

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**VIRGÍNIA APARECIDA DA SILVA RAMALHO**

**ESCREVER PARA NÃO ESQUECER: UMA LEITURA DE "MEMÓRIA DE  
ELEFANTE", DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

**BELO HORIZONTE**

**2013**

**Virgínia Aparecida da Silva Ramalho**

**ESCREVER PARA NÃO ESQUECER: UMA LEITURA DE "MEMÓRIA DE  
ELEFANTE", DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

**Dissertação de Mestrado** apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, para obtenção do título de mestre.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade  
(PM)

**Orientadora:** Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira

**BELO HORIZONTE**

**2013**

Virgínia Aparecida da Silva Ramalho

**ESCREVER PARA NÃO ESQUECER: UMA LEITURA DE "MEMÓRIA DE  
ELEFANTE", DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em  
Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG,  
aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Professora Dra. Silvana Maria Pessôa Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
Orientadora

---

Professor Dr. Cid Ottoni Bylaardt  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Professora Dra. Maria Zilda Ferreira Cury  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Belo Horizonte, 02 de maio de 2013.

---

Professora Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

**Para o Guilherme e o Samuel:  
razões que impulsionam minhas buscas.**

## **Agradecimentos:**

à minha irmã Êrick, pelo desvelo desmedido presente desde à graduação até a finalização deste trabalho, é a primeira e a grande merecedora dos meus mais tenros e sinceros agradecimentos;

à professora Silvana, pela orientação e por todo o aprendizado adquirido na execução do trabalho, que considero estar além do que se espera ver nos textos, mas, acima de tudo, no exercício da docência;

aos meus filhos: Guilherme, que reside em Governador Valadares; Samuel, que reside em Belo Horizonte, por compreenderem as minhas tantas idas e vindas entre as duas cidades;

à minha família, amigos e companheiros de trabalho, pela torcida, confiança e, sobretudo, pelos silêncios que fizeram para darem ouvidos às minhas inquietudes e necessidades;

ao Alexandre, presente na fase final deste caminho, devotando-me carinho, atenção, incentivo e, mostrando-me que, diferentemente do que se investiga em literatura, o amor não é feito de palavras, mas de belos gestos e atitudes;

à república “The Jaras” pela carinhosa e cortês receptividade em todas as minhas estadas em Belo Horizonte.

*“Sob a história, a memória e o esquecimento.  
Sob a memória e o esquecimento, a vida.  
Mas escrever a vida é outra história.  
Inacabamento.”*

Paul Ricoeur, 2012, p. 513.

## RESUMO

Neste trabalho empreendem-se análises acerca de imagens da memória provenientes de lembranças do protagonista, médico psiquiatra, do romance *Memória de elefante*, de Lobo Antunes. Para isso, investigam-se as imagens da memória: do hospital, de África, da família e da escrita. O objetivo é analisar e compreender o processo de construção e repetição dessas imagens na narrativa por meio de reflexões críticas acerca da memória, do processo do reconhecimento das imagens de memória, na identificação dos movimentos e dos processos do sujeito de memória. Nessa condução investigativa, a pesquisa se norteou pelos argumentos propostos por Henri Bergson, a partir da tese por ele desenvolvida em *Matéria e Memória*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Imagens. Repetição e reconhecimento de imagens da memória. Henri Bergson.

## ABSTRACT

This text comprises an analysis of the memory imagery resultant from the remembrance of the main character (a psychiatrist) of António Lobo Antunes' novel *Memória de elefante* (*Elephant Memory*). In order to do this, memory images were investigated: from the hospital, from Africa, from the character's family, from writing. The main goal was to analyze and comprehend the process of construction and repetition of these images in the narrative through critical discussions on issues such as memory, the process of recognition of memory imageries, the identification of movements and of the processes concerning the subject of memory. The investigative procedure conducted in this research has been guided by Henri Bergson's theoretical propositions on the topic of memory, which have been presented in his book *Matéria e Memória* (*Matter and Memory*).

**KEYWORDS:** Memory. Imagery. Repetition and recognizing of memory imageries. Henri Bergson.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>IMAGENS DA MEMÓRIA.....</b>	<b>17</b>
1.1 Memória e imagem.....	18
1.2 Linguagem, reconhecimento da imagem .....	26
1.3 Memória, esquecimento .....	32
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>IMAGENS DO HOSPITAL E DE ÁFRICA .....</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>IMAGENS DA FAMÍLIA .....</b>	<b>50</b>
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>IMAGENS DA ESCRITA .....</b>	<b>67</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>89</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação empreende uma leitura do romance *Memória de elefante*, do escritor português António Lobo Antunes, a partir da tese de Henri Bergson desenvolvida em *Matéria e Memória*. *Memória de elefante* é o primeiro livro do romancista publicado em 1979; até finais de 2012, sua obra contava com mais de 28 livros publicados<sup>1</sup>. A escolha de *Memória de elefante* como tema desta pesquisa foi motivada pelo fato de nele parecer estar contido o cerne de toda a criação antuniana vindoura, o que faz deste livro um interessante e rico material de estudo, com o destaque para a forma como o romancista trabalha, na narrativa, as imagens da memória. Esse argumento aqui apresentado é reconhecido pelo próprio autor quando foi entrevistado por Francisco José Viegas, em 1997, por ocasião de um comentário tecido a respeito de *Memória de elefante*. É nele, segundo afirma Lobo Antunes, “onde começam a aparecer, ainda que timidamente, todos os processos que eu depois comecei a tentar desenvolver melhor nos livros a seguir”<sup>2</sup>.

Cumprir destacar, dentro desse contexto, a reflexão crítica de Maria Alzira Seixo acerca desse primeiro livro de Lobo Antunes. Segundo a pesquisadora, o livro contém as formas embrionárias que serão desenvolvidas ao longo da obra do romancista. Assim ela explica:

como acontece muitas vezes com os primeiros textos de grandes escritores, antes surpreende pela introdução de

---

<sup>1</sup> António Lobo Antunes já tem publicado um total de vinte e quatro romances e quatro livros de crônicas, além dos livros considerados “outros” na sua obra romanesca, dentre eles, as cartas de guerra *D’este Viver aqui neste Papel Descrito*, lançado em 2005.

<sup>2</sup> VIEGAS, 1997, p. 32.

processos e constelações temáticas que se irão manter ao longo da obra deste autor (embora posteriormente reelaborados e transformados), para além de confirmar, numa visão retrospectiva, uma intensa capacidade de criação verbal e efabulativa, manifestada pela expressão discursiva torrencial e incessantemente desdobrada em formulações derivadas de aguda intensidade imagística, e comandada também por uma impetuosidade de impressões que aparece aliada a uma vasta experiência de intercomunicação com os artefactos culturais (literatura, música, artes plásticas, expressões diversas do social e do quotidiano), e compensada, nos seus vários excessos de linguagem e de comunicação emocional, pela visão negativa do mundo e da vida (preferencialmente entrevista pelo seu lado abjecto, ou pelo menos incolor, em todo o caso sempre tingida por atitudes de ambíguo apego à circunstância, pela qual se manifesta uma inegável ternura), em termos de retraimento valorativo e de representação de um universo desolador.<sup>3</sup>

Diante dessa análise da ensaísta, é interessante assinalar que duas temáticas presentes em *Memória de elefante* – da Guerra Colonial em Angola e da psiquiatria –, apresentam-se, respectivamente, desenvolvidas logo nos dois primeiros livros posteriores a esse romance. Em *Cus de Judas* (1979), a temática que irrompe é a da guerra construída através do relato do narrador combatente da guerra colonial, durante uma noite de conversa, em um bar de Lisboa. Em *Conhecimento do Inferno* (1980), há o retorno à temática da profissão do médico, a psiquiatria. Nesse romance o médico viaja do Algarve em direção a Lisboa, sozinho, de carro, por uma tarde e parte da noite. Nesse espaço de tempo, vai enredar muitas lembranças e inquietações relativas à sua profissão exercida no Hospital Miguel Bombarda, bem como nas zonas de combate, durante sua permanência em África.

Em seguida a essa trilogia, no romance publicado após *Conhecimento do Inferno*, *Explicação dos pássaros*, o narrador apresenta-se

---

<sup>3</sup> SEIXO, 2002, p. 16.

marcado por várias vozes através de narrativas que se cruzam indiretamente. Seixo observa que Lobo Antunes, a partir desse quarto romance, desloca-se para o “polo da ficção, na medida em que se conta uma história em que já não há guerra, nem psiquiatria, nem esposa abandonada”<sup>4</sup>. A narração em *Explicação dos pássaros* faz, assim, a passagem da sugestão discursiva do sujeito de ordem individualizante contida nos três primeiros romances, para uma relação intensa e acentuadamente ficcional, do que pessoal e intimista.

Observa-se que essa perspectiva particular referente ao sujeito da narrativa já é notoriamente percebida a partir do título do primeiro romance. Assim, a indicação titular, *Memória de elefante*, parece estar vinculada à força significativa dos fluxos de consciência, apresentados no texto, os quais se desdobram a partir de imprecisões e vacilos do sujeito de memória.

Além desse aspecto, Diana Navas, em *Figurações da escrita: as estratégias metaficcionalis na produção romanesca de António Lobo Antunes*, contribuiu ao analisar que o título *Memória de elefante* trata de uma metáfora tauromáquica, pois o protagonista possui um comportamento pacífico e retraído. Para isso, Navas cita Maria Alzira Seixo, que pressupõe essa posição comportamental do narrador-protagonista possível de ser observada como “na defensiva dos touros que, em vez de investirem com a capacidade da nobreza, se retraem na mansidão, que é sinal de ataque traiçoeiro, aqui substituído pela perdição, pelo refúgio e pelo sonho”<sup>5</sup>. Diante de tais aspectos que tentam explicar o título do livro, pode-se afirmar que estes se configuram de maneira semelhante ao comportamento do protagonista do romance.

---

<sup>4</sup> SEIXO, 2002, p. 93.

<sup>5</sup> NAVAS, 2012, p. 33.

Essas e outras considerações acerca de Lobo Antunes e de *Memória de elefante*, expostas neste trabalho, estão referenciadas nos ensaios, artigos e resenhas, com destaque para os livros *Os romances de António Lobo Antunes* e os *Dicionários da Obra de António Lobo Antunes* (volumes I e II), [de](#) Maria Alzira Seixo *et al.* Como apoio teórico, para fundamentação do estudo da memória em Lobo Antunes, são utilizados conceitos acerca da memória desenvolvidos por Henri Bergson.

A memória é abordada em *Memória de elefante*, tendo em vista a presença das imagens projetadas pelo sujeito de memória, o protagonista, médico psiquiatra. Essas imagens, de acordo com a visão bergsoniana, estão analisadas sob duas formas: quando imagens do passado são evocadas pela vontade do sujeito de memória em trazê-las para o presente; e imagens que não se referem à vontade exclusivamente do sujeito, pois a evocação das lembranças e a sua aparição, neste caso, vão depender das circunstâncias em que o sujeito se encontra no presente.<sup>6</sup>

Para explicar essas duas imagens, Bergson defende primeiro a ideia de um suposto passado “integral” e o denomina de lembrança-pura. O filósofo argumenta que, quando o sujeito de memória propõe-se a se lembrar do passado em ato voluntário, a lembrança que ele entende como lembrança-pura se transforma em “imagem-lembrança”. A outra imagem está ligada às circunstâncias do presente do sujeito de memória, ou como afirma o filósofo, está na zona de indeterminação que envolve esse sujeito. Essa imagem é aqui

---

<sup>6</sup> BERGSON, 2012, p. 84.

denominada de “imagem-movimento”.<sup>7</sup> Em outras palavras, essa imagem-movimento é projetada através do contato que o sujeito tem com as pessoas, objetos, lugares e isso tudo fará com que o passado venha à tona, misturando-se às percepções do presente.

Ao estudar a memória em Lobo Antunes, é possível verificar a relação entre corpo/memória, tendo em vista o contato físico mantido pelo médico (o protagonista em *Memória de elefante*), com as pessoas e as coisas durante um dia, bem como as reminiscências em que o sujeito de memória, na maioria dos casos, recorre voluntária e repetidamente na narrativa. Paralelamente a Bergson, Paul Ricoeur acrescenta a esses postulados reflexões críticas acerca do esquecimento no processo em que a memória é articulada. Em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur problematiza o esquecimento, ao dizer que este se apresenta como um apagamento de vestígios, sem o ajuste perfeito da imagem que o sujeito de memória projeta no presente.

Esses conceitos teóricos, portanto, consubstanciam a análise de *Memória de elefante*, que narra o dia na vida de um personagem, sem nome próprio, referido geralmente no texto pela terceira pessoa narrativa como

---

<sup>7</sup> Essa expressão “imagem-movimento” é um conceito desenvolvido por Gilles Deleuze em *Cinema imagem-movimento*, tendo com base as teses bergsonianas. O filósofo argumenta que Bergson possui três teses acerca do movimento. A primeira é considerada a mais célebre por Deleuze: “o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer”. Essa tese é apresentada por Bergson em *Matéria e Memória*. Deleuze analisa as outras duas teses explicitadas por Bergson em *A Evolução Criadora*. Neste livro, Bergson introduz o conceito de “ilusão cinematográfica”. Esse conceito é discutido e desenvolvido por Deleuze na abordagem de imagem-movimento voltado para o cinema. Dessa forma, a expressão imagem-movimento, utilizada neste trabalho, está contida nos primeiros argumentos de Bergson acerca desse assunto e é utilizada, principalmente e didaticamente, para diferenciar-se da imagem-lembrança (DELEUZE, 1983, p. 69).

médico psiquiatra, recém-divorciado e de regresso da participação na guerra de Angola. Embora essa breve apresentação possa dar a entender que se trata de uma narrativa nos formatos tradicionais, o narrador em terceira pessoa, por muitas vezes, desaparece para deixar emergir no discurso os pensamentos do médico em sua perspectiva individual na narração. A ensaísta Ana Paula Arnaut<sup>8</sup>, em *António Lobo Antunes*, assevera que os textos antunianos apresentam-se, caracteristicamente, pela perda de narratividade tradicional, por meio de movimentos narrativos que retrocedem e avançam e pelos olhares dos narradores que se estendem para todos os lados.

Maria Alzira Seixo<sup>9</sup>, dentro desse contexto, salienta que cada um dos quinze capítulos de *Memória de elefante* é organizado em função dos atos do personagem, de expressão e duração interior, tendo a memória – atividade psicológica que determina a atuação discursiva – como o alicerce ficcional para o narrador no romance. A narrativa inicia-se, tendo como cenário a manhã, no Hospital Miguel Bombarda, local onde o protagonista exerce sua atividade clínica, e compreende os primeiros quatro capítulos; do quinto capítulo ao décimo, abarca o período da tarde, quando ocorre o almoço com o amigo, a ida ao dentista, a deambulação urbana de carro, a observação das filhas, às escondidas, à saída do colégio, a passagem por um bar e a ida a uma sessão de análise. Do décimo primeiro ao décimo quinto capítulo, a narrativa abrange toda a noite até às cinco horas da manhã do dia seguinte. No período noturno, o médico vai solitariamente a um restaurante, percorre, após o jantar, a autoestrada, passa pelo Cassino, onde conhece Dóri, uma prostituta, e a leva

---

<sup>8</sup> ARNAUT, 2009, p. 21, 24, 32.

<sup>9</sup> SEIXO, 2002, p. 15-35.

para o apartamento dele. Essa estrutura em que a narrativa é rigorosamente construída refere-se ao dia do médico no presente.

Com base nessa estrutura, esta pesquisa propõe investigar as imagens da memória no romance. Para tanto, são destacadas as seguintes imagens: do hospital, de África, da família e da escrita, com o objetivo de analisar e compreender o processo de construção e de repetição dessas imagens na narrativa. Na primeira parte do trabalho, desenvolve-se uma investigação teórico-crítica acerca da memória e os aspectos que a envolvem, tais como os processos em que a memória e as imagens se movimentam, as formas como a linguagem se apresenta no texto, o esquecimento e o reconhecimento das imagens da memória.

No segundo capítulo, procede-se à análise das imagens da memória do hospital e de África. O hospital, para o protagonista, assemelha-se a um campo de batalha, tendo em vista os doentes mentais “enfrentados” diariamente pelo médico, bem como a sensação de clausura que o ambiente hospitalar representa para ele. Dessa forma, a leitura das duas imagens, em um mesmo momento, faz com que elas se completem dentro do movimento da memória que há entre essas imagens. A identidade existente entre essas duas imagens refere-se ao teor negativo provocado pela sensação de sofrimento, tristeza, desamparo, derrota que o sujeito de memória experimenta ao relembrar a África e pelas impressões transmitidas pelo ambiente hospitalar ao narrador-médico.

Na terceira parte, analisa-se a imagem da família. Essa imagem é recorrente durante toda a narrativa. Ela aparece desde as primeiras linhas do

romance: “O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai”<sup>10</sup> até as últimas linhas, “Talvez, meu amor, que eu compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota, mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir”<sup>11</sup>. A recorrência dessa imagem deve-se ao fato de ela estar ligada às outras imagens da memória. A lembrança da convivência com a mulher e as filhas é a imagem que o acompanha como um alento diário, fazendo-lhe companhia. Essa companhia ele faz questão de carregá-la consigo, mas, paradoxalmente, ela é o motivo principal do seu estado desolado.

Na última parte, analisa-se a imagem da escrita da memória em que se tem a percepção da leitura que o personagem faz de si mesmo e do seu passado. No passado revivido mentalmente, está a experiência em Angola, a vida em família e o exercício da psiquiatria. Diante dessas imagens, o protagonista faz indagações a fim de obter respostas para seus conflitos internos. Neste capítulo, a imagem da escrita autentica o título do trabalho “escrever para não esquecer”, uma vez que o narrador médico, ao recordar o passado, escreve para si mesmo e, nessa empreitada, faz citações de escritores em torno de uma busca mental confusa a fim de achar explicação para seus conflitos, que vai se constituir, visualmente, na imagem de um discurso interminável que traça de si mesmo.

---

<sup>10</sup> ANTUNES, 2009, p. 9.

<sup>11</sup> ANTUNES, 2009, p. 158.

**CAPÍTULO I**  
**IMAGENS DA MEMÓRIA**

## 1.1 Memória e imagem

*“O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai”*

António Lobo Antunes, 2009, p.9.

A epígrafe corresponde às primeiras linhas de *Memória de elefante*. Desde o início desse livro, a memória é o que determina as ações discursivas e narrativas verificadas no interior da trama romanesca. Para pensar a memória e as ações que dela decorrem, é preciso observar como as sensações do sujeito e suas percepções manifestadas em relação às imagens o afetam. Em *Matéria e Memória*<sup>12</sup>, Henri Bergson, ao analisar a relação entre a memória e a imagem, destaca importantes vínculos entre tais categorias. Isso porque o corpo, segundo o autor, mantém posição destacada em relação aos objetos em geral. Por exemplo, com o corpo se estabelecem diferentes formas de ação: “Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles”<sup>13</sup>. Entender esse processo entre a percepção material e a imagem mental representa uma tentativa de entendimento acerca da forma de criação das imagens, pois o corpo ocupa posição importante nesse processo. Bergson explica:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> BERGSON, 2010, p. 15, 16.

<sup>13</sup> BERGSON, 2010, p. 15, 16.

<sup>14</sup> BERGSON, 2010, p. 12.

A teoria acerca das imagens desenvolvida por Bergson propõe que o indivíduo está inserido no mundo das imagens, e seu corpo, também imagem, é tomado como centro onde as percepções se efetivam. Isso fará com que o corpo construa de forma subjetiva a relação com os objetos do mundo.<sup>15</sup> O teórico, ao postular que a matéria é um conjunto de imagens, deixa claro que, por imagem, ele entende uma existência que é mais do que aquilo que se denomina de representação, porém menos do que aquilo que se pode chamar de coisa.<sup>16</sup> Dessa forma, a imagem está situada a meio caminho entre a coisa e a representação. Essa coisa a que Bergson se refere diz respeito ao que é exterior ao indivíduo, enquanto que a representação é justamente a forma como essa coisa se apresenta para um sujeito em particular; em outras palavras, como ele a percebe. A percepção é a inserção consciente do sujeito no universo das coisas, isto é, o resultado da seleção que se faz entre as imagens a partir de uma imagem privilegiada, a do corpo.<sup>17</sup>

De acordo com essa teoria, imagem, então, é também memória, porque é das imagens que se retiram os acontecimentos que configuram a forma de relação em sociedade ou com outros objetos. Considerando o corpo e suas relações com a matéria, com o devido destaque da matéria como o conjunto de imagens que o cerca, a memória é uma espécie de regente de todo o processo.<sup>18</sup> Não será por acaso que *Memória de elefante* tem como base narrativa essa relação entre corpo/memória, a partir do contato físico e da

---

<sup>15</sup> BERGSON, 2010, p. 14.

<sup>16</sup> BERGSON, 2010, p. 2-3, 19-20, 264.

<sup>17</sup> BERGSON, 2010, p. 17.

<sup>18</sup> BERGSON, 2010, p. 21.

vivência que o médico psiquiatra mantém com as coisas e pessoas durante um dia.

Nesse contexto, Bergson esclarece o papel do cérebro para distingui-lo da memória e de tudo o que a envolve, como as percepções, as lembranças e as imagens.<sup>19</sup> O autor parte da afirmação de que as percepções não dependem simplesmente dos movimentos moleculares da massa cerebral.<sup>20</sup> Essa premissa permite entender que o sistema nervoso não tem condições de fabricar as percepções. O teórico afirma que a percepção aparece no contato que se tem com as coisas por meio da visão, audição ou pela “parte de independência de que um ser vivo dispõe, ou, como diremos, a zona de indeterminação que cerca sua atividade.”<sup>21</sup> Assim, está a memória praticamente inseparável da percepção, pois é ela que “intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos de duração.”<sup>22</sup>

O ato de rememorar estabelece a ponte entre o passado e o presente, sendo, por conseguinte, a presentificação do passado. Bergson defende a ideia de que o pretérito passado integral é chamado de lembrança-pura: “A lembrança-pura, com efeito, é, por hipótese, a representação de um objeto ausente.”<sup>23</sup> À medida que o sujeito se propõe a lembrar de certa parte do passado, essa lembrança-pura transforma-se em “imagem-lembrança”<sup>24</sup>. De outro modo, a imagem do passado ao contato com as ações do presente, ou

---

<sup>19</sup> BERGSON, 2010, p. 209, 158, 146.

<sup>20</sup> BERGSON, 2010, p. 13, 20.

<sup>21</sup> BERGSON, 2010, p. 29.

<sup>22</sup> BERGSON, 2010, p. 77.

<sup>23</sup> BERGSON, 2010, p. 80, 275.

<sup>24</sup> BERGSON, 2010, p. 89.

com a zona de indeterminação que cerca o sujeito, irá culminar em outra imagem, que aqui é denominada de imagem-movimento. Esta, portanto, está voltada para as experiências do presente na tentativa de recriar o passado.

Veja-se a argumentação do filósofo:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida.<sup>25</sup>

Em outras palavras, a zona de indeterminação que circunscreve o sujeito, como define o filósofo, está diretamente ligada às imagens que expressam o movimento, pois essas imagens estão voltadas para o presente.

Bergson explica como isso funciona:

O interesse de um ser vivo é perceber numa situação presente o que se assemelha a uma situação anterior, em seguida aproximar dela o que a precedeu e sobretudo o que a sucedeu, a fim de tirar proveito de sua experiência passada.<sup>26</sup>

Em *Memória de elefante*, o médico psiquiatra é perfeitamente visto em sua zona de indeterminação, tateando-se no presente com suas percepções; tudo o que ele vê, ouve e sente remete às lembranças, e estas se transformam em imagens. Bergson afirma que a lembrança se transforma à medida que se atualiza. Isso quer dizer que as percepções, no momento da

---

<sup>25</sup> BERGSON, 2010, p. 69.

<sup>26</sup> BERGSON, 2010, p. 283.

rememoração, podem metamorfosear as sensações, por exemplo, uma dor forte lembrada pode se tornar fraca ou vice-versa. No romance, no momento em que o médico vasculha seu passado e as lembranças são atualizadas no ato da rememoração, não é possível definir, logo no primeiro olhar, o peso da sensação exposta por meio das imagens que se formam nesse movimento. Essa dúvida é levantada porque, em *Memória de elefante*, uma mesma imagem da memória se repete por várias vezes no texto. A cada repetição, é possível que as sensações variem. Conseqüentemente, para a apreensão e/ou reconhecimento das imagens, é necessário entender qual é a representatividade e o significado das imagens para o protagonista, bem como a identificação do tipo de imagem (imagem-lembrança ou imagem-movimento).

Esse entendimento pode se dar tanto no momento de irrupção do fato rememorado quanto nos momentos em que a imagem aparece na rememoração. Algumas vezes, as imagens são provenientes de lembrança-pura e assim são imagens-lembrança: “A imagem das filhas, visitadas aos domingos numa quase furtividade de licença de caserna”<sup>27</sup> (imagem de quando estava em Angola); outras vezes, fundem-se às ações por intervenção da zona de indeterminação que envolve o psiquiatra: “E o sofá de couro tornou-se a sua jangada de naufrago à deriva pela cidade deserta” (p. 74). Na primeira citação, trata-se de uma imagem de família, cuja representatividade parece fidedigna ao fato rememorado; na outra, a imagem remete à guerra (através das pistas que se referem ao naufrágio e ao deserto), que se funde ao movimento em que se

---

<sup>27</sup> ANTUNES, António Lobo, 2009, p. 12. A partir daqui, as referências ao romance serão indicadas apenas com o número da página entre parênteses.

encontra mergulhado o médico, a deambular de carro solitariamente pela cidade de Lisboa.

De qualquer maneira, seja qual for o mecanismo da memória, é preciso ter em vista a afirmação enfatizada por Bergson: a memória não pode, de modo algum, ser entendida como um exercício de regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, trata-se de um processo do passado em direção ao presente, independente da forma utilizada. O teórico afirma que “é no passado que nos colocamos de saída.”<sup>28</sup> Para Bergson, um pretense passado coexiste com o presente. Daí que o processo de rememoração é uma atividade do sujeito que, colocando-se no passado, presentifica este, isto é, tira-o da obscuridade e o traz à luz.<sup>29</sup>

“Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”<sup>30</sup>. Com essa afirmação, Bergson explica que os dados imediatos e presentes dos sentidos misturam-se aos inúmeros detalhes da experiência passada. A percepção é uma espécie de visão interior e subjetiva, e, por mais que se suponha que seja breve, ela sempre ocupa certa duração e exige, dessa forma, um esforço da memória em prolongá-la em muitos momentos.

Nessa perspectiva, Michel Foucault oferece uma contribuição importante, ao afirmar que não há como demarcar no homem o originário das coisas que o constituem. Para reaver o passado que se dispersa com o tempo, cabe à memória a tarefa de realizar esse retorno. Contudo, o passado, ao se distanciar cada vez mais e mais, faz com que essa tarefa tenda a se repetir. A memória, ao repetir o retorno, acaba por fixar-se numa cicatriz, fazendo um

---

<sup>28</sup> BERGSON, 2010, p. 280.

<sup>29</sup> BERGSON, 2010, p. 158.

<sup>30</sup> BERGSON, 2010, p. 30.

recuo incessante da origem: “Mais que uma cicatriz marcada num instante qualquer da duração, ele (o homem) é a abertura a partir da qual o tempo em geral pode reconstituir-se, a duração escoar, e as coisas, no momento que lhe é próprio, fazerem seu aparecimento”<sup>31</sup> (destaque nosso). Foucault, refletindo acerca do recuo e do retorno da origem, mostra que é no homem que as coisas encontram seu começo e que a tarefa do recuo põe em questão tudo o que pertence ao tempo, tudo que nele se formou ou ainda tudo o que nele se aloja. Para pensar o originário no homem, o filósofo remete também para além do surgimento do homem, ou seja, para tudo aquilo que começou bem antes deste e anuncia que a origem parece se alojar numa

superfície que ele (o homem) percorre inocentemente, sempre pela primeira vez, e sobre a qual seus olhos, logo que se abrem, descobrem figuras tão jovens quanto seu olhar – figuras que, não mais que ele, não podem ter idade, mas por uma razão inversa: não porque sejam também sempre jovens, mas porque pertencem a um tempo que não tem nem as mesmas medidas, nem os mesmos fundamentos que ele<sup>32</sup> (destaque nosso).

Essa superfície está povoada, segundo o filósofo, de mediações complexas que, na sua história própria, a linguagem, o trabalho, a vida que nela é depositada é reanimada pelo saber do homem. Esse saber, contudo, é limitado, parcial, cercado por diversas variáveis que ocultam a origem. Com base nessa fundamentação teórica, observa-se que a cada repetição das imagens da memória no romance, o protagonista de *Memória de elefante* faz um recuo nessa suposta superfície da origem por meio de sua memória. O

---

<sup>31</sup> FOUCAULT, 2007, p. 458.

<sup>32</sup> FOUCAULT, 2007, p. 456.

psiquiatra executa esse exercício de repetição, de retorno que parece ser uma pretensa tentativa de reavivar a origem dos fatos para não perdê-la de vista. Tal repetição pode ocorrer de acordo com o desejo do sujeito de memória de rememoração ou devido à força que as experiências do presente têm na sua memória. A repetição parece ser sustentada pelo médico através de uma provável vontade de deixar feridas em aberto e a elas retornar como motivo de sua rememoração.

Michel Foucault atesta que cabe ao pensamento a tarefa de contestar a origem das coisas, mas, nesta contestação, está a “repetição para a qual tende o pensamento, o retorno do que sempre começou, a proximidade de uma luz que desde sempre brilhou.”<sup>33</sup>

No romance em questão, por exemplo, à medida que o protagonista rememora as suas filhas, a memória funciona como exercício de repetir o retorno, o recuo incessante a fixar-se numa ferida:

a recordação das filhas lhe tornava à memória na insistência de um estribilho de que se não lograva desembaraçar, agarrado a ele como um adesivo ao dedo, e lhe produzia no ventre o tumulto intestinal de guinadas de tripas em que a saudade encontra o escape esquisito de uma mensagem de gases (p. 19).

O protagonista realiza a ligação entre passado e presente por meio dos estímulos do presente. Durante todo o dia narrado é, por assim dizer, no tempo do presente que estão os estímulos que trazem à consciência do narrador/protagonista, o seu passado. Isso ocorre através de imagens-

---

<sup>33</sup> FOUCAULT, 2007, p. 459.

lembrança cujo acontecimento é relembrado pela vontade do sujeito de memória ou por intermédio de imagens que se misturam às ações no presente, as imagens-movimento.

## 1.2 Linguagem, reconhecimento da imagem

Paralelamente ao estudo dos movimentos da memória, há de se analisar o modo como a linguagem é utilizada por Lobo Antunes, aspecto fundamental para a compreensão da construção e repetição das imagens no romance.

César Guimarães, em *Imagens da Memória*, define as formas da linguagem utilizadas em textos de escritores que têm a memória como eixo norteador. O crítico estabelece a distinção entre duas formas de linguagem, a de representação – que se refere à *mimesis*, e a de apresentação – a linguagem que extrapola a si mesma e rompe com as leis da representação.

Antoine Compagnon<sup>34</sup>, em *O Demônio da Literatura - literatura e senso Comum*, afirma que a *mimesis*, no texto literário, para os modernos, constitui-se nas combinações linguísticas que são importantes para a rede de significação que ele, o texto literário, tece, com seu discurso específico e com características e marcas próprias. No capítulo acerca da *mimesis*, que o teórico intitula “O Mundo”, observa-se que, já no título, estabelece-se a relação entre literatura e realidade. Logo no início do capítulo, é mencionada a *Poética* de Aristóteles, em cuja obra a *mimesis* é pensada para além da imitação da

---

<sup>34</sup> COMPAGNON, 2010, p. 95-135.

realidade, inscrevendo-se como instância de recriação do mundo. No entanto, em Compagnon, a *mimesis* é analisada tendo em vista um olhar contemporâneo, pelo menos um olhar que o século XX consagrou. Nesse século, três correntes críticas se destacam – o formalismo russo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo – e, segundo o autor, elas apresentam um ponto em comum: a afirmação de que, para ler textos literários, é preciso se ater ao texto em questão, deixando de lado ou em segundo plano o autor, o contexto social, cultural, histórico e político. A autonomia da obra literária tornou-se a palavra-chave para essas três correntes.

Assim, dentro dessa visão de Compagnon, o significante passa a ser mais importante que o significado, a expressão passa a ser mais importante que o conteúdo e, no lugar da *mimesis*, surge o termo *semiose*, entendido como mecanismo linguístico de construção de significação. Em outras palavras, importará não a relação do texto com o mundo, mas as combinações de sentido, no texto, e sua importância para a rede de significação que o texto literário tece. Essas conceituações de Compagnon ecoam na argumentação de César Guimarães, que se baseia na distinção entre as formas de linguagens encontradas no texto literário. Dessa forma, conforme os diferentes modos de representação das imagens da memória, estabelece-se a diferença entre as narrativas de tal modo que a um modo de imagens corresponda um modo de escrita.

Com efeito, César Guimarães esclarece o modo como se processa na narrativa a construção das imagens da memória, definindo os campos em que a linguagem é utilizada:

O campo da representação, isto é, no domínio de uma mimese que faz da ficção um “mundo possível”, sem que a narrativa sofra grandes transformações na sua estrutura, de modo que categorias como narrador, personagem, espaço e tempo seguem praticamente sua função tradicional. (...).

O segundo grupo de narrativas é aquele em que a escrita (...) rompe com as leis da representação e da própria narrativa enquanto gênero. Trata-se de um tipo de escrita no qual a linguagem realizando um trânsito ao exterior de si própria, “escapa do modo de ser do discurso.” (...) Uma escrita como essa só pode compor uma memória que já não resguarda traço algum de interioridade. Sob essa forma, mais do que representar, trata-se de *apresentar* uma ou várias memórias.<sup>35</sup>

Nessa perspectiva, cabe perguntar: *Memória de elefante* tem sua narrativa construída no campo da linguagem como representação ou como apresentação? Se analisarmos a obra à luz dos conceitos apresentados por César Guimarães, certamente, o texto é construído no campo da linguagem como representação, pois os referentes das imagens da memória têm ligação com o protagonista. Conforme o exemplo a seguir, as filhas, a casa da família e a mulher são imagens que cumprem a função da representação “exata” da memória:

As filhas e o remorso de se ter escapado uma noite, de maleta na mão, ao descer as escadas da casa que durante tanto tempo habitara, tomando consciência degrau a degrau de que abandonava muito mais do que uma mulher, duas crianças e uma complicada teia de sentimentos tempestuosos mas agradáveis, pacientemente segredados (p. 19).

Em outros momentos, contudo, a ligação entre os referentes das imagens e o médico não é tão exata como na citação acima. Ou seja, os referentes não deixam de existir, mas perdem força na apreensão de sentido.

---

<sup>35</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 31, 32.

Assim, seria interessante formular nova pergunta com vistas à análise do texto antuniano: não haverá, entre a linguagem como representação e a linguagem como apresentação, um ponto de tensão que possibilite outra leitura de *Memória de elefante*?

O ponto de tensão sugerido pode estar situado numa possível releitura dos signos que emanam das imagens, mas sem cair, contudo, na exclusão do referente ou na crença em uma linguagem que irá transitar fora de si mesma. Todas as imagens, conforme foi dito, fazem referência ao médico, mas ocorre que, em alguns casos, esses referentes, no ato da rememoração, ficam esvaziados de sentido. Isso está associado, no primeiro caso, à memória em exercício de vontade do sujeito de memória; no segundo, o ato da memória está em se apropriar das circunstâncias do presente, lembrando Bergson, a zona de indeterminação que circunda esse sujeito. O filósofo distingue esses dois processos em que a memória se estabelece e afirma que isso incide no reconhecimento das imagens.

Tomando como base essa tese bergsoniana do reconhecimento da imagem da memória, há de se refletir sobre a linguagem utilizada na narrativa. Como exemplo, observa-se que tudo que está em volta do protagonista no presente – os ambientes, os objetos e as pessoas – dá-se a ver através do retorno de algumas imagens atravessado pelos sentimentos que inquietam o psiquiatra no momento da rememoração:

Pertença irremediavelmente à classe dos mansos refugiados em tábuas, reflectiu ele ao assinar o nome no livro que o contínuo lhe estendia, velho calvo habitado pela paixão esquisita da apicultura, escafandrista de rede encajado num recife de insectos, à classe dos mansos perdidos refugiados

em tábuas a sonharem com o curro do útero da mãe, único espaço possível onde ancorar as taquicárdias da angústia (p. 11).

Nesse fragmento, o referente inicial é o hospital. O médico, mediante o contato com o contínuo, projeta imagens em que se coloca pertencente “à classe dos mansos refugiados”, “escafandrista”, “habitado pela paixão esquisita da apicultura” e imagina a mãe, numa tentativa de consolo. O movimento da memória se inicia com a imagem do hospital. Esse referente leva o protagonista a projetar imagens que fazem referência à África, através de pistas no texto, tais como, “refugiados em tábuas”, “encalhado num recife de insectos” e da família simbolizada pela imagem da mãe, a imaginar um período da vida no qual as lembranças seriam de difícil acesso.

A linguagem utilizada para essas duas imagens não revela a exatidão de sentido esperada. Pode-se supor que tais referentes estão no campo do disfarce utilizado com signos para encobrir a realidade, ou melhor, para dar a essa realidade um novo tom. Logo, a releitura dessas imagens não pode estar circunscrita ao modo representativo da linguagem, tampouco a uma linguagem que não guarda nenhum referente das lembranças. Ela se dará no ponto de tensão entre essas duas formas de linguagem, pois, embora os fatos rememorados não encontrem conexão exata com o médico, não há exclusão dos referentes que são a África e a família, na figura da mãe.

O ponto de tensão, portanto, vai corresponder à apreensão das imagens originadas do exercício da memória, por meio de percepções envoltas pela zona de indeterminação do protagonista, cujas lembranças possuem caráter independente, sem compromisso com a origem do fato rememorado,

embora estejam conectadas com ele. Em outras palavras, a linguagem narrativa de Lobo Antunes, quando o processo de rememoração está ligado às imagens-lembrança tem o caráter representativo e no caso das imagens-movimento, cuja dinâmica se situa no campo das ações do presente, a linguagem estará colocada no ponto de tensão entre a representação e a apresentação.

Para Bergson, a associação de uma percepção a uma lembrança não é o suficiente para explicar o reconhecimento de uma imagem. Pois, se o reconhecimento se fizesse assim, ele seria abolido quando as imagens antigas desaparecessem e aconteceria somente quando essas imagens fossem conservadas.<sup>36</sup> Isso equivale a dizer que há o reconhecimento imediato (se realiza por meio dos movimentos do presente, imagens-movimento) e o reconhecimento que exige a intervenção regular das imagens-lembrança. No primeiro reconhecimento, a percepção se prolonga para obter efeitos úteis (as imagens para efeito útil no presente), afastando-se do objeto percebido, e, no segundo, o reconhecimento é reconduzido ao objeto.

De outro modo, no processo do reconhecimento da imagem, assevera Bergson, a percepção, quando é exterior, provoca no indivíduo movimentos que a desenham, tornando-a uma percepção das imagens do presente. A memória, nesse momento, dirige-se à percepção recebida e às antigas imagens que se assemelham a ela, e um esboço é traçado pelos movimentos. Dessa forma, a memória

---

<sup>36</sup> BERGSON, 2010, p. 102.

cria pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo. Se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram.<sup>37</sup>

Bergson completa essa análise afirmando que se criam e se constroem a todo instante as percepções em que concorrem os dois tipos de imagens (imagens-lembrança e imagens-movimento). Nesse trânsito, há o hábito da repetição dos movimentos e das rememorações. O teórico explica que a repetição tem por finalidade primeira decompor, para depois recompor. Ou seja, a repetição desenvolve, a cada tentativa, movimentos que chamam a atenção do sujeito de memória para um novo detalhe que não se havia visto.

### **1.3 Memória, esquecimento**

César Guimarães, ao criticar os regimes da imagem-signo da memória, busca refletir acerca dos mecanismos do esquecimento. O esquecimento é considerado um facilitador para a incompletude de sentido das imagens, pois que é fundamentado na incompletude da memória. O ensaísta, dessa forma, compara o esquecimento a um grande “museu dos buracos ou dos vazios da memória.”<sup>38</sup> Nele, haveria várias salas dispostas em espiral com os mais variados vazios da memória, com máquinas em desuso para voltar o

---

<sup>37</sup> BERGSON, 2010, p. 115.

<sup>38</sup> Essa definição de museu, César Guimarães a toma emprestada de Alain Gauthier e Henri-Pierre Jeudy.

tempo, lenços que representam a dor, cérebros desmemoriados. Esse museu, intitulado “museu bizarro”<sup>39</sup>, transforma o esquecimento numa antimemória com variados recursos:

Dentre estes, destaca-se a imagem. Com efeito, seja uma lembrança pura, de caráter mental, ou inscrita em algum suporte, tornada signo, representação verbal, pictórica, fotográfica, cinematográfica ou videografia, a imagem aparece ora como um reservatório de lembranças, ora como ruína de uma totalidade irrecuperável.<sup>40</sup>

O crítico, ao pensar a imagem como recurso do esquecimento, afirma que, em certa medida, essa imagem ocasionada pelo esquecimento desempenha o papel de tornar distante daquele que rememora os fatos lembrados, pois as lembranças trazidas do passado não possuem sentido completo:

O médico examinou um calendário de parede petrificado num mármore antiquíssimo, quando morava ainda com a mulher e as filhas e um véu de alegria tingia levemente cada segundo: sempre que o chamavam ao Banco visitava aquele mármore de dantes numa espécie de peregrinação desencantada, e procurava sem sucesso reconstruir dias de que conservava uma memória de felicidade difusa diluída num sentimento uniforme de bem-estar doirado pela luz oblíqua das esperanças mortas (p.43).

Nessa passagem, o hospital e a família são os referentes das imagens. Contudo, na própria cena narrada, conforme se vê na citação acima, pode-se perceber o efeito do esquecimento e a imagem surge fragmentada: “procurava sem sucesso reconstruir dias de que conservava uma memória de

---

<sup>39</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 16.

<sup>40</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 16.

felicidade difusa diluída num sentimento uniforme de bem-estar doirado”. Percebe-se como a imagem, apesar de estar fragmentada, permanece conectada com o fato lembrado. A linguagem está no ponto de tensão entre a representação e a apresentação do objeto rememorado; a memória é articulada através de ato que envolve a zona de indeterminação do sujeito de memória: “...sempre que o chamavam ao Banco visitava aquele março de dantes numa espécie de peregrinação desencantada...”.

O esquecimento exerce no médico, nessa citação, a função de retrair a lembrança para que se retire dela somente o melhor. Não há mudança no referente, o que acontece é o seu esvaziamento. Isso ratifica a afirmação de Bergson acerca do efeito útil da lembrança no presente e a transformação sofrida por ela quando é atualizada.

César Guimarães afirma que o esquecimento é que “desperta a virulência das imagens, sua expansão desordenada, caótica”<sup>41</sup>. Veja-se o exemplo:

Cada vez mais detestava emocionar-se: sinal de que envelheço, verificou, dando cumprimento à frase da mãe atirada ao ar da sala com profética solenidade:  
- Com um feitio assim hás-de acabar sozinho como um cão.  
(p. 49).

Essa cena é relatada após o médico lembrar-se do convívio com as filhas e a mulher na casa onde habitavam; ele pensa que o ideal seria que as filhas nunca crescessem e as noites com sua mulher poderiam: “prolongar-se num enorme silêncio de ternura” (p. 49). Isso porque o médico sabia que o

---

<sup>41</sup> GUIMARÃES, 1997, p. 16.

motivo de não estar com elas fora por ele mesmo provocado. Para desviar-se dessa lembrança que lhe causa sofrimento, ele afirma: “Cada vez mais detestava emocionar-se: sinal de que envelheço”, e, após essa afirmação, surge em cena a imagem da mãe a lhe cobrar mudança de comportamento: “Com um feitiço assim hás-de acabar sozinho como um cão”. Portanto, as sensações ou percepções em que o médico sente-se envolvido no presente parecem encobrir as reminiscências referentes às filhas e à mulher. Como pôde ser verificado, uma imagem acaba por se sobrepor a outra, misturadas às circunstâncias do presente, causando o esvaziamento de sentido entre elas.

Na visão de Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*<sup>42</sup>, o problema do esquecimento apresenta-se como um apagamento de indícios e como falta de ajustamento da imagem do presente ao passado. Esse ponto de vista ratifica o efeito de confusão e caos, conforme verificado na citação anterior, bem como a utilização da imagem fragmentada como recurso do esquecimento. A sensação de que envelhecera e tendo presente a fala da mãe “Com um feitiço assim hás-de acabar sozinho como um cão”, experimentada pelo sujeito de memória, coincide com o apagamento de possíveis rastros da lembrança, impedindo o acesso ao retorno da imagem (do convívio com as filhas e com a mulher), ao misturar o passado com as sensações do presente. Para melhor entender isso, Ricoeur, citando Sócrates, explica as tensões entre a memória e o esquecimento, lançando mão da metáfora da impressão do anel na cera:

---

<sup>42</sup> RICOEUR, 2012, p. 27.

Pois, bem, concede-me propor, em apoio ao que tenho a dizer, que nossas almas contêm em si um bloco maleável de cera: maior em alguns, menor em outros, de uma cera mais pura para uns, mais impura para outros, e bastante dura, mas mais úmida para alguns, havendo aqueles para quem ela está no meio-termo.<sup>43</sup>

Ricoeur argumenta que Sócrates, ao usar essa metáfora, compara o que é verdadeiro, ou sensação verdadeira, ou ainda, lembrando Bergson, uma lembrança-pura, a qual possui um encaixe exato do anel na impressão; já a opinião falsa, ou sensação misturada ao presente, apresenta-se com um defeito de ajustamento. O teórico, continuando sua argumentação em torno dessa metáfora, segue citando Sócrates:

Memória: exatamente como quando, à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, quer se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (*eidōlon*) está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos (*epilelesthai*), isto é, não o sabemos.<sup>44</sup>

Nesse trânsito entre o não saber e o saber conjuga-se a problemática da memória e do esquecimento, pois entre o momento do saber atual e o das impressões do passado combinam-se as sensações aos pensamentos.

Em *Memória de elefante*, na citação da página 34, o médico, ao se lembrar das filhas e da mulher, procura distanciar-se da sensação que a

---

<sup>43</sup> RICOEUR, 2012, p. 28.

<sup>44</sup> RICOEUR, 2012, p. 28.

lembrança da família acarreta e põe-se a sentir que envelhecera, uma sensação do presente. Contudo, essa virulência de imagens, ora impressas na lembrança, ora apenas sentidas no momento rememorado, vai resultar na fala da mãe, o que o obriga a distanciar-se da lembrança das filhas e da mulher. A sensação apreendida nessa imagem é como se o protagonista, nessa reminiscência, procurasse, a todo modo, sem conseguir, esquivar-se do peso das lembranças, anulando os rastros das impressões que não quer recordar.

Ricoeur, em consonância com Bergson, entende que a lembrança pura só é impotente em relação a uma consciência preocupada com a utilidade prática. O filósofo atenta para a postura defensiva que se tem ao se tentar encobrir lembranças, interpostas entre as impressões e as narrativas que delas se fazem. Nesse trajeto, o esquecimento pode favorecer uma verdadeira produção de lembranças desnorteadas, uma espécie de negligência seletiva:

Objetar-se-á que as estratégias de esquecimento consistem em intervenções mais ou menos ativas que se podem denunciar como modos responsáveis de omissão, de negligência, de cegueira.<sup>45</sup>

Dessa forma, o que se vê no romance é o uso do esquecimento como estratégia, como supressão, deslocamento de ênfases, refiguração direta das ações do médico protagonista. Essa é uma ação ardilosa do esquecimento.

---

<sup>45</sup> RICOEUR, 2012, p. 509.

**CAPÍTULO II**  
**IMAGENS DO HOSPITAL E DE ÁFRICA**

*“Porque será que continuamente me recordo do inferno, interrogou-se ele: por de lá não ter escapado ainda ou por o haver substituído por outra qualidade de tortura?”*

António Lobo Antunes, 2009, p. 107,108.

A narrativa em *Memória de elefante* inicia-se com a imagem do hospital psiquiátrico Miguel Bombarda, primeiro vocábulo e primeira cena da memória: “O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai: antigo convento de relógio de junta de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso” (p. 9). O médico inicia seu trabalho pela manhã e interage com seus pacientes-personagens. O primeiro personagem é o porteiro do hospital, Sr. Morgado, que exige do médico “A quotazinha da Sociedade” (p. 9)<sup>46</sup>. Nos primeiros quatro capítulos do livro, cujo ambiente é o hospital, evidencia-se, por parte do narrador, o descaso pela profissão e, por força desta, as impressões negativas de ter participado da guerra.<sup>47</sup>

O Hospital representa, muitas vezes, para o médico, a verdadeira guerra, o que corrobora, por meio da apresentação dos protagonistas marginais, solitários, o modo como o narrador projeta visões de quando vivera em Angola. O hospital se assemelha, na visão do narrador-psiquiatra, a uma prisão. Alguns doentes vagueiam em camisas de força, outros estão aprisionados em seus quartos, espaços degradados que sugerem solidão,

---

<sup>46</sup> O médico, ao entregar o dinheiro, faz referência à Sociedade de Neurologia e Psiquiatria “que metam o meu dinheiro vaselinado no sítio que eles sabem, obrigadíssimos e tenho dito amém” (p. 10).

<sup>47</sup> A guerra é um dos temas mais importantes na obra de António Lobo Antunes e em *Memória de elefante* é recordada a participação e as vivências do protagonista na guerra colonial em Angola, onde exerceu a função de médico durante vinte e sete meses.

abandono e desleixo, por onde os doentes perambulam e se arrastam, excluídos do convívio social, como se todos ali se encontrassem em uma pena de internamento perpétuo. Esse espaço parece representar para o médico um campo de batalha, o qual se é obrigado a enfrentar todos os dias.

Mas o hospital, por representar a função de espaço profissional do psiquiatra, evidencia, repetidamente, além do desprazer no exercício da medicina, o desprezo do narrador-psiquiatra pela classe médica: “Grande Oriente da Psiquiatria, dos etiquetadores pomposos do sofrimento” (p. 9), diz a si mesmo o narrador ao procurar na carteira o dinheiro para entregar ao porteiro e continua: “que colaboro, pagando, com isto, em lugar de espalhar bombas nos baldes dos pensos e nas gavetas das secretárias dos médicos para fazer explodir num cogumelo atômico” (p. 9). A linguagem narrativa apresenta-se como uma mescla entre o que o protagonista vê e faz no hospital e as imagens-lembrança da guerra.

Com a entrada de vários personagens na narrativa, ligados ao ambiente hospitalar, tais como a enfermeira-chefe, a enfermeira Deolinda e o enfermeiro Aníbal, o médico os utiliza para centralizar sua atividade clínica: “A enfermeira-chefe, no seu gabinete de Dr. Mabuse, recolocava a dentadura postiça nas gengivas com a majestade de Napoleão coroando-se a si mesmo” (p.13). O narrador faz alusão ao personagem anarquista, mestre do disfarce, criado pelo cineasta Fritz Lang, na figura da enfermeira-chefe, e descreve o ambiente em que ela transita: “Um crepúsculo pálido boiava permanentemente no corredor e os vultos adquiriam, aclarados pelas lâmpadas desconjuntadas do tecto, a textura de vertebrados gasosos” (p. 13). A lembrança da vivência

das experiências de África em contato com o que estava ao redor do médico, naquele instante, faz surgir na narrativa pistas que parecem traduzir as mazelas de guerra impressas na memória do narrador-psiquiatra, como por exemplo, nessas expressões das citações anteriores: “cogumelo atômico”; “lâmpadas desconjuntadas no tecto”; “vertebrados gasosos”.

Entre uma abordagem e outra de um paciente-personagem, surge repetidamente a imagem: “Pertencço irremediavelmente à classe dos mansos refugiados em tábuas” (p. 10). Essa imagem, quando surge na narrativa, parece encenar o presente do psiquiatra, diante do quadro dos doentes incuráveis com que lidava. Porém, essa imagem, “classe dos mansos perdidos, classe dos mansos perdidos, classe dos mansos perdidos, repetiam os degraus à medida que os subia e a enfermaria se aproximava dele tal um urinol de estação de um comboio em marcha chefiada por uma vaca sagrada” (p. 11), faz com que o médico recorde a mãe e o surgimento dessa imagem é verificado por meio do sentimento de ter sido expulso de casa, pois se viu obrigado a abraçar a profissão e, sobretudo, do sentimento de perda do convívio da mulher e das filhas, ocasionado pela viagem à África.

A “classe dos mansos perdidos” é uma imagem que apresenta sentidos variados para cada momento em que é rememorada, ora refere-se à profissão, ora à família; sua finalidade talvez seja encenar o presente no qual o protagonista está inserido, pois a repetição, lembrando Foucault, tende a fazer com que o pensamento retorne sempre para onde tudo começou. Isso provavelmente explica a busca insistente levada a cabo pelo sujeito de memória.

Na citação a seguir, o médico, após ter sido questionado por um colega de trabalho a respeito de África e ter sido chamado por este de anarquista, inquire:

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 gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinqüenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo nos ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter 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 e desespero? (p. 34, 35).

O uso da anáfora “que sabe” explicita a sensação que o narrador-médico experimenta ao responder ao colega de profissão: que sabe este ‘tipo’; que sabe esse ‘caramelo’; que sabe este ‘cretino’; que sabe este ‘parvo’; que sabe este ‘animal’. A linguagem anafórica traduz o ponto de tensão cuja representação (imagens-lembrança - imagens trazidas dos tempos vividos na guerra) e apresentação (imagens-movimento - imagens retiradas da zona de indeterminação que cerca o sujeito de memória no momento da narração) se misturam para que possa aparecer em cena o sentimento de repulsa que o protagonista nutre pelo colega, por compactuar com os propósitos bélicos do império português no período salazarista.

As imagens da memória relativas ao hospital e à África fundem-se por meio tanto das percepções do protagonista em sua zona de indeterminação quanto do exercício da vontade do sujeito de memória em recordar. A

lembrança do que viveu na África está no narrador, médico psiquiatra, de *Memória de elefante*, como uma cicatriz, indelével na sua memória. São em cicatrizes como essas que o personagem, em todo o romance, vai plasmar as lembranças, repetidamente. Ao retornar via memórias, a imagem de África abarca algumas significações, como a revolta, pois o médico vivencia grandes conflitos por ter participado de uma guerra cruel e desumana<sup>48</sup>; o sofrimento, pela prática angustiante da medicina e pela perda irrecuperável da mulher depois da sua participação na guerra.

Pode-se dizer que a guerra para o médico tem o peso da violência praticada pelas tropas portuguesas e por ele presenciada. Agripina Carriço Vieira, em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*<sup>49</sup>, compreende que a África torna-se no romance uma assombração para aquele que, de regresso, se vê compelido a viver como se nunca lá tivesse ido. Contudo, a cada apresentação das imagens da África, certamente, as sensações são diferentes e as imagens têm reconhecimentos distintos. Um exemplo disso é o momento em que a imagem de África remete à família, pois a dor que experimenta no momento da lembrança referente à perda situa-se para além das torturas de guerra presenciadas por ele: “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” (p. 35).

---

<sup>48</sup> A guerra colonial, que durou 13 anos (1961-1974) com vistas a defender um projeto anacrônico português, é explorada mais enfaticamente em outros romances de António Lobo Antunes, como *As naus*, de 1988, em que os narradores, segundo Agripina Carriço Vieira “lançam olhares desapiedados sobre o país e as políticas (e os políticos)”. VIEIRA. Política. In: SEIXO, 2008, p. 469.

<sup>49</sup> VIEIRA. Guerra. In: SEIXO, 2008, p. 271-273.

A sala de consultas do médico compunha-se de um “armário em ruína” (p. 14), poltronas com forro à vista, como “cabelos por buracos de boina” (p. 14); tal ambiente faz com que o narrador se pergunte continuamente “Quando é que eu me fodi?” (p. 21). Na sua sala há um espelho, onde se via menino, e a imagem de menino cede espaço a um adolescente tímido que observa, do liceu, as moças risonhas “cujos soquetes o abalavam de desejos confusos” (p. 21). Uma espécie de ação defensiva, com o auxílio do esquecimento, na tentativa de encobrir lembranças que se interpõem, no sujeito, produzindo lembranças e percepções desordenadas. Maria Fernanda Afonso, ao analisar *Memória de elefante*, explica que o meio psiquiátrico e a guerra colonial estimulam intimamente a “desintegração mental que o sujeito sofre, a presença de atitudes e situações que no contexto são abjectas, de expulsão, mas também de absorção, revelando o horror que se abate sobre ele.”<sup>50</sup>

Nas duas citações que se seguem, os referentes de guerra estão à mostra na linguagem utilizada pelo narrador: “infantas defuntas”; “mortes violentas”; “tiro”. Porém, há aqui uma subversão imagética na narração e no diálogo do médico com as pacientes, pois o referente não representa a origem de nenhum fato referente à guerra. E, ao se fazer o reconhecimento dessa imagem, notoriamente tem-se a sensação de que, mais uma vez, é feita a tentativa de encobrir a imagem de origem, que é a de África. Contudo, isso não ocorre, pois o referente não deixa de existir. A linguagem coloca-se no ponto de tensão entre a representação e a apresentação e o exercício da memória

---

<sup>50</sup> AFONSO. Abjecção. In: SEIXO, 2008, p. 14.

está ligado às circunstâncias do presente, pontos que interferem diretamente na cena narrada:

Procurou na argola das chaves a que abria a porta da enfermaria, e entrou num corredor comprido balizado por espessas ombreiras de jazigo atrás das quais se estendiam, em colchas duvidosas, mulheres que o excesso de remédios transformara em sonâmbulas infantas defuntas, convulsionadas pelos Escoriais dos seus fantasmas (p. 13).

Na sequência desta cena, o médico dirige-se a uma paciente que o desafia correndo nua pela enfermaria. Ele, na tentativa de sanar o problema da provocação e de convencê-la de que não deveria estar sem vestimentas naquele local, sussurra confidencialmente a ela, indagando-a em tom de ameaça: “- Que pensa a chefe das mortes violentas? Talvez deem seu nome a uma ala do hospital: no fim de contas o Miguel Bombarda finou-se de um tiro” (p. 26). Assim sendo, o ambiente hospitalar estimula o narrador a utilizar uma linguagem que se refira à guerra, sem, contudo, falar da guerra propriamente dita.

Ainda nessa mesma enfermaria, o psiquiatra encontra-se com a enfermeira Deolinda, pessoa pela qual tem afeição e com quem fica à vontade para falar acerca do que sente e diz: “estou a tocar no fundo” (p. 24). Ela, por sua vez, pergunta se essa descida não tinha mais fim, ao que o médico responde:

- 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 isso sem batiscafo, sem escafandro, sem oxigênio, o que significa, obviamente, que agonizo. – Porque é que não volta para casa?, perguntou a enfermeira. (...) – Porque não sei, porque não posso, porque não quero, porque perdi a chave, declarou à enfermeira sabendo perfeitamente que mentia (p. 25).

Voltando-se à enfermeira Deolinda, o narrador indaga o porquê dos médicos sempre retornarem e se encontrarem naquele ambiente, já que possuíam autorização para ir e vir o quanto quisessem. A enfermeira responde a ele, fazendo referência aos bumerangues que acabam sempre por voltar. Essa imagem do bumerangue casa-se com a própria repetição das lembranças requeridas pelo sujeito de memória e com o insistente desejo que mantém em rememorar (mesmo que as sensações não se apresentem com a mesma intensidade ou com a mesma representatividade). À resposta da enfermeira, surge a seguinte imagem da memória:

Voltar, pensou o psiquiatra.(...) – Estou aqui? Voltar como um tio da América um filho do Brasil, um miraculado de Fátima de vitoriosas muletas ao ombro. (...) Voltar como voltara anos atrás da guerra de África, às seis da manhã, para um mês de felicidade furtiva numa mansarda oblíqua, a certificar-se rua a rua, no taxi, de que nada mudara na sua ausência, país a preto e branco de muros caiados e de viúvas de negro, de estátuas de regicidas a levantarem braços (...) (p. 27-28).

Essa lembrança o faz experimentar naquele momento a angústia da solidão absoluta, fazendo-lhe subir aos olhos: “um nevoeiro de ácido difícil de reprimir como a turbulência de um arrote” (p. 28). Os dedos da enfermeira vieram tocar-lhe de leve o cotovelo, tirando-o daquele estado: “- Se calhar, disse ela, sempre é capaz de haver boomerangs que não regressam. E

conseguem manter-se à tona mesmo assim” (p. 28). E ao psiquiatra pareceu-lhe que acabava de receber uma espécie de “extrema-unção definitiva” (p.28), como descreve o narrador em terceira pessoa.

Nas imagens de memória da África e também nas de Lisboa, percebe-se a condição de órfão em que se encontra o médico. Ter voltado para Lisboa fazia-o sentir-se estrangeiro em sua própria terra e, nessa imbricação entre mundo real/mundo pessoal, o protagonista sente que muita coisa havia mudado em sua ausência. Dentro desse contexto, convém ressaltar o fato de que o protagonista, em Lisboa, como em África, aguardava o crepúsculo. Isso porque em África o crepúsculo representava a hora da chegada do correio com as cartas de amor que ansiava receber da mulher e, em Lisboa, o crepúsculo era o momento propício para dar início às tentativas de fugir da solidão.

O médico, na deambulação que faz à tarde, de carro, pelas ruas de Lisboa, vê, através da janela, “ceifeiros da vazante (...) garças que o fascismo criou, aves pernaltas da fome e da miséria” (p. 86). Nesse momento, o que o médico vê o remete à guerra. Isso se verifica na linguagem tensionada entre a representação e a apresentação dos referentes de guerra, tais como: “fascismo”, “pernaltas”, “ceifeiros”, bem como no texto que surge após essa narração:

...e os versos de Sophia Andresen vieram-lhe à memória num rufar de veias em batalha:

Esta gente cujo rosto  
Às vezes luminoso  
E outras vezes tosco

Ora me lembra escravos  
Ora me lembra reis

Faz renascer meu gosto  
De luta e de combate  
Contra a serpente e a cobra  
O porco e o milhafre (p. 86).

Como mostra Bergson, os objetos que cercam o corpo irão refletir em ações desse corpo em relação ao mundo exterior para daí acarretar a produção de imagens. O médico, na sua prática clínica, na manhã do dia narrado, estabelece diferentes ações nessa relação corpo/mundo exterior, tanto nos momentos em que se autodefine, “psiquiatras são malucos” (p. 38), quanto ao se lembrar de África, “-Este não é meu país, este não é meu país, este não é meu país” (p. 35). Quando a imagem-movimento incide sobre África, vem sempre seguida de outra imagem. Na sequência desta citação da página 35, o médico recorda a mulher que levava a filha recém-nascida, a Angola, para que ele pudesse conhecê-la. O contato do médico com o ambiente fechado e vigiado do hospital psiquiátrico o faz recordar que havia morado por mais de vinte meses ladeado de arames farpados. Nessa mesma sequência, projeta a imagem da mulher quase a morrer de falciparum<sup>51</sup> quando o visitara (p.36).

Convém notar que, apesar da sua nítida desmotivação profissional, o narrador-psiquiatra não perde o sentido da responsabilidade profissional. Prova disso é que reage contra o casal que pretendia a todo modo forçar o filho “drogado”, um moço ruivo de 16 anos, a ser internado, marcando outra consulta para a semana seguinte, a fim de verificar com clareza o caso do rapaz.

---

<sup>51</sup> Segundo a *Revista de Saúde Pública*, v. 16, n.5, *Plasmodium falciparum* é um protozoário parasita, uma das espécies do gênero *Plasmodium* que causam a malária em seres humanos.

Importante assinalar a sensibilidade com que o médico toca nos cabelos do rapaz ao se despedir dele. O rapaz, ao toque do médico, num gesto tímido se recolhe. A esse gesto de recolhimento do jovem, o médico reflete: “não existe muito a fazer, encontramos-nos ambos, embora de maneiras diversas, no fundo dos fundos, onde nenhum braço chega” (p. 50).

No final do penúltimo capítulo, aparece a última imagem relacionada à guerra. O médico, em companhia de uma prostituta se vê, em certa medida, forçado a suportar a presença da mulher: “Foda-se, pensou o médico aterrado, inalando o perfume semelhante a gás de guerra de 14 que se soltava em rolos letais na nuca da mulher, o que faria eu se estivesse no meu lugar?” (p. 156). O narrador, em terceira pessoa, faz alusão à guerra de 1914, como a destacar a importância narrativa dos dias de guerra vividos pelo médico.

Não será por acaso que Maria Luisa Blanco assinala a guerra de Ultramar como um acontecimento importante na obra e vida do autor: “A guerra marcou a sua biografia, a sua própria ética e a sua estética como escritor”<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> BLANCO, 2002, p. 64.

**CAPÍTULO III**  
**IMAGENS DA FAMÍLIA**

*São cinco horas da manhã e juro que não sinto a tua falta.”*

António Lobo Antunes, 2009, p.156.

A família apresenta-se em todo o romance como condicionante e determinante das percepções experimentadas pelo médico no presente. Ela também simboliza o recuo no tempo que subjaz a toda a trama. Essa imagem engloba o passado do médico quando era criança, adolescente e adulto. Porém, a família, quando se refere à mulher e às filhas, significa para ele a perda irreparável e, por conseguinte, as sensações envolvidas nessa relação têm um peso maior. Nesse exercício da memória, o protagonista quase consegue tocar nas filhas quando se lembra delas e, em outros momentos, também parece usufruir os prazeres da vida conjugal. Apesar do teor de sofrimento, essa imagem se torna um alento no cotidiano do médico, preenchendo todo o seu dia. Essa afirmação justifica-se por possuir essa imagem a maior incidência na narrativa.

Maria Alzira Seixo, ao analisar o tema da memória na obra de Lobo Antunes, aponta a importância do poder desta e esclarece que os textos antunianos são construídos nos “tacteios de memória em torno de eventos recalcados, sobressaltos de escrita que sugerem sofrimento, resignação, ou perda. Ou o terrível vazio do nada.”<sup>53</sup> Esse vazio é visto pela ensaísta Eunice Cabral, nos romances cujos monólogos ou diálogos suprimidos são utilizados pelo escritor, como: “O sentimento de vazio (sendo o mais corrente nesta ficção, um ‘vazio existencial’) aparece, contudo, de modo generalizado, no

---

<sup>53</sup> SEIXO, 2008, p. 384.

conjunto desta obra como decorrência do sentimento de absurdo que parece 'assaltar' as personagens de modo persistente."<sup>54</sup> Este, portanto, pode ter origem nos buracos ou vazios da memória e nas imagens esfaceladas trazidas pelo esquecimento. O vazio para o qual atenta a ensaísta no referido estudo é possível de ser vislumbrado em *Memória de elefante* por meio da dependência afetiva que o protagonista desenvolve em relação à mulher e às filhas:

É como se eu pudesse amá-la longe dela com tanta vontade, catano, de a amar de perto, corpo a corpo, conforme desde que nos conhecemos o nosso combate tem sido. Dar-lhe o que até hoje lhe não soube dar e há em mim, congelado embora mas respirando sempre, sementinha escondida que aguarda. O que a partir do início lhe quis dar, lhe quero dar, a ternura, percebes, sem egoísmo, o quotidiano sem rotina, a entrega absoluta de um viver em partilha, total, quente e simples como um pinto na mão, animal pequeno assustado e trémulo, nosso (p.62).

As filhas e o remorso de se ter escapado uma noite, de maleta na mão, ao descer as escadas da casa que durante tanto tempo habitara, tomando consciência degrau a degrau de que abandonava muito mais do que uma mulher, duas crianças e uma complicada teia de sentimentos tempestuosos mas agradáveis, pacientemente segregados (p. 19).

Nas duas citações destacadas, as lembranças das filhas e da mulher são trazidas para o presente da narração numa imagem a desenhar e a imitar a percepção que o protagonista tem no presente, mas que está presa nas raízes do passado. A imagem da família é visualizada em sua quase totalidade por meio da linguagem como representação, pois o exercício da memória feito pelo psiquiatra em relação a essa imagem dá-se em grande parte pelo seu desejo, muito mais do que por meio de lembranças favorecidas pela sua zona de

---

<sup>54</sup> CABRAL. Vazio. In: SEIXO, 2008, p. 571.

indeterminação. Ou seja, o trabalho da memória em relação a essa imagem, na maioria das vezes, ocorre como forma de buscar no passado a lembrança para dirigi-la ao presente.

O médico sobrevive à guerra, mas não aos fantasmas que o perturbam. Assim, as imagens repetem-se e fundem-se num fluxo de memória, sendo a guerra, repetidas vezes, um referente para a projeção da imagem da família:

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 em que se achava, primeira maçãzinha de ouro de seu esperma, longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para a agonia dos feridos (...) (p. 35).

As imagens do pai e da mãe são engendradas pelo sujeito de memória por meio de lembranças da infância, da adolescência e de cobranças ao passado familiar: “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” (p. 58). A figura da mãe assume maior relevância do que a do pai, indo da recordação doce à dureza doméstica e feminina: “- Com um feitio assim hás-de acabar sozinho como um cão” (p. 49).

Essa imagem da mãe está ligada ao desejo que o protagonista sempre acalentou de ser escritor. A mãe acredita pouco nele como indivíduo responsável e, por isso, suspeita do sucesso que o filho poderia alcançar em sua vida profissional. No Liceu, escreve versos às escondidas nos cadernos, bem como no curso de Medicina. Isso desagrade tanto à mãe que ela chega a

se desculpar a si mesma diante de visitas que recebe em casa: “O meu filho mais velho é maluco” (p. 58). Com imagens projetadas da mãe, o médico pensa: “Eternas inquietações da minha mãe a meu respeito, o seu permanente receio de me ver um dia a recolher trapos e garrafas nos caixotes do lixo de saco às costas, transformado em um industrial da miséria.” (p. 100). Entretanto, ao se lembrar dela expressa carinho e pensa nela como uma “pastorinha de vitral” (p. 58), pois, para ele, apesar de ter tido vários filhos, a mãe ainda conservara a aparência frágil e bonita. O médico sabe que herdara da mãe o gosto pelo silêncio e se compraz com isso, contudo, lamenta os desentendimentos gerados pelo convívio familiar: “- O que é que se pode esperar deste rapaz?” (p. 147). Ele se lembra da mãe como a ditar aos seus ouvidos os conselhos e repressões que tivera na juventude.

Bergson advoga que a parte de independência de que um ser vivo dispõe, ou a zona de indeterminação que cerca sua atividade, permite estabelecer uma relação do corpo com os objetos mais ou menos distantes e, nessa relação, é adquirida certa percepção consciente, como na citação: “Mato-me, mãe, sem que ninguém ou quase ninguém o note” (p.59). Em outro exemplo, diante do porteiro que lhe estende um livro para colher a assinatura, após fazer a doação em dinheiro à Sociedade de Neurologia e Psiquiatria, o médico repete intimamente, “pertencço irremediavelmente à classe dos mansos refugiados em tábuas” (p.11), e após essa fala, na cena surge a seguinte imagem:

E sentiu-se como expulso e longe de uma casa cujo endereço esquecera, porque conversar com a surdez da mãe afigurava-se-lhe mais inútil do que socar uma porta cerrada para um

quarto vazio, apesar dos esforços do sonotone através do qual ela mantinha contacto distorcido e confuso feito de ecos de gritos e de enormes gestos explicativos de palhaço pobre. Para entrar em comunicação com esse ovo de silêncio o filho iniciava uma espécie de batuque zulu ritmado de guinchos, saltava na carpete a deformar-se em caretas de borracha, batia palmas, grunhia, acabava por afundar-se extenuado num sofá gordo como um diabético avesso à dieta, e era então que movida por um tropismo vegetal de girassol a mãe erguia o queixo inocente do tricot e perguntava: - Hã?, de agulhas suspensas sobre o novelo à laia de um chinês parando os pauzinhos diante do almoço interrompido (p. 11).

Toda a percepção do médico nesse fragmento está impregnada de lembranças. A esse respeito Bergson explica: “Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.”<sup>55</sup> O médico, na citação acima, desloca sua percepção real do presente que não consegue reter: “E sentiu-se como expulso e longe de uma casa cujo endereço esquecera”. Após essa cena, o médico volta à afirmativa inicial que deu origem à imagem apresentada, ao dizer, novamente, ser pertencente à “classe dos mansos perdidos” (p. 11). Essa afirmação que se repete na voz do narrador médico, e as imagens que dela emergem talvez queiram fazer aflorar o modo de apreensão da consciência desse narrador, no sentido de perceber o que a profissão representa para ele nesse ambiente hospitalar.

O vazio existencial resultante do fato de viver longe da mulher e das filhas é também experimentado quando o médico se lembra da mãe, e isso o leva a se emocionar todas as vezes que as recorda e pensa: “Cada vez mais detestava emocionar-se: sinal de que envelheço” (p. 49). O médico fora criado

---

<sup>55</sup> BERGSON, 2010, p. 30.

em uma família influente e rica de classe média nos tempos da ditadura salazarista<sup>56</sup>. A imagem da família veicula rigidez de costumes, como na passagem em que o avô profetiza em tom severo que, se o neto continuasse a comer com os cotovelos em cima da toalha, acabaria “nas mãos da cozinheira como o peru.” (p. 34).

O pai do médico também transmite essa rigidez e autoridade tanto no ambiente familiar quanto no ambiente hospitalar. O hospital em que o pai trabalhara era o mesmo em que o protagonista agora, no presente da narração, trabalha. O porteiro, ao se deparar com o médico, quando chega ao hospital de manhã, em sinal de respeito, diz-lhe: “- Topa-se logo que o senhor doutor é filho do senhor doutor: uma ocasião o paizinho amandou o fiscal fora do laboratório pelas orelhas” (p. 10). Essa fala do porteiro refere-se à ação do médico em se opor a pagar “a quotazinha da Sociedade” (p. 9), à Sociedade de Neurologia e Psiquiatria.

O narrador em terceira pessoa exhibe a ironia aos rituais que envolvem a profissão que escolhera, a partir da remissão à imagem do pai: “o psiquiatra apercebeu-se de súbito da admiração que as proezas bélicas do progenitor haviam disseminado, por aqui e por ali, na saudade de certas barrigas grisalhas” (p. 10). Duas imagens da memória se fundem na narração em terceira pessoa, uma delas, a imagem da guerra através do referente “proezas bélicas”, que deixa entrever a imagem severa do pai do médico. A outra imagem, a da família, pode representar ainda os desgostos da infância do psiquiatra – “O pai (...) entrava no quarto de seringa em riste (...) introduzia-lhe

---

<sup>56</sup> António de Oliveira Salazar foi chefe do governo português com mandato compreendido entre os anos de 1932 a 1968, defendia o colonialismo e comandou uma das mais longas ditaduras estabelecidas no continente Europeu.

na carne uma espécie de dor líquida que solidificava num seixo lancinante (...)” (p. 22-23) – e as privações na adolescência devido ao desejo de manutenção dos costumes familiares, ligados ao esporte:

Quando vinte anos atrás o irmão e ele se iniciaram no hóquei do Futebol Benfica, o treinador, que partilhara com o pai Aljubarrotas áureas de pauladas no toutiço, retirou o apito da boca para os avisar com gravidade:

- Espero que saiam ao João, que quando tocava a Santos era lixado para a porrada (p. 10).

No contexto familiar, convém assinalar a observação de Maria Alzira Seixo que, ao analisar a obra de Lobo Antunes, visualiza nela a presença de temas como sexo, erotismo e desejo. No romance, o médico vasculha a meninice e vê, nitidamente, a imagem que lhe faz lembrar as vicissitudes da sua estreia sexual:

A mulher introduziu-se nos lençóis como uma fatia de fiambre entre duas metades de um pão, e ele, atônito, aproximou-se até tocar a medo na colcha à maneira de quem palpa com os joanetes, em atitude de ballet friorento, a temperatura da piscina. A tülipa do tecto revelava o planisférico de continentes desconhecidos que a humidade desenhava na calça. O grito impaciente – É para hoje ó necas?, atirou-o sobre a cama com a veemência sem réplica de um pontapé oportuno, e o psiquiatra perdeu a virgindade ao penetrar, todo ele, num grande túnel peludo, afogando o nariz na almofada semeada de ganchos de cabelo como uma árvore de Natal de flocos de algodão, a que aderiam placas de caspa idênticas a grandes lâminas gordurosas (p. 66).

Essa citação acerca do tema da iniciação sexual remete ao processo descrito por Agripina Carriço Vieira quando aborda o ‘cheiro’ na obra de Lobo Antunes: “não é só o cheiro que desperta a memória, mas é igualmente a

memória que presentifica o cheiro.”<sup>57</sup> Na citação anterior, através da descrição de como se procedeu a cena, deixa-se entrever o momento em que a lembrança é evocada e é possível perceber sinestesticamente as sensações de odores trazidas pela rememoração.

Em outra passagem, o cheiro também torna-se presente na cena narrada pelo narrador em terceira pessoa, através da lembrança surgida após a reflexão que o médico faz acerca do fato de que as pessoas, ao crescerem, mostram-se possuidoras de autoridade em função do cigarro que fumam: “O pai, precedido pelo odor de brilhantina e de tabaco de cachimbo cuja combinação representou para ele durante muitos anos o símbolo mágico da virilidade segura”. Dessa forma, tais imagens, as da estreia sexual e as do pai, ratificam a análise de Vieira, ou seja, quando as lembranças são trazidas ao presente, presentificam o cheiro experimentado no passado. Para Vieira, a presença do cheiro anuncia a chegada dos personagens à cena descrita. Com isso, observa-se, nas imagens que se formam nas cenas, que o efeito sinestésico age como um ingrediente a transmitir as sensações e sentimentos tanto pelo pai, quanto pela prostituta, por esse viés do cheiro.

A imagem do pai em *Memória de elefante* possui relativamente uma valoração única, ou seja, as ocorrências de tal imagem não evidenciam nada além do caráter autoritário presente na referida imagem. Contudo, a medicina, como uma espécie de herança do pai, é colocada em pauta. Isso ocorre logo na primeira cena da obra, quando o protagonista demonstra certa rebeldia e descrença entre o que une pai e filho, a Medicina; ataca com palavras,

---

<sup>57</sup> VIEIRA. Cheiro. In: SEIXO, 2008, p. 114.

xingamentos e obscenidades a psiquiatria e os psiquiatras: “Putá que pariu os psiquiatras organizados em esquadrá de polícia” (p. 9). Assim, as imagens do pai e do hospital acham-se vinculadas aos ideais de autoridade, de disciplina e de ordem.

Embora a imagem paterna no interior da família seja construída em ponto menor, contrariamente ao que ocorre quando a referência é a imagem materna, ainda assim, deixa-se entrever, numa busca voluntária na memória, o que o pai pensava do filho, em determinada situação: “A única coisa de que tenho pena é das tuas filhas” (p. 88).

As imagens da família, principalmente as do pai, da mãe e dos avós, se misturam numa repetição de percepções em que cada aparição de personagem evoca outra imagem, intensificando o penoso quadro íntimo em que o psiquiatra insistentemente permanece. No décimo terceiro capítulo, em cena situada no cassino, a última aparição da imagem materna surge para o protagonista em forma de julgamento repressivo: “- O que é que se pode esperar deste rapaz?” (p. 147). E ele a responde no momento da recordação: “Nada, afirmou em voz alta numa espécie de raiva” (p. 147).

Nos momentos em que a casa da família é lembrada, o destaque é para o apartamento onde vivera casado, bem como para objetos nele presentes, como relógio, cama, portas, paredes, escada:

Portas fechadas, portas fechadas: o psiquiatra e a mulher deixavam sempre aberta a do quarto das filhas e às vezes, enquanto faziam amor, as palavras confusas dos sonhos delas misturavam-se com os seus gemidos numa trança de sons que os unia de um modo tão íntimo que a certeza de nunca poderem separar como que apaziguava o receio da morte (p. 48).

Graça Abreu<sup>58</sup> argumenta que a casa de família quando se refere ao passado, na obra de Lobo Antunes, se apresenta dissoluta e sem vida. Em *Memória de elefante*, não é diferente disso, já que aqueles que a habitavam não mais se encontram lá. Essa lembrança carrega o sentido de ruína, e os objetos, ao serem descritos, transmitem certo teor de abandono e vazio. Vale enfatizar que essas imagens da memória são requeridas pelo desejo do protagonista, e sua zona de indeterminação não afeta a narração das lembranças, tornando-as, em muitos momentos, fidedignas ao fato rememorado.

A imagem da mulher surge, no presente da narração, como portadora de um corte que demarca dois momentos: o do convívio a dois quando era casado e o da solidão no presente. Há nessas imagens, por parte do narrador, um desejo incapacitado e constante de reaver os momentos vividos com ela, contudo o protagonista sabe dessa impossibilidade e culpa-se por isso: “Meu amor, falou dentro de si mesmo apalpando a gravata, sei que isto não alivia nem ajuda mas de nós dois fui eu o que não soube lutar” (p. 32). Vieram-lhe à memória as longas noites na praia e a lembrança da manhã em que acordavam juntos: “É a minha manhã mais matinal (...) e a forma como o corpo dela se abria em concha para o receber, vibrando tal as folhas dos cumes dos pinheiros agitados por um vento invisível e tranquilo” (p. 32).

A solidão que toma conta do protagonista contrasta com a imagem da mulher que, insistentemente, vem à sua memória e a preenche de lembranças e de supostas esperanças: “Acho que nós dois temos falhado por

---

<sup>58</sup> ABREU. Casa. In: SEIXO, 2008, p. 107.

não saber perdoar (...), o nosso amor (é bom falar assim: o nosso amor) resiste e cresce sem que nenhum sopro até hoje o apague” (p. 62). Observa-se, na narrativa, que esse movimento da memória é o meio que o protagonista utiliza a fim de trazer para perto de si aquela que outrora tivera.

Em outra cena, desta vez em um restaurante, durante o almoço com um amigo, o médico, no seu silêncio, observa as pessoas e pensa que poderia haver um idioma que abolisse as distâncias exteriores e interiores entre elas e “desejou com desespero um esperanto que abolisse as distâncias exteriores e interiores que separam as pessoas, aparelho verbal capaz de abrir as janelas de manhã nas fundas noites de cada criatura” (p. 53). Com essa imagem, a da incomunicabilidade entre as pessoas, o narrador pensa como ele e a mulher conseguiam se comunicar sem dizer uma palavra sequer, pois possuíam “a capacidade de se entenderem num rápido soslaio e que não tinha nada a ver com o conhecimento um do outro porque desde a primeira vez em que se encontraram fora assim” (p. 54). Na sequência, lembra sua permanência em África e a distância que o impedia de tocar a barriga da mulher quando grávida da filha mais velha. Sabia que sua imagem, para ela, a filha que não viu nascer, era representada durante meses apenas como “um retrato na sala que lhe designavam com o dedo, desprovido de relevo e de espessura de carne” (p. 54).

Retomando Ricoeur, há no trajeto da memória certas estratégias em que o esquecimento denuncia o modo como as lembranças se interpõem com a finalidade de serem negligenciadas ou encobertas. Quando o médico reivindica a abolição da incomunicabilidade entre as pessoas por meio da

linguagem, ao mesmo tempo tem a certeza de que ele e a mulher possuíam “a capacidade de se entender” sem trocar palavras.

Ao caminhar pelas ruas de Lisboa, várias imagens-lembrança são rememoradas pelo protagonista. Ao sair de um restaurante, ele relembra o primeiro encontro com uma prostituta nas proximidades deste mesmo restaurante e da penitenciária. Ao se deparar com o semáforo, surge a imagem da filha mais velha: “o verde luminoso aparentava-se à cor das íris da filha mais crescida quando sorria de prazer sob os cabelos loiros em desordem, minúscula feiticeira escarranchada na vassoura de zebra” (p. 68). Observa-se que não cessa, no médico, seja qual for o local onde se encontra, a projeção incessante das imagens requeridas pela memória e, nesses últimos fragmentos, tendo a zona de indeterminação como catalizador dessas aparições.

Desde que se separara da mulher, perdera o gosto de se arrumar como era de costume quando casado. As calças sobravam-lhe na cintura, faltavam-lhe botões nos colarinhos, “princiava pouco a pouco a assemelhar-se a um vagabundo associal em cuja barba cuidadosamente feita se detectavam as cinzas de um pretérito decente” (p. 76). Nessa fala do narrador, finalizada com a expressão “cinzas de um pretérito decente”, pode-se reconhecer na imagem o desajustamento de sentido em relação às reminiscências que tem de si. Ricoeur explica que esse ajustamento defeituoso da sensação presente perante uma sensação ausente apresenta-se como uma espécie de equívoco de si mesmo. Contextualizando a metáfora de Sócrates<sup>59</sup>,

---

<sup>59</sup> A memória é comparada a um bloco de cera em que anéis são impressos. Os anéis correspondem aos acontecimentos vividos. Para que se tenha uma lembrança exata do vivido,

no romance, a expressão dá a sensação com que se tenha um encaixe inexato do anel (fatos/acometimentos vividos) à cera (memória). Logo, a imagem: “cinzas de um pretérito decente”, na citação, parece ter a função de criar um novo significado para a expressão anterior: “a assemelhar-se a um vagabundo associal” e não a de encaixá-la ao sentido. Essa imagem, a do vagabundo associal no presente, após ter tido um suposto passado decente, não confere exatidão e ajuste entre as expressões. Em outras palavras, as cinzas que simbolizam os restos deixados por ações que tenham sido feitas no suposto passado decente, não coincidem com as ações que o médico psiquiatra narra através das reminiscências trazidas pela sua memória.

Em outra cena, em um consultório de dentista, o médico flerta com uma ruiva que, assim como ele, aguarda o momento de ser atendida. A mulher então anota o número do telefone dela em um papel qualquer e o entrega ao médico, após o convite feito por ele “- Quer jantar comigo esta noite?” (p. 76). Contudo, após esse convite, imediatamente o médico, em ato voluntário da memória, recorda sua mulher e essa imagem o livra da sensação de desejo por outra mulher:

Vieste sempre sem que te chamasse, amparaste sempre o meu sofrimento e o meu pavor, crescemosilharga a ilharga aprendendo um com o outro a comunhão do isolamento partilhado, como quando parti, sob a chuva, para Angola, e os teus olhos secos se despediram sem falar, pedras escuras guardando dentro como que um sumo de amor (p. 78).

---

é preciso um encaixe perfeito entre o anel e a cera. Esse encaixe é a ligação das percepções e sensações ausentes (passado) com as sensações presentes. RICOEUR, 2012, p. 28, 29.

Mais tarde, à noite, em um bar, pensa em ligar para a mulher ruiva, mas imagina que sua mulher poderia, assim como ele, frequentar aquele recinto. Ao imaginar isso, sente forte ciúme e indaga-se: “Quem ocupa o lugar que foi o meu, que é ainda o meu em mim, espaço de ternura dos meus beijos, liso convés para o mastro do meu pénis?” (p. 104). E continua a pensar: “minha mulher desde sempre e minha única mulher, minha lâmpada para o escuro, retrato dos meus olhos, mar de setembro, meu amor” (p. 105). Diante dessas lembranças, bebe metade de uma cerveja como quem toma um remédio desagradável e rasga em vários pedaços o papel no qual a mulher ruiva escrevera o número do telefone; pensa que “a essa hora devia estar a contar ao namorado o que se divertira à custa de um idiota qualquer na sala de espera do dentista” (p. 108).

Além de ir ao dentista, o médico, naquela tarde de sexta-feira, aproveita o período vespertino para participar de um grupo de terapia e, ainda, para ficar à espreita, próximo à escola em que as filhas estudavam, a fim de vê-las um pouco, mantendo-se no anonimato e distante. O desejo de vê-las

misturou-se a pouco e pouco com os corpos dos ceifeiros da margem, que se chamavam em gritos chegados a ele distorcidos ou abafados pela refração do ar (...) Os minúsculos rostos delas possuíam o doloroso contorno do seu remorso (...) Saber que à noite não estaria com elas para o beijo do adeus, pesado já da lassidão do sono, (...) tornava-o culpado do pavoroso crime de as abandonar (p. 87,88).

Naquele momento, aguarda a chegada do crepúsculo ao mesmo tempo que a saída das filhas da escola. Isso o faz lembrar que em África também esperava pelo crepúsculo e a chegada “do correio que a coluna trazia,

as tuas compridas cartas húmidas de amor” (p. 91). Essa imagem salta para a imagem-lembrança de quando não havia comida para as crianças em Malanje e a sua filha que o visitara em Angola acaba por ter que voltar a Portugal magra e pálida “com a cor amarelada dos brancos de Angola” (p. 92).

Nessa passagem da espera pelas filhas na saída da escola, a sensação experimentada diante delas se encaixa perfeitamente à sensação ausente, misturando-se à imagem-lembrança. Essa imagem-lembrança trouxe àquele instante uma claridade do forte sentimento paterno que nutria pelas meninas. Contudo, dessa junção entre as imagens restou-lhe, após a imagem das filhas desaparecerem do seu campo de visão, o amargo sentimento diante da impotência de não mais poder tê-las em seu convívio. O narrador em terceira pessoa, ao observar o médico nesse estado de desapego de si, compara-o ao coronel, personagem de um conto de García Márquez<sup>60</sup>, pois o médico habitado pela solidão sem remédio aguarda notícias que não chegam ou desejos que não se realizam.

Na última cena do livro, deambulando pela cidade de Lisboa, em direção ao seu apartamento no Monte Estoril, o médico relembra o reencontro que tivera com a mulher, sozinhos, em seu apartamento após a separação. Doía-lhe saber que, naquele momento em que regressava a casa, ninguém lá o esperava. Lembra também que, nesse encontro, confessa a ela: “quando eu

---

<sup>60</sup> Gabriel García Márquez é autor de *Ninguém escreve ao Coronel*, conto que narra a vida de ex-veterano de guerra que vive numa ilha com sua mulher à espera de uma pensão vitalícia prometida pelo governo àqueles que trabalharam na guerra. Embora convicto de que receberia a pensão, pois esperava todas as sextas-feiras a notícia de que a receberia, isso nunca aconteceu, tendo que vender todos os seus pertences a fim de manter a sobrevivência da família. A história evidencia a vida de um coronel que faz a opção de manter-se reservado para não passar por constrangimentos sociais, mesmo que para isso lhe custasse o seu sustento. MÁRQUEZ, 1999.

conseguir vencer a minha cobardia, o meu egoísmo, esta lama de merda que me impede de dar-te e de me dar, quando conseguir isso, quando conseguir de facto isso, voltarei” (p.130). E repetia: “Amo-te, repetia ele em voz alta agarrado ao volante como a um leme quebrado, amo-te amo-te amo-te amo-te amo-te (...) Se vou agora para casa fodo-me, disse ele, não me acho em condições de enfrentar o espelho” (p.134). As imagens da memória da mulher e do amor encerram o romance.

**CAPÍTULO IV**  
**IMAGENS DA ESCRITA**

*“necessito imperiosamente de tempo para me vestir de coragem, colar todos os meus ontens no álbum de retratos (...) ordenar as feições do meu rosto, verificar ao espelho a posição do nariz, e seguir para o dia que começa com a sólida determinação de um vencedor.”*

António Lobo Antunes, 2009, p.144-145.

Maria Alzira Seixo afirma que, em *Memória de elefante*, a escrita e o amor têm grande valor simbólico.<sup>61</sup> A ensaísta, ao se referir à escrita, aponta para o desejo do médico de ser escritor, como na passagem em que explica ao amigo que “escrever é um bocado fazer respiração artificial ao dicionário de Moraes, à gramática da 4ª classe e aos restantes jazigos de palavras defuntas” (p. 60). E continua “- Enquanto o não fizer posso sempre acreditar que se o fizer o faço bem. Mas se começar um livro a sério e parir merda que desculpa me fica?” (p. 57). Em outra passagem: “Tinha força: tinha mulher, tinha filhas, o projecto de escrever, coisas concretas, bóias de me agarrar à superfície” (p. 62). Pelo excerto, vê-se como o médico-narrador, ao tecer, ao longo da narrativa, a história da sua vida, faz da separação conjugal, do abandono das filhas, da insatisfação com a profissão de médico, da participação na guerra e das complexas relações familiares os temas da escrita da memória.

A escrita, dessa forma, contempla as imagens do hospital, de África e da família, pois é através dela que se percebe a subjetividade de quem narra. Em outras palavras, há o encontro das imagens com os arredores do eu-narrador; o psiquiatra se vê a si mesmo diante dessas imagens. Ao fazer o

---

<sup>61</sup> SEIXO, 2002, p. 25.

exercício das memórias e ao operar o contínuo retorno à origem dos acontecimentos, constrói a escrita. Lembrando Bergson, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”<sup>62</sup>. Portanto, ao indagar a si mesmo, através do processo de escrever, o médico alia as percepções do passado e do presente, tentando, nessa junção, dar um tom conclusivo às imagens. Como resultado desse processo, surge a escrita, que contém não somente imagens do passado, pois a ela acresce-se o exame analítico do presente do sujeito que escreve.

A imagem da escrita aparece no romance sem obedecer a uma ordem linear ou cronológica dos fatos memorados. Ou seja, a linearidade na narrativa refere-se aos acontecimentos do presente, cuja narração se inicia quando o médico entra no Hospital Miguel Bombarda pela manhã, onde exerce a profissão, e se encerra às cinco horas da manhã do dia seguinte, numa varanda frente ao mar do apartamento onde mora, no Monte Estoril, em companhia de uma prostituta. Entre esses dois espaços temporais, a narrativa divide-se em manhã, tarde e noite; encena-se nos lugares, hospital, restaurante, consultório dentário, na cidade de Lisboa; organiza-se em torno das seguintes ações: saída das filhas do colégio, passagem por um bar, ida ao grupo de análise, jantar solitário em um restaurante, percurso de volta para casa, passagem pelo cassino e, finalmente, madrugada e manhã em companhia de uma prostituta. Assim, a construção da narração obedece à ordem mental do protagonista, o que quer dizer que, nos lugares por onde o protagonista deambula, as imagens da memória da guerra, da família e do

---

<sup>62</sup> BERGSON, 2010, p. 30.

hospital são requeridas de forma aleatória, independentemente de onde esteja e de com quem esteja o narrador.

É igualmente importante ressaltar que, junto a esses aspectos acerca da sequência aleatória de aparição das imagens da memória, há a fala ambígua e contraditória do narrador em primeira pessoa que busca reconstruir o projeto da sua existência. Isso porque uma mesma indagação que o psiquiatra faz de si, em contato com uma imagem rememorada, pode aparecer tanto no início quanto no final do romance, o que vai caracterizar a ambiguidade (indagações sem resposta acerca de determinada imagem) e a falta de linearidade (aparição de uma mesma imagem da memória em qualquer parte do texto). Os exemplos que se seguem referendam essa afirmação:

Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e minha família aguarda, chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, penteari o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de obscenidades pontiagudas (p. 157, 158).

Esse trecho diz respeito a um exame que o médico faz de si quando, após uma noite no cassino, em companhia de uma prostituta, reconhece que precisa mudar de comportamento e recomeçar a vida de uma forma que vá agradar à mãe, aos pacientes. Mas fica claro que esse comentário do narrador não reflete de fato o que ele continuará a ser, mantendo-se indeciso em relação ao que fará de si no dia seguinte. A citação encontra-se no final do livro, mas essa questão da reconstrução de si mesmo em relação a sua profissão é apontada pelo narrador desde o início, por meio de indagações que tentam norteá-lo em direção a uma resposta para seus

desajustes internos: “Quando é que eu me fodi? (...) mergulhou o braço na gaveta da infância” (p. 21). Essa indagação está diretamente ligada aos desejos da sua família em relação ao exercício da psiquiatria. Ao ver-se no ambiente hospitalar, vem-lhe à lembrança os momentos que determinaram seu ingresso na medicina. Ele fora um jovem de educação convencional, crescera numa família tradicional, com desejo de ser escritor, porém essa profissão fora rejeitada pelos pais, que lhe exigiram seguir a Medicina. Esse jovem, que depois é convocado para a guerra em Angola, já casado, se vê mergulhado numa experiência que o marca para a vida toda. Assim, esclarece-se que a imagem da escrita não obedece à logicidade narrativa do presente, mas ao tempo e à ordem mental determinada pelo médico.

Nesses arredores do eu em que a memória se inscreve e forma a imagem da escrita, o psiquiatra faz várias referências a escritores. Maria Alzira Seixo, após analisar uma dessas passagens, afirma que ao utilizar esse recurso, o narrador faz disso “uma legenda do quadro doloroso e grotesco de si próprio”<sup>63</sup>, pois, ao fazer uso de citações, exemplifica e evidencia os seus sentimentos através de uma espécie de identificação que estabelece com eles.

O psiquiatra, naquela tarde de sexta-feira, participara de um grupo de análise. O médico há anos frequentava o grupo e, diante das exposições dos participantes, percebe que não havia conseguido conhecê-los, bem como entender o que queriam da vida. Nesse contexto, pergunta sobre o que aquelas pessoas representam para ele e pensa: “não sei a resposta porque continuo sem saber a maior parte das respostas e tropeço de pergunta em pergunta

---

<sup>63</sup> SEIXO, 2002, p. 31.

como o Galileu antes de descobrir que a Terra se mexia e encontrar nessa explicação a chave das suas interrogativas” (p. 115). Vendo-se longe de alcançar o que Galileu havia encontrado, imagina que alguém poderia um dia obrigá-lo a abandonar suas conquistas individuais, “penosas vitórias de merda sobre a merda de que sou feito” (p. 115), já que tais conquistas representam para ele o caminho para chegar às respostas de suas indagações. Nessa imagem “vitórias de merda” está implícito o que o protagonista pensa acerca da sua profissão e dos psiquiatras:

Os psiquiatras são malucos: (...) em nenhuma especialidade como esta se topam seres de crânio tão em saca-rolhas, tratando-se a si mesmos através das curas de sono impingidas por persuasão ou à força aos que os procuram para se procurarem e arrastam de consultório em consultório a ansiedade da sua tristeza (p. 38).

Na reunião do “grupanálise”, o qual era composto de cinco mulheres e três homens, todos possuíam seus auto-diagnósticos e dava-se a impressão, aos olhos do médico, de que o analista responsável por direcionar a reunião os ouvia sem escutar. Durante a reunião de análise, vão surgindo imagens consoantes às indagações que o médico faz de si provocadas pela zona de indeterminação daquele ambiente. Nos intervalos, o médico acende um cigarro. Numa das tragadas, recorda o primeiro cigarro, fumado aos onze anos, clandestinamente, furtado de sua mãe. O cigarro é lembrado pelo médico também através da figura do pai, como já foi dito anteriormente. As imagens da mãe e do pai surgidas naquele momento em que traga o cigarro confortam-no ao lembrar que, quando menino, tinha a sensação de que seus pais não

morreriam nunca, pois permaneciam “unidos pela semelhança das feições e por um breve-longo passado comum” (p.116).

Após fumar o cigarro, no “grupanálise”, ouve um dos participantes afirmar que lhe agradaria que a filha morresse, para assim receber mais atenção da mulher. Com essa fala, faz-se um silêncio, momento em que o médico aproveita para acender outro cigarro. Enquanto fuma, esse último participante retoma a palavra e finaliza sua fala, bem como a reunião, emitindo uma espécie de conclusão de todos os relatos: “- Se calhar temos todos vontade de matar as pessoas de quem gostamos” (117). O protagonista então questiona sobre as razões que teriam levado aquele homem a fazer tal afirmativa e pensa:

Estaremos no limiar do silêncio como em certos poemas de Benn, em que as frases adquirem peso insuspeitado e a significação a um tempo misteriosa e óbvia dos sonhos? Ou será que como Alberti sinto esta noite, feridas de morte, as palavras, e me alimento do que nos interstícios delas cintila e pulsa? Quando a carne se transforma em som aonde a carne e aonde o som? E aonde a chave que possibilite descodificar este morse, torná-lo concreto e simples como a fome, ou a vontade de urinar, ou a ânsia de um corpo?

Abriu a boca e disse:

- Tenho saudades da minha mulher (p. 117).

Citar Gottfried Benn – que, assim como o protagonista, trabalhara como médico na I Guerra Mundial, além de ser autor de poemas que trabalham o silêncio como uma conversa íntima – e Rafael Alberti – poeta surrealista – foi o suficiente para que o médico estabelecesse uma rápida identificação com esses poetas. A afirmativa que encerra o fragmento, que mais se assemelha a

uma sugestão de equacionar os conflitos expostos naquele grupo de análise, o fez buscar a imagem-lembrança da mulher, a fim de resguardá-la, protegendo-a consigo, e ao mesmo tempo convoca-a em seu socorro, a fim de diluir mentalmente as terríveis palavras do participante.

A escrita vai potencializar, dessa forma, a ação narrativa do protagonista, que é arrastado por uma consciência destrutiva, negativizada. Sérgio Guimarães de Sousa afirma que, nesse contexto de uma narrativa interior, em que surge o protagonista arrastado por uma lógica destrutiva individual: “trata-se, pois, de um indivíduo desenquadrado, que sofre uma profunda crise de identidade. Numa palavra, um indivíduo inadaptado, à deriva, que se descrê, caindo em depressão, e que assiste, impotente, à sua degradação”<sup>64</sup>. Na cena a seguir, o psiquiatra, no ambiente hospitalar, reflete acerca da realidade em que se encontra, considerando o perfil das suas escolhas e as experiências de clínica:

E aqui estou eu a colaborar não colaborando com a continuação disto, com a pavorosa máquina doente da Saúde Mental trituradora no ovo dos germenzinho de liberdade que em nós nascem sob a forma canhestra de um protesto inquieto, pactuando mediante o meu silêncio, o ordenado que recebo, a carreira que me oferecem: como resistir de dentro, quase sem ajuda, à inércia eficaz e mole da psiquiatria institucional, inventora da grande linha branca de separar a “normalidade” da “loucura” através de uma complexa e postiça rede de sintomas, da psiquiatria como grosseira alienação, como vingança dos castrados contra o pênis que não têm, como arma real da burguesia a que por nascença pertence e que se tona tão difícil renegar, hesitando como hesito entre o imobilismo cômodo e a revolta penosa, cujo preço se paga caro (p. 39).

---

<sup>64</sup> SOUSA. Memória de elefante. In: SEIXO, 2008, p. 133.

A psiquiatria, criticada com tanta dureza pelo protagonista, como se vê na citação, tem correspondência direta com a severa crítica que faz a si mesmo em função da profissão que exerce: “Quando é que eu me fodi?” (p. 21), pergunta continuamente repetida pelo médico. Contudo, ao criticar-se, tenta em vão decifrar a si mesmo, como se fosse um analista de si, diante das marcas que a experiência dessa profissão lhe inflige: “Gosto muito de mim ou não gosto de mim, pensou, até onde me aceito e em que ponto começa de facto a censura do meu protesto?” (p. 44). Paralelamente, o médico enxerga o hospital como um local onde há miséria, solidão absoluta, espaço onde se podem encontrar pessoas com os mais estranhos comportamentos e atitudes.

Desde que chegara da África, o médico, que estava habituado com a mata, as fazendas de girassol, a pretensa tranquilidade dos negros, tivera que se esforçar para se acostumar à nova paisagem que Lisboa exibia aos seus olhos. Nessa situação, o médico sabe-se duplamente órfão, perdera Angola e Lisboa ainda não se lhe apresentava como antes: “nas tardes livres cavalgava o pequeno automóvel amolgado e precedia com método a verificação da cidade, bairro por bairro” (p. 82). Sabe que ninguém o espera em parte alguma, além de pensar que não há ninguém em especial que se preocupe com ele. Tal desamparo e abandono remetem à solidão: “e a solidão roía-me por dentro como um ácido doloroso” (p.146). Em outra passagem, anuncia que está à procura de “boias de me aguentar na superfície” (p. 62), pois antes tinha filhas, mulher e o projeto de escrever.

Na escrita da memória, além da presença de um narrador ambíguo, há a hesitação entre o narrador em primeira pessoa e o narrador em terceira

pessoa. Entre esses dois narradores, há a submissão regular do primeiro ao segundo, de forma concomitante:

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. (...) – Cheguei ao fundo dos fundos, continuou o psiquiatra e não tenho certeza de sair dos limos onde estou (p. 61).

A oscilação entre as vozes narrativas caracteriza o aspecto fragmentado em que a escrita se constrói, pois a terceira pessoa estabelece uma espécie de elo, uma costura entre os pensamentos e sentimentos do médico, diante das suas aflições decorrentes das lembranças e das imagens da memória. A imagem da escrita vai se configurar no trânsito entre as memórias do médico, de forma a deixar imprecisa e inacabada a sua inscrição, pois o psiquiatra deixa entrever, de forma fragmentada, que não possui respostas às suas indagações, embora tente responder a elas. Quando o médico se questiona: “Quem sou eu?”(p. 119), a resposta pode estar circunscrita tanto no seu passado, em que a lembrança é pura, ou vir imersa na encenação afetada pela zona de indeterminação. E a resposta vem: “Uma Merda” (p. 119).

A primeira indagação “Quem sou eu?” ocorre no “grupanálise”; o narrador em primeira pessoa submete-se ao narrador em terceira pessoa para que se faça uma sequência de outras indagações que acabam por dar o tom inacabado, inconcluso, acerca da identidade do protagonista:

O psiquiatra recostou-se para trás na cadeira e procurou no bolso o terceiro cigarro dessa sessão: porque será que me castigo assim, meditou, e se faço porque diabo o faço? e em nome de que nebuloso e, para mim, inatingível pecado? Ou simplesmente faço-o por de mais nada ser capaz e constituir esse o meu peculiar modo de me sentir no mundo, como um alcoólico tem de beber para se certificar que existe ou um marialva tem de fornicar para se assegurar que é homem? (p. 119).

Como se vê, o psiquiatra não tem resposta para seus conflitos. Embora procurasse responder a elas, o leitor consegue ler na imagem que o médico traça de si esse aspecto fragmentado e por se completar. Dessa forma, conforme analisa Seixo, tal descontinuidade narrativa, bem como o uso de analogias surgidas na observação empírica das coisas, expressam derivações de sentido e tornam possível prolongar a percepção das coisas e das pessoas através de uma narrativa em que aparecem “diversos painéis”<sup>65</sup>, que são as imagens da memória do médico.

Em uma das cenas de *Memória de elefante*, o médico, quando no cassino, se refere ao tempo. Entre uma jogada e outra, ao lado da mulher gorda que lhe sorri “faltava-lhe um incisivo em cima e possuía as gengivas pálidas de Vasco da Gama ao quadragésimo dia de avitaminose”, se indaga: “Será que cresci, que cheguei realmente a crescer?” (p. 143). Ao lado desta mulher gorda, o protagonista pensa: “cresci de facto ou permaneci um puto assustado de cócoras na sala entre as gigantescas pessoas crescidas que me acusam, fitando-me em silêncio numa hostilidade horrível, ou tossindo de leve, a coberto de dois dedos, a sua desaprovação resignada?” (p. 143,144). E pede, mentalmente, nesse momento, que lhe deem tempo, pois ele seria o que

---

<sup>65</sup> SEIXO, 2008, p.18.

quisessem que fosse e expõe o que imagina que as pessoas gostariam que fosse: “sério, composto, conseqüente, adulto, prestável, simpático, empalhado, miudamente ambicioso, sinistramente alegre, tenebrosamente desingênuo e definitivamente morto” (p, 144).

Na sequência dessa citação, surge um excerto do poema *Asphodel, That Greeny Flower*, de William Carlos Williams<sup>66</sup>. Um verso do poema completa o pensamento do protagonista, ao dizer: “deem-me tempo”, *give me time*

Only give me time  
time to recall them  
before I shall speak out.

Give me time  
time.

When I was a boy  
I kept a book  
to which from time

to time,  
I added pressed flowers  
until, after a time,

I had a good collection.  
But the sea which no one tends  
is also a garden  
when the sun strikes it  
and the waves  
are awakened.

I have seen it  
and so have you  
when it puts all flowers  
to shame.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> William Carlos Williams é poeta estadunidense que viveu entre os anos de 1883 a 1963, é médico e se descrevia como um socialista e combinou as duas carreiras de médico e escritor. Manteve contato com os movimentos de vanguarda internacional e com artistas e escritores como Marcel Duchamp, Man Ray, Wallace Stevens e Marianne Moore. WILLIAMS, 1995.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 309. Este poema de Williams, de 1952, tem como temática principal o perdão, em que o eu-lírico pede perdão à mulher amada por sua infidelidade e busca a morte como uma nova vida para reabilitar o amor. Contudo, no excerto usado pelo protagonista diz: Apenas me dê tempo / Tempo para recordar / Antes que eu coloque tudo para fora / Dê-me tempo / Tempo / Quando eu era garoto / Eu tinha um livro / No qual, de tempos / Em tempos / Eu guardava

Com a citação desse poema, que se refere ao tempo e a um amor perdido, o narrador executa uma espécie de entrada poética a legendar o sentimento do médico. Na ação narrativa o protagonista põe-se a dialogar com a temática do poema:

Tempo, repetiu o médico, necessito imperiosamente de tempo para me vestir de coragem, colar todos os meus ontes no álbum de retratos, ordenar feições do meu rosto, verificar ao espelho a posição do nariz, e seguir para o dia que começa com a sólida determinação de um vencedor (p. 145).

Assinala-se, nessas citações que remetem a escritores e artistas, o patrimônio cultural de Lobo Antunes. Em um momento de angústia e solidão, o psiquiatra recorda uma frase do escritor Francis Scott Fitzgerald<sup>68</sup>, retirada do romance *A Fenda Aberta*, em que um dos personagens diz: “na noite mais escura da alma são sempre três horas da manhã” (p. 155). Ele se vê nessa imagem de Fitzgerald, se identifica com ela.

Na passagem a seguir, o médico, no trajeto que faz pela cidade de Lisboa, lembra que, em uma manhã da semana anterior, uma gaivota batera em seu carro e ele, vendo a ave agonizar no chão pelo espelho retrovisor, segue sem prestar o socorro. Contudo, outro automóvel que o seguia para a

---

flores prensadas / Até que, depois de um tempo / Eu tinha uma boa coleção / Mas o mar, que ninguém imagina, / Também pode ser um jardim / Quando o sol o alcança / E as ondas / São despertas / Eu vi / E você também / Quando ele envergonha / Todas as plantas (tradução de Gabriela Justo Petusk Felipe).

<sup>68</sup> Fitzgerald, escritor-norte americano de livros e roteiros de filmes, da primeira metade do século XX, teve uma vida atribulada em que enveredou pelo alcoolismo e pelo ostracismo, tendo seus trabalhos rejeitados e só, posteriormente, reconhecidos, como o romance *É a Noite*, considerado um dos seus melhores trabalhos. Fascinado pelo estilo de vida da classe alta, casou-se com uma bela mulher dessa classe social. A vida de agitação do casal, com viagens e festas em cidades da Europa e dos EUA, terminaria de forma triste: Zelda Fitzgerald viveu seus últimos dias em um hospício. No ano da sua morte, 1940, deixou inacabado o romance *O Último Magnata* (*The Last Tycoon*) que, muitas décadas depois, transformou-se em sucesso em Hollywood. FITZGERALD, 2012.

fim de verificar o estado do pássaro. Esse fato o faz lembrar de uma frase de Anton Tchekhov:

Uma onda de culpabilidade e de vergonha que não conseguia explicar (culpabilidade de quê? vergonha de quê?) inchou-lhe do estômago para a boca num refluxo de azia, e veio-lhe à ideia, sem motivo aparente, uma severa frase de Tchekov: “aos homens oferece-lhes homens, não te ofereças a ti mesmo”; na sequência o psiquiatra recordou-se de *A Gaivota* e da profunda impressão que a leitura da peça lhe causara, dos personagens aparentemente suaves à deriva num cenário aparentemente suave e divertido. (...) Então o médico pensou: Aquela gaivota sou eu e quem foge de eu é eu também. E não tenho nem a coragem necessária de voltar atrás e ajudar-me (p. 135,136).

Nessa imagem, o protagonista parece enxergar a si próprio. O passado será mentalmente descrito pelo psiquiatra no movimento que sua memória executa a partir das indagações que faz de si “(culpabilidade de quê, vergonha de quê?)” em analogia com *A Gaivota* de Tchekhov<sup>69</sup>, cujo personagem se alimenta de conflitos existenciais. O médico, então, a partir dessas indagações, identifica-se com o personagem de Tchekhov. A imagem da gaivota caída, vista pelo retrovisor, compara-se ao olhar que ele tem de si referente ao passado e, conseqüentemente, à incapacidade em que se vê de reabilitar a si mesmo diante de ações praticadas e de experiências vividas.

---

<sup>69</sup> Anton Tchekhov em *A Gaivota* narra os conflitos interiores de um jovem escritor, Treplev, inserido numa sociedade considerada vulnerável aos males existenciais, como os desejos, amor não correspondido, onde ninguém consegue alcançar a felicidade. É uma peça sobre a tendência humana de rejeitar o amor que é dado livremente. Muitas de suas personagens são capturadas em um relacionamento destrutivo com um inevitável destino, como consequência de uma série de desentendimentos entre elas, isoladas em seus mundos e pontos de vista particulares. Importante ressaltar que, no drama tchekhoviano, as grandes ações não se desenvolvem aos olhos do espectador, mas afetam significativamente o comportamento das personagens. Ou seja, não se vê a ação que ocasionou o infortúnio, mas percebem-se concretamente as consequências das transformações internas sofridas em decorrência dele. TCHÉKHOV, 2004.

Além dessa passagem, em dois outros momentos há na narrativa a referência a pássaros que remetem a esse registro de escrita interior. A primeira inscrição registrada está logo no início do romance em que o narrador em terceira pessoa descreve o porteiro que assiste com um “halo de anjo medieval apaziguante” ao desejo do psiquiatra em “saltar a pés juntos para dentro dos quadros de Cimabue” (pintor de tradição bizantina) e de “lançar mergulhos rasantes de perdiz, mascarado de serafim nédio, pelos joelhos de virgens estranhamente idênticas às mulheres de Delvaux” (pintor surrealista) (p. 10).

Essa perdiz disfarçada de serafim, nessa citação, deixa entrever o ar de remissão do médico diante da situação em que se acha naquele ambiente hospitalar, pois a profissão não lhe dá prazer. A outra ocorrência que se refere a pássaro, nesse contexto, é vista no último capítulo através da passagem em que o médico retira, ao nascer do dia, os dejetos já endurecidos dos pássaros que estiveram na varanda do seu apartamento. Essas imagens parecem sugerir as seguintes leituras: na ocorrência da perdiz, supõe uma remissão do médico diante da profissão; em analogia à gaivota, pode referir-se à incapacidade do médico de reagir a si mesmo, tendo em vista o peso das sensações que carrega do passado; e a imagem da retirada dos dejetos dos pássaros pode sinalizar uma espécie de recomeço, com o nascer do dia.

Em relação a esta última imagem, Eunice Cabral assegura que o processo narrativo de Lobo Antunes é permeado de expressões que significam “o residual, o restante, o que sobra”<sup>70</sup>, quer do ponto de vista discursivo quer da

---

<sup>70</sup> CABRAL. Restos. In: SEIXO, 2008, p. 508.

forma implícita por meio da escolha de palavras. A ensaísta chama a atenção para este detalhe porque os “restos constituem uma das imagens da percepção generalizada da realidade na ficção”<sup>71</sup> e, em *Memória de elefante*, isso é verificado porque a consciência do médico sabe-se incapaz de decifrar o todo. Nesse universo, não há completude. Em outras palavras, tomando como exemplo a última imagem, há uma analogia de que o sujeito da memória possui a consciência de que os restos indesejáveis do passado devem ser retirados.

O protagonista, assim, afirma para si mesmo o desejo de modificar-se. É através da escrita que tal modificação pode vir a ocorrer, no plano da narrativa.

---

<sup>71</sup> CABRAL. Restos. In: SEIXO, 2008, p. 508

## **CONCLUSÃO**

*“Mas a verdade é que nosso presente não deve se definir como o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é sensorial e é motor; - nosso presente é antes de tudo o estado de nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade.”*

Bergson, 2010, p. 280-281.

A proposição inicial, investigar as imagens da memória a partir das imagens do hospital, de África, da família e da escrita, a fim de compreender os processos de construção e de repetição dessas imagens na narrativa, ultrapassou a análise das imagens e ficaram evidenciadas as sensações e percepções do personagem protagonista como recurso narrativo responsável pela construção textual e, por consequência, pelo surgimento das imagens.

Essas sensações e percepções vivenciadas no presente pelo médico psiquiatra foram relacionadas à teoria bergsoniana da memória, que define o presente como o que faz o indivíduo agir e o passado como algo que já não mais age “mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade”<sup>72</sup>. Dessa forma, o trânsito entre o passado e as percepções e sensações do presente formaram o suporte teórico desta pesquisa, uma vez que o filósofo, quando afirma que a memória consiste em um caminho do passado em direção ao presente, “é no passado que nos colocamos de saída”<sup>73</sup>, possibilitou ver que, no romance, o médico

---

<sup>72</sup> BERGSON, 2010, p. 281.

<sup>73</sup> BERGSON, 2010, p. 280.

vivencia o seu dia por meio de uma série de evocações do passado que se materializam numa percepção do e no presente. Isto é, até o plano em que o passado torna-se para ele um estado presente e atuante, que por vezes representa uma lembrança pura e em outras, uma mescla dela com os acontecimentos, pessoas e objetos do presente.

Essa última lembrança que não é pura é, portanto, enfraquecida, aparentando uma espécie de negação do passado, ou relegação no passado e com certa utilidade no presente, do sujeito de memória, que permite ou mesmo deseja que essa lembrança se misture ao seu presente. Com relação a essas duas lembranças, Bergson afirma que o presente é antes de tudo o estado do corpo, e o passado, ao ser evocado, deixa de ser uma lembrança apenas, tornando-se novamente percepção: “Porque será que continuamente me recordo do inferno, interrogou-se ele: por de lá não ter escapado ainda ou por o haver substituído por outra qualidade de tortura?” (p. 107, 108), interroga o médico acerca da permanência na África; a imagem-lembrança nessa passagem mistura-se ao ambiente em que o médico se encontra quando ocorre a rememoração.

As imagens da memória são analisadas, nesta dissertação, em consonância com a tese bergsoniana. Elas apresentam-se sob duas formas de como o passado se armazena: em 1º. Lugar, o mecanismo da memória em que as lembranças são trazidas para o presente pelo desejo do sujeito de memória em reaver as imagens-lembrança; em 2º. Lugar, o mecanismo da memória em que as lembranças são trazidas para o presente tendo em vista, as circunstâncias do presente ou a zona de indeterminação que cerca o sujeito. A

esse tipo de lembrança em que há um movimento ou ação exercida no presente para que sua evocação seja efetuada, denominou-se, neste estudo, de imagens-movimento, diferenciando-as de imagens-lembrança.

O hospital e a guerra são as primeiras imagens analisadas e elas podem ser consideradas como o “palco” inicial por onde perfilam ou de onde provêm os sentimentos de desgosto pela profissão e de tristeza pela participação na guerra. Quando no palco está a África, ou melhor dizendo, as reminiscências da África, é possível verificar o sentimento de perplexidade do sujeito de memória, já que a guerra é motivo para ele de recorrentes indagações, tais como o porquê de ela ter existido, bem como o motivo de ele ter dela participado. O hospital e a guerra são vistos aqui como palco, pois é nele que aparece a terceira imagem analisada: a família -, e esta imagem o assola e o prende nos pesares da perda e na conseqüente solidão. Em outras palavras, a imagem da família, com destaque para as lembranças da vida conjugal e do convívio com as filhas, é o condutor de todas as cenas que se desenrolam na narrativa, pois o médico narrador almeja a todo instante a possibilidade de reaver o convívio que fora por ele anulado: “Meu amor, falou dentro de si mesmo apalpando a gravata, sei que isto não alivia nem ajuda mas de nós dois fui eu o que não soube lutar” (p. 32). A família é também convocada e exposta mediante imagens da memória referentes ao convívio com os pais, os avós e os irmãos.

Essas três imagens, portanto, do hospital, de África e da família, constituem a primeira parte do trabalho de análise das imagens da memória. Já a imagem da escrita corresponde à segunda parte do trabalho, no sentido de

ela fazer a aproximação às imagens anteriores no diálogo que o narrador psiquiatra estabelece consigo mesmo, tendo em vista a experiência do presente, os sentimentos do passado regidos pelo repertório cultural do leitor/escritor/narrador. Neste último item, lembrando Maria Alzira Seixo, as referências culturais agem como uma legenda a decifrar o estado de sofrimento em que se encontra o protagonista.

Nesse diálogo interior, o médico expõe o desejo de recomeço, de mudança. Contudo, pelo relato que faz de si mesmo e pela autoanálise do narrador protagonista, pode-se prever o insucesso desse desejo. Isso porque a busca desmedida do médico pela reconstrução de si não alcança êxito no romance e deixa claras pistas de que ela não terá sucesso no futuro. Talvez seja o efeito de “inacabamento” para o qual Ricoeur atenta: “Mas escrever a vida é outra história. Inacabamento.”<sup>74</sup>

Com essa frase de Ricoeur, ratifica-se a afirmação inicial desta conclusão: esta pesquisa, além de investigar as imagens da memória, deixou destacados os sentimentos de desconsolo e solidão, norteadores da vida do médico psiquiatra, que os utiliza para contar sua história, deixando-a fragmentada e, por conseguinte, inacabada. Além dessas questões, a ação narrativa expõe o exercício decepcionado da psiquiatria do ponto de vista institucional, a contrariedade do médico diante da guerra colonial e o embate pessoal com a dolorosa solidão resultante da separação conjugal. *Memória de elefante*, portanto, trata de um mergulho nas memórias de infância, da guerra, da vida conjugal fracassada de um médico-narrador, que escreve através de

---

<sup>74</sup> RICOEUR, 2012, p. 513.

imagens seu passado, misturadas no presente e projetadas em um futuro que se configura cheio de incertezas.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia de António Lobo Antunes

ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do Inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

### Bibliografia crítica de António Lobo Antunes

ABREU, Graça. Casa. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II*. SEIXO, 2008, p. 107.

AFONSO, Maria Fernanda. Abjecção. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II*. SEIXO, 2008, p. 14.

ANTÓNIO Lobo Antunes. *Escrever, escrever, viver*. Direção: Solveig Nordlund. Lisboa: Mídias Filmes, 2009. 1 DVD (53 min.) color.

ARNAUT, Ana Paula. *Confissões do Trapeiro*. Lisboa: Edições Almedina, 2009.

ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 21, 24, 32.

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

CABRAL, Eunice. Vazio. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II* SEIXO, 2008, p. 571.

CABRAL, Eunice. Restos. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II* SEIXO, 2008, p. 508.

SEIXO, Maria Alzira. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes I*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

SEIXO, Maria Alzira. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

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

SOUSA, Sérgio Guimarães. Memória de elefante. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II*. SEIXO, 2008, p. 133.

VIEGAS, Francisco José. António Lobo Antunes: nunca li um livro meu. *Revista Ler*, Lisboa, n. 37, Inverno, 1997, p. 30-43.

VIEIRA, Agripina Carriço. Política. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II* SEIXO, 2008, p. 469.

VIEIRA, Agripina Carriço. Guerra. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II* SEIXO, 2008, p. 271-273.

VIEIRA, Agripina Carriço. Cheiro. In: *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes II* SEIXO, 2008, p. 114.

### **Teses e Dissertações consultadas**

BIAZETTO, Flávia Cristina Bandeca. *Histórias de guerra: uma leitura de crônicas de António Lobo Antunes e Mia Couto*. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2009.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. *O áspero humor de Lobo Antunes*. 219 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP, 2007.

BRAGA, Suzana Márcia Dumont Braga. *Vestígios do Estranho no Familiar: as crônicas de Lobo Antunes*. 207 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2007.

BYLAARDT, Cid Ottoni. *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes)*. 328 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 2006.

CARDOSO, Glaura Aparecida Siqueira. *Errância e poesia como solução para o narrar em Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2006.

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. *O avesso mundo em o Esplendor de Portugal, de Lobo Antunes*. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2008.

CASTRO, Susana Cristina Guimarães. *O Lobo que vestiu a pele – A chama dupla da polifonia nos romances de António Lobo Antunes*. 219 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Portugueses e Românicos, Universidade do Porto, 2010.

COSTA, Verônica Prudente. *A perda do caminho para casa em Fado Alexandrino de António Lobo Antunes*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – RJ, 2006.

COUTINHO, Alexandre Mountary Baptista. *Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2004.

DRUMOND, Eugênio. *O humor na ficção (autobiográfica) de António Lobo Antunes*. 214 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2007.

FONTENELLE, Jonathan Santos. *O Narrador António Lobo Antunes*. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FORNOS, José Luiz Giovanoni. *A polifonia negativa do romance português*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2006.

LOPES, Maria de Lourdes Amaral Henrique. *Figurações de identidade em António Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2005.

NAVAS, Diana. *Figurações da escrita: as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes*. 176 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2012.

NOGUEIRA, Rosângela Carvalho. *O Esplendor de Portugal: o estilhaçar das identidades dos sujeitos e da nação António Lobo Antunes*. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, Inara de Oliveira. *Entre a história e a ficção: diálogo de várias vozes no resgate da utopia*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2001.

SANTOS, Jobson Lopes dos. *A escrita como exercício de contrapoder: uma análise de O Manual dos Inquisidores, de António Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2004.

### **Artigos consultados**

AMORIM, Cláudia. Estilhaços da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela. In: *O Marrare*. Periódico do Setor de Literatura Portuguesa da UERJ, n. 7, p.1-8, 2006. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero7/claudia.htm>. Acesso em: 23 de abr. 2012.

ANTUNES, António Lobo. Saber ler é tão difícil como saber escrever. In: *Diário de Notícias*. 2004. Disponível em: [http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=588769&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=588769&page=-1). Acesso em 02 de nov. 2012.

ALBERT, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.4, n.7, 1991, p. 66-81.

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In: *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*, p. 130-145.

ARNAUT, Ana Paula. O Arquipélago da Insônia: litâneas do silêncio. In: *Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, n.2 automne-hiver, 2008. Disponível em: [http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numeros-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:numeros-02&Itemid=55). Acesso em: 22 de jan. 2013.

CAMARGO, Flávio Pereira. A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust. In: *Ravelli – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da Universidade Federal de Goiás*. Inhumas, v.1, n.1, março de 2009, 49-64.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Arquipélogos de Insônia brilham no escuro na ficção de António Lobo Antunes. In: *O Marrare*. Periódico do Setor de Literatura Portuguesa da UERJ, n. 12, p. 35-36, 2010. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero7/claudia.htm>. Acesso em: 23 de abr. 2012.

FERNANDES, Alexandre Claudius. António Lobo Antunes: A obra, a escrita dilacerada e a (pós) modernidade. In: *Travessias*, Cascavel, Paraná, v. 2, n.1, 2008, p. 1-8. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/index>. Acesso em 20 de out. 2012.

FUKS, Rebeca Leite. A representação da memória da infância em *Sôbolos Rios que Vão*, de António Lobo Antunes. In: *Travessias*, Cascavel, Paraná, v. 5, n.3, 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/index>. Acesso em 20 de out. 2012.

LABOISSIÈRE, Márcia Michelin. Instantâneos poéticos na ficção de António Lobo Antunes. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. CESP, FALE, UFMG, Belo Horizonte, v.23, n.32, jan-dez. 2003.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v.8, n.5, p15-45, 2º. Sem. 2004.

### **Referência teórica e de apoio**

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. 3 ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns temas em Baudelaire. In: ADORNO, Theodor. W. HABERMAS, Jürgen. HORKHEIMER, Max. *Textos Escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald *et al.* São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983, p. 30.

BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Literatura*. Literatura e senso Comum. Tradução de Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERRARONI, José João; ALENCAR, Fernando Hélio. Resistência do Plasmodium falciparum ao fansidar, quinina e tetraciclina, *Revista de Saúde Pública*, v.16, n.5, São Paulo, out. 1982. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-89101982000500005&lng=pt&nrm=iso&userID=-2](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-89101982000500005&lng=pt&nrm=iso&userID=-2)>. Acesso em: 15 de nov. 2012.

FITZGERALD, Francis Scott. *O Curioso Caso de Benjamin Button*. 2012. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?hl=pt-R&lr=lang\\_pt&id=eLrA-rMo40gC&oi=fnd&pg=PA5&dq=Francis+Scott+Key+Fitzgerald&ots=BMYdifHnJk&sig=ArEC\\_Z8U5Jn8vC6bkHWr6YjjjFg#v=onepage&q=Francis%20Scott%20Key%20Fitzgerald&f=false](http://books.google.com.br/books?hl=pt-R&lr=lang_pt&id=eLrA-rMo40gC&oi=fnd&pg=PA5&dq=Francis+Scott+Key+Fitzgerald&ots=BMYdifHnJk&sig=ArEC_Z8U5Jn8vC6bkHWr6YjjjFg#v=onepage&q=Francis%20Scott%20Key%20Fitzgerald&f=false)>. Acesso em: 20 de dez. 2012.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Tradução de Nurimar Faci. São Paulo: Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória*. Entre o legível e invisível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HAMBURGER, Käte. A narração em primeira pessoa. In: *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1975, p. 223-244.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In:

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. II, p. 384-416.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Noronha Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Ninguém escreve ao Coronel*. Tradução de Danúbio Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

ROCHA, Clara Crabbé. *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

SANTOS, Douglas. *A Reinvenção do espaço*. São Paulo: Unesp, 2002.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

TCHÉKHOV, Anton. *A Gaivota*. Tradução Rubem Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

WILLIAMS, William Carlos. *The collected later poems of William Carlos Williams*. New York (EUA): New Directions Books, 1995, 490 p.

## **DICIONÁRIO**

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.