dispersão*) discutiu três importantes tópicos ou elementos da ficção antuniana que, de um modo ou de outro, contribuem para o efeito de dispersão e entropia dessa textualidade: a casa, o fragmento e a fotografia. A casa foi pensada em sua conformação instável de imagem em movimento e sempre ambivalente que, se por um lado pode funcionar, via rememoração, como espaço desejado e até certo ponto afirmativo – ainda que essa afirmação seja, muitas vezes, uma projeção do sujeito sobre essa casa rememorada –, por outro lado ela também é figurada recorrentemente como espaço de desagregação, arruinamento, incomunicabilidade. Portanto, à imagem de uma casa que ainda traz consigo algum vestígio de referência justapõe-se a imagem infernal e disfórica de uma casa-garagem ou de uma casa-sótão. Procurou-se, ainda, chamar a atenção para o fato de que, apesar de contraditórias, uma casa não se sobrepõe à outra e o sujeito ficcional, bem como o leitor, são obrigados a “conviver” com essa contradição irresolvível imposta pelo texto e a “coabitar” essas duas casas dissonantes.

Na análise crítica do segundo tópico investigado nesse capítulo, apresentou-se o que se considerou como uma certa “pretensão enciclopédica” do fragmento, procurando-se mostrar que a ficção antuniana baseia-se na utilização desse elemento – um fragmento que pretende tudo incorporar, mas sem abandonar o seu estado fragmentário – como recurso de construtividade textual e, ao mesmo tempo, que esse procedimento caminha em direção a uma “mostração” – que se oporia à propriedade descritiva do “dizer”, conforme aventou Walter Benjamin – em pleno texto, alcançando, em certo ponto, uma sintaxe próxima àquela que aqui se classificou como “sintaxe fotográfica”: a linguagem do “dizer”, necessariamente linear, coloca “uma coisa após a outra”, enquanto a “sintaxe fotográfica” justapõe “uma coisa ao lado da outra”, segundo a direção do olhar, que pode apreender multiplicidades simultaneamente, diferentemente de uma linguagem tradicional que é temporal e não imagética.

Salientou-se, ainda, que esse modo de utilização discursivo do fragmento acaba por conceder uma feição hipertextual a essa obra, desautorizando uma leitura linear e incentivando a leitura transversal cuja estruturação básica pode ser percebida nos motes de repetição maníaca das personagens, que atravessam páginas e capítulos de forma não linear. A própria fotografia foi,

---

<sup>10</sup> ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 62.

então, pensada como um desses motes devido à sua capacidade associativa e ao seu status de “citação” do passado.

Essa referida sintaxe fotográfica foi demonstrada a partir, inicialmente, do rastreamento e análise das diversas e ambivalentes utilizações do objeto fotográfico na ficção antuniana e, em seguida, conjugando-se essa disseminação da fotografia no plano da narrativa com o afastamento mimético que a textualidade antuniana parece desenvolver. A propriedade fundamental comum à textualidade fotográfica e à textualidade em negativo da ficção antuniana, conforme foi discutido, é a descontinuidade, sua organicidade potencialmente fragmentária e a capacidade de estabelecer conexões fora de uma lógica linear e continuísta. A partir da aproximação entre essas duas formas de textualização, mostrou-se como o texto antuniano pode operar por meio de uma “ilusão fotográfica” que confere ao sujeito a falsa impressão de posse do passado para, em seguida, denunciar a perda irremediável desse passado, percebida ou “impressa” na própria materialidade algo “apagada” da fotografia envelhecida. A condição da fotografia – e da textualidade antuniana – reside na sua estranha capacidade de simultânea preservação e destruição do passado: toda fotografia é – assim como toda a textualidade antuniana também é – o vestígio de um evento irrecuperável e a afirmação/denegação da sua impossibilidade de repetição.

O quarto e último capítulo (*António Lobo Antunes: on late style*) foi elaborado como uma tentativa – que se assume como tal – de situar a diferença da escrita antuniana em meio ao panorama mais geral da literatura moderna e contemporânea a que essa escrita – inevitavelmente e a despeito de toda a sua especificidade – se vincula. O termo tomado de empréstimo a Edward Said – *on late style* – pode, contudo, favorecer alguma interpretação equívoca como, por exemplo, a de compreender o adjetivo *late/tardío*<sup>11</sup> como sinônimo exato de “atrasado”, quando, na verdade, esse *late/tardío* aponta para o “extemporâneo/intempestivo” pensado por Nietzsche. Somente tendo-se em vista que esse “anacronismo” ou essa “inatualidade” que o tardio incorpora liga-se à reflexão que Agamben desenvolve, a partir de alguns escritos nietzschianos, sobre o “contemporâneo” é que se poderá ler produtivamente a afirmativa “Lobo Antunes é mais tardio que seus pares modernos”.

Para Agamben, é precisamente aquele que não coincide totalmente com o seu tempo – e que, por isso mesmo, pode ser chamado, nesse sentido, de “anacrônico” – que é capaz de operar um distanciamento tal que o permite perceber e apreender muito mais desse tempo e ir muito mais longe do que aqueles que a ele aderem completamente. Talvez tenha sido essa a postura assumida por Lobo Antunes ao criar uma textualidade que não pôde ainda ser completamente incorporada, solucionada, compreendida em toda a sua diferença e heterogeneidade e que parece provocar uma

---

<sup>11</sup> O livro de Said foi traduzido para o espanhol com o título de *Sobre el estilo tardío* e ainda não possui tradução em língua portuguesa.

certa desestabilização da própria noção de gênero literário e forçar o leitor a uma mudança de posicionamento em relação aos seus modos de entrada no texto ficcional.

Esta tese procurou mostrar que os textos antunianos trabalham algumas imagens – como aquelas ligadas à guerra, à infância e à loucura; à casa, ao fragmento e à fotografia – em sua tensão constitutiva – que justapõe beleza e arruinamento, afirmação e negação, desejo e repulsa – e em uma constante e estranha metamorfose, estranha porque sempre presa a uma repetição compulsiva. Isso significa dizer que esses textos operam a partir de alegorias<sup>12</sup>, no sentido benjaminiano do termo: enquanto a alegoria segundo a teoria da literatura mais tradicional sugere um “sentido oculto” ou pré-determinado, Benjamin inverte os sinais e a alegoria passa a não ter um sentido pré-estabelecido, mas sentidos múltiplos e instáveis que serão construídos no próprio texto. Essa é, talvez, uma das principais características dessa textualidade: desautorizar pré-determinações de qualquer ordem e movimentar, indefinidamente, ambivalências e indefinições.

De fato, uma multiplicidade de sentidos é posta em movimento nessa textualidade fragmentária, apenas esses sentidos não podem ser articulados através de uma escrita (e de uma leitura) linear, mas somente em negativo, através de lacunas e repetições: uma vez que essa escrita empreende registrar o próprio impasse entre o passado (sempre fantasmático) e o presente (em constante desfazer-se e sempre “sabotado” pelo círculo vicioso da “lembrança-sem-fim”), a própria dissonância da vida e a dispersão do sujeito, ela precisa fazê-lo em toda a sua complexidade, incluindo-se as lacunas e as faltas, as ausências e as repetições, não podendo reduzir o texto à continuidade unidimensional de um discurso linear e teleológico.

É a própria repetição maníaca das personagens que impede que essa textualidade seja submetida à linearidade do tempo, explodindo essa espécie de “continuidade” e “progressão” tão próprias ao gênero romanesco (com sua abertura, seu desenvolvimento e seu clímax previstos), pois é a repetição que permite a combinação da sucessão e da sobreposição, da diferença e da identidade do texto. Os textos antunianos repetem, assim, uma “mesma” estrutura narrativa, cujos sentidos “emergem” a partir da sobreposição de diversos “círculos concêntricos” de rememoração, uma rememoração que, além de ser tematizada pelas personagens, faz, ao mesmo tempo, parte da técnica do discurso ficcional do autor. De certo modo, a não linearidade dessa textualidade é intensificada pela repetição de determinados núcleos e essa insistência acaba por promover essa progressão algo disjuntiva do texto. Esses fragmentos que, na superfície linear, aparecem como “frações” desconexas de uma espécie de “elucubração onírica” das personagens, tornam-se significativos quando lidos sob essa perspectiva do em negativo, como ruínas manifestas de diversas “experiências” latentes.

---

<sup>12</sup> O conceito de *alegoria* é aqui empregado em consonância com o uso muito particular que dele faz o filósofo Walter Benjamin e tal como foi desenvolvido por sua comentadora Jeanne Marie Gagnebin. Cf. GAGNEBIN. Alegoria, morte, modernidade, p. 37-62.

A interrupção/suspensão e a repetição não são apenas características das personagens dessa ficção: mais além de serem uma marca desses sujeitos ali encenados, ao interromper e repetir o próprio discurso, Lobo Antunes imprime uma marca em sua própria textualidade, obrigando-a a adquirir a “textura” própria da repetição. Essa grafia truncada e disjuntiva e a pontuação intervalar desses textos não só interrompem a leitura linear, mas criam, ao mesmo tempo, as condições para o leitor estabelecer outras relações intra-textuais que escapem ao esquema sequencial do “isso-depois-daquilo”. As lacunas e a sobreposição temporal, bem como os blocos de repetição maníaca, desfazem a obrigatoriedade de atrelar os elementos do texto através de um nexó lógico-sequencial, permitindo, assim, que se estabeleçam correspondências entre elementos (eventos, espaços, sujeitos) muito distantes e, aparentemente, não interligados. A repetição do fragmento evidencia que o sujeito rememorador não pode se abster do passado, ao mesmo tempo em que mostra que a textualidade antuniana, se quiser fazer ver essa compulsão do sujeito, também não pode dele se emancipar.

A análise empreendida da textualidade antuniana sugere que Lobo Antunes adota, em princípio, um gênero dos mais tradicionais – o romance – para comunicar a sua matéria literária, mas que sua elaboração ficcional, de certa forma, obriga esse mesmo gênero a uma revisão dos seus procedimentos intrínsecos de representação, o que certamente produz alterações de ordens várias. Tentou-se indicar que a relação da obra antuniana com o gênero romanesco é, portanto, perturbadora e inquisidora e não de uma aceitação tácita que conceberia modelos rígidos de gênero. Essa textualidade disjuntiva e movediça que, então, elabora-se como uma espécie de resposta à fixidez do romance procura responder à dinâmica das mutações de um mundo em transformação e de sujeitos em constante devir: o fenômeno da repetição, aqui marcado como característico dessa textualidade, parece, assim, relacionar-se à necessidade de dizer o evento e a simultânea impossibilidade de dizê-lo, aporia que “empurra” a narrativa em direção a uma retro-alimentação que parte da atualização rememorativa do passado:

a deixis indicial fictiva potencia possibilidades configurativas em que as evocações se processam mediante a re-actualização, re-ocorrência simulada de contextos situacionais/situações discursivas ausentes, em que o locutor simula um mundo *in presentia*. A deixis indicial fictiva substitui a impressão das coisas passadas por uma vivência actual – ou igual à actual – de tal modo que as coisas passadas passam a existir pelo discurso. Mas, ainda assim, é como se sempre tivessem existido, em concomitância com o plano actual. A sucessão/ordenação lógico-temporal e o mimetismo das relações de anterioridade, simultaneidade, posterioridade, entre pontos de referência e eventos, estão suspensos.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> MARTINS. Transposição e atemporalidade: *A ordem natural das coisas*, p. 79.

É, sobretudo, esse efeito de suspensão da lógica temporal, espacial e de categorizações diversas e a demonstração, por meio do recurso à repetição, de que as coisas passadas continuam a existir, em negativo, simultaneamente ao plano atual da diegese que marcam a diferença da textualidade antuniana. É essa textualidade que a presente tese, a partir da análise de alguns dos seus recorrentes *topoi* e dos seus principais procedimentos de elaboração discursivo-ficcional, intentou apresentar ao leitor, mesmo arriscando perder-se em uma equação que, de fato, “nunca é simples”.

## **VI. BIBLIOGRAFIA**

## Bibliografia geral

1. ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).
2. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Coleção Humanitas).
3. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. (Coleção Humanitas).
4. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In:\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.
5. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).
6. BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In:\_\_\_\_\_. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 69-82.
7. BARRENTO, João. Que significa “moderno”?. In:\_\_\_\_\_. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 11-45.
8. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
9. BARTHES, Roland. A morte do autor. In:\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-65.
10. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Elos ).
11. BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
12. BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
13. BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1. p. 36-49.
14. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1. p. 114-119.

15. BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1. p. 197-221.
16. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1. p. 91-107.
17. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
18. BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In:\_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
19. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1. p. 222-232.
20. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
21. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
22. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
23. BRUNEL, Pierre. As vocações de Orfeu. In:\_\_\_\_\_. BRICOUT, Bernadette. (Org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
24. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
25. D'ANGELO, Biagio. Fronteiras do olhar: literatura, fotografia e outros rituais. (Não publicado).
26. DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques. Filosofia).
27. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In:\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 11-37. (Coleção TRANS).
28. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1914: um só ou vários lobos? In:\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 39-52. (Coleção TRANS).

29. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 14.1440: o liso e o estriado. In:\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 179-214 (Coleção TRANS).
30. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
31. DERRIDA, Jacques. *The law of genre*. In:\_\_\_\_\_. *Acts of literature*. New York: Routledge, 1992. p. 221-252.
32. DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
33. FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Trad. Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2009. (Coleção L&PM Pocket).
34. FERNANDES, Ronaldo C. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
35. FERRY, Luc. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
36. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 12. ed. Trad. Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
37. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
38. FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 137-174.
39. FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
40. FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In:\_\_\_\_\_. *O que é um autor?*. 7. ed. Trad. José A. Bragança de Miranda; António Fernando Cascais. Lisboa: Nova Vega, 2009. p. 29-87. (Coleção Passagens).
41. FREUD, Sigmund. A negativa. In:\_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 263-269.
42. FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In:\_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 17-75.
43. FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. In:\_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 193-203.

44. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In:\_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 83-105. (Coleção Estudos. Filosofia).
45. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In:\_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 37-62. (Coleção Estudos. Filosofia).
46. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In:\_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.169-183. (Biblioteca Pierre Menard).
47. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In:\_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 63-82. (Coleção Estudos. Filosofia).
48. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado. In:\_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 97-105.
49. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In:\_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.
50. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In:\_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 9-35. (Coleção Estudos. Filosofia).
51. GAGNEBIN, Jeanne Marie. [Prefácio]. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, 1v. p. 7-19.
52. GREEN, André. Aspectos do negativo: semântica, linguística, psique. In:\_\_\_\_\_. *O trabalho do negativo*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010. p. 29-40.
53. GREEN, André. Para introduzir o negativo em psicanálise. In:\_\_\_\_\_. *O trabalho do negativo*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010. p. 64-94.
54. GREEN, André. Traços do negativo na obra de Freud. In:\_\_\_\_\_. *O trabalho do negativo*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010. p. 15-28.
55. LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In:\_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47. (Coleção Humanitas).
56. LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico (bis). In:\_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 48-69. (Coleção Humanitas).
57. LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand (Org.). *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa: Ed. Morais, 1970.

58. LÉVY, Pierre. A metáfora do hipertexto. In:\_\_\_\_\_. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 70-74.
59. LÉVY, Pierre. Imagens do sentido. In:\_\_\_\_\_. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 21-27.
60. LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
61. MACHADO, Roberto. A morte. In:\_\_\_\_\_. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000a. p. 53-84.
62. MACHADO, Roberto. O ser da linguagem. In:\_\_\_\_\_. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000b. p. 85-116.
63. MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Coleção Invenção).
64. MACIEL, Maria Esther. The unclassifiable. In:\_\_\_\_\_. *Theory, Culture & Society*, v. 23, n. 2-3, p. 26-30, 2006.
65. MARGOLIS, Joseph Zalman. *Negativities: the limits of life*. Columbus: Charles Merrill, 1975.
66. MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
67. MOLES, Abraham Antoine. *Kitsch e objeto*. Trad. Eberhard Wahl, Renina Katz Pedreira. São Paulo: Fau, 1970.
68. MORA, Ferrater José. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. v.3. p. 2060-2061.
69. NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações extemporâneas*. (Da utilidade e desvantagem da história para a vida). In:\_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. 3. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 53-81.
70. NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).
71. OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1994.
72. OTTE, Georg. Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin. In: Eneida Maria de Souza; Reinaldo Marques. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 212-221.

73. OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 1996.
74. RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
75. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
76. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994. 3v.
77. SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 2002. (Coleção de Clássicos Sá da Costa. Texto fixado, notas e prefácio: Prof. M. Rodrigues Lapa).
78. SAID, Edward W. *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Trad. Roberto Falcó Miramontes. Barcelona: Editoria Debate, 2009.
79. SANTIAGO, Silviano. O narrador Pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
80. SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
81. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
82. SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire: définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.
83. TOLSTOI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. António Pescada. Alfragide: Leya, 2008.

#### **Bibliografia de António Lobo Antunes (obras)**

84. ANTUNES, António Lobo. *A morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
85. ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
86. ANTUNES, António Lobo. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
87. ANTUNES, António Lobo. *Auto dos danados*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
88. ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
89. ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

90. ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. (Edição *ne varietur*).
91. ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
92. ANTUNES, António Lobo. *Explicação dos pássaros*. Lisboa: Dom Quixote, 1981.
93. ANTUNES, António Lobo. *Fado alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
94. ANTUNES, António Lobo. *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
95. ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
96. ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000. (Edição *ne varietur*).
97. ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insónia*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008. (Edição *ne varietur*).
98. ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
99. ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
100. ANTUNES, António Lobo. *O meu nome é legião*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007. (Edição *ne varietur*).
101. ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
102. ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
103. ANTUNES, António Lobo. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2009. (Edição *ne varietur*).
104. ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2001. (Edição *ne varietur*).
105. ANTUNES, António Lobo. *Segundo livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
106. ANTUNES, António Lobo. *Sóbolos rios que vão*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2010. (Edição *ne varietur*).
107. ANTUNES, António Lobo. *Terceiro livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
108. ANTUNES, António Lobo. *Tratado das paixões da alma*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

### **Bibliografia sobre António Lobo Antunes**

**(artigos, dicionários, documentários, entrevistas, teses e dissertações)**

109. ANTUNES, António Lobo. *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*. Edição de Ana Paula Arnaut. Coimbra: Almedina, 2008.
110. ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida a Maria Augusta Silva. Disponível em: <[http://dn.sapo.pt/2004/11/09/tema/saber\\_e\\_dificil\\_como\\_saber\\_escrever.html](http://dn.sapo.pt/2004/11/09/tema/saber_e_dificil_como_saber_escrever.html)>. Acesso em: 04. ago. 2008.
111. ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida à revista *Visão*. Disponível em: <<http://aeiou.visao.pt/Actualidade/Cultura/Pages/LoboAntunesmentrevista.aspx>>. Acesso: em 04. ago. 2008.
112. ANTÓNIO LOBO ANTUNES: ESCREVER, ESCREVER, VIVER. Direção: Solveig Nordlund. Portugal: Midas Filmes, 2009. 1 DVD (53'), 4/3, color; legendado em inglês.
113. ARNAUT, Ana Paula. *O arquipélago da insónia: litánias do silêncio*. Disponível em: <[http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55](http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55)>. Acesso em: 01. nov. 2009.
114. BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2. ed. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
115. BRASIL, Maria Regina Nogueira de Lima. *Metamorfoses da loucura: Memórias de um doido e Memória de elefante: um diálogo*. 1995. 214f. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1995.
116. BYLAARDT, Cid Ottoni. *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes)*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2006.
117. BYLAARDT, Cid Ottoni. Redes textuais literárias ou a noção de hipertexto e a literatura contemporânea. In: II Encontro Nacional sobre Hipertexto, 2008, Fortaleza - CE. ANAIS - II Encontro Nacional sobre Hipertexto. Fortaleza - CE : UFC, 2008. v. 1.
118. CAMMAERT, Felipe. *Mémoire, représentation, fiction: l'écriture de la mémoire dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Tese (Doutorado) – École Doctorale de Lettres, Langues, Spectacles de Paris X – Nanterre, Paris, 2006. Resenha de: SOUSA, Sérgio Guimarães de. *Diacrítica*, n. 21/3, p. 443-447, 2007.
119. CARDOSO, Norberto do Vale Loureiro Teixeira. *Autgnose e (des)memória: guerra colonial e identidade nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2004.

120. COELHO, Tereza. *António Lobo Antunes: fotobiografia*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
121. COSTA, Jorge Manuel de Almeida Gomes da. *Memória e identidade em António Lobo Antunes*. 2005. 117f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Centro Regional das Beiras-Pólo de Viseu, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2005.
122. GATO, Margarida Isabel de Oliveira Vale de. *(Dis)cursos da ausência em William Faulkner: variações e repercussões no escritor português António Lobo Antunes*. 1999. 233f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Norte-Americana) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999.
123. GHITESCU, Micaela. (Org.). *António Lobo Antunes na Roménia*. Bucuresti: Editura Fundatiei Culturale “Memoria”, 2005.
124. LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In:\_\_\_\_\_. ZURBACH, Christine *et al.* (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 347-355.
125. MARTINS, Ana Cristina Sousa. *O tempo e o sujeito em A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes. 1998. 136f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Portuguesa Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1998.
126. MARTINS, Ana Cristina Sousa. Transposição e atemporalidade: *A ordem natural das coisas*. In:\_\_\_\_\_. ZURBACH, Christine *et al.* (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 75-92.
127. MATEUS, Pedro Manuel Pinto. *A arquitectura da fuga: infância, loucura e morte na cronística de António Lobo Antunes*. 2003. 111f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003.
128. MEDINA, João. *O mito sebastianista hoje: dois exemplos da literatura portuguesa contemporânea: Manuel Alegre e António Lobo Antunes*. In: CURSOS INTERNACIONAIS DE VERÃO DE CASCAIS, 4; 1997, Cascais. Atas... Cascais: [s.n.],1997, p. 199-212.
129. OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. A escrita e a morte na ficção de António Lobo Antunes. In: CLARK PERES *et al.* (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. v. 1. p. 263-270.
130. SEIXO, Maria Alzira *et al.* *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da moeda, 2008. 2 v.
131. SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
132. SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

133. SOUSA, Maria de Fátima Gomes. *Falar a dor: uma leitura das personagens femininas do "Ciclo do poder"*, de António Lobo Antunes. 2005. 368f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) – Extensão do Funchal, Faculdade de Filosofia de Braga, Universidade Católica Portuguesa, Funchal, 2005.
134. TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2009.
135. VOUGA, Célia Beatriz Ferreira Pinto. *No limiar de uma escrita: sobre Memória de elefante*, de António Lobo Antunes. 1996. 261f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românticas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1996.
136. XAVIER, Lola Geraldés. *Fragmentos da natureza humana em O manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes. In: COLÓQUIO FORMA BREVE, 2; 2006, Aveiro. [Ensaio]. Aveiro: Universidade, 2006. p. 229-240.