

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

**A MORTE DO ROMANCE? ESPAÇO E TEMPO COMO RECURSOS
DE RENOVAÇÃO ESTÉTICA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

JUIZ DE FORA

2017

FABRÍCIO TAVARES DE MORAES

**A MORTE DO ROMANCE? ESPAÇO E TEMPO COMO RECURSOS
DE RENOVAÇÃO ESTÉTICA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, para obtenção do grau de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Orientadoras:

Dr. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (UFJF)

Dr. Else Ribeiro Pires Vieira (Queen Mary University of London)

Juiz de Fora

2017

Aprovada em 31 de março de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dra. Maria Luiza Scher Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dra. Else Ribeiro Pires Vieira

Queen Mary University of London

Prof.^a Dra. Maria Andréia Paula Silva

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

DEDICATÓRIA

Ainda ao Abner e ao Natan

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus;

Aos meus pais, Francisco e Mirtyz;

À Fram, pelos ouvidos emprestados;

À Viviana, presença que habita nestas entrelinhas;

Aos meus amigos, Tiago, Diego, Davi e Patrícia, pelo incentivo;

Às professoras Prisca e Else, pela atenção, dedicação e apoio.

“If you knew Time as well as I do”, said the Hatter, “you wouldn’t talk about wasting *IT*. It’s
HIM.”

Lewis Carroll

Alice’s Adventures in Wonderland

RESUMO

A presente tese analisa as estratégias e inovações formais utilizadas pelo escritor contemporâneo português António Lobo Antunes para contornar e, eventualmente, superar o desgaste e saturação do gênero romanesco. De semelhante modo, na medida em que se procede com as análises dos temas recorrentes em sua obra, abordar-se-á a perspectiva do autor sobre o conflito colonial da Angola, traçando sua representação literária e das tensões instaurados no encontro entre as concepções europeias e as concepções dos países colonizados. Nesse sentido, para os fins pretendidos, examina-se detidamente entre o discurso narrativo (que à primeira vista busca uma ordenação cronológica e objetiva dos fatos) e a memória traumática dos horrores da guerra (no qual se instaura o caos psicológico e factual), explorando a forma como o autor, na tentativa de transmitir suas experiências, acaba por produzir uma literatura temporal e psicologicamente entrópica, na qual fragmentos de recordações e imagens de estilhaçamento se configuram como um retrato da devastação causada pelo conflito armado do qual fez parte. Por fim, investigar-se-á as estratégias utilizadas para fomentar o gênero romanesco, quer revisando formas consagradas pelo uso (por meio da aplicação inusitada da sintaxe e de metáforas disfemísticas), quer investindo em temáticas ousadas e brutais (descrições de torturas, devastação bélica, tecnologias letais e assassinatos) ou ainda em concepções originais sobre a ficção moderna, tal como o conceito de obra-mundo proposto por Franco Moretti.

Palavras-chave: Morte do romance; História; Guerra; Grotesco; Obra-mundo.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyse the formalistic strategies and innovations used by the contemporary Portuguese author António Lobo Antunes in order to preclude and, in time, surpass the saturation of the novel as genre. Likewise, as we resume the analyses of the recurring themes in his work, we approach the author's subjective perspective about the colonial struggle in Angola. Therefore, for the purposes intended, It is basic to examine the narrative discourse (which at first sight follows a chronological and objective ordering of the facts) and the traumatic memory of the horrors of war (marked by psychological and factual chaos). Thus, we will approach the way in which the author, in an attempt to transmit his experiences, ends up producing a temporally and psychologically entropic literature, in which fragments of memories and shattered images constitute a picture of the devastation caused by the armed conflict that he was a part of. Finally, we will investigate the strategies used to further the romance genre, either by revising forms already consecrated by use (through the unusual application of syntax and dysphemistic metaphors) or by investing in aggressive and brutal themes (descriptions of torture, war devastation, lethal technologies and cruel assassinations) or in original conceptions about modern fiction, such as the "world-text" concept proposed by Franco Moretti.

Keywords: Death of the Novel; History; War; Grotesque; World-Text.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 A HISTÓRIA, O ÚTERO DO ROMANCE	10
1.1 LITERATURA E GERAÇÃO	18
1.2 O CONHECIMENTO INFERNAL E O CONHECIMENTO ESCATOLÓGICO.....	22
2 POETA E SOLDADO	27
2.1 ESTRONDOS E SUSPIROS	33
2.2 GUERRA E SILÊNCIO: EM BUSCA DE UM FERRO CANTO.....	35
2.3 A DESMITOLOGIZAÇÃO.....	41
2.4 A SIMBOLOGIA DA GUERRA.....	48
2.5 GUERRA COMO ZOOLÓGICO	52
2.6 GUERRA COMO CONSPURCAÇÃO	60
2.7 GUERRA COMO JOGO (OU ESTRATEGISMO LÚDICO)	65
3 O GROTESCO E A LITERATURA DO TRAUMA	70
3.1 TODOS OS INFERNOS.....	74
3.2 PALHAÇOS E CIRCOS.....	92
3.3 O FANTASMA: ENTRE AS BRUMAS DA MEMÓRIA	110
3.4 A FACE DURA DOS ESPELHOS.....	130
3.5 HOMENS PARTIDOS	138
3.5.1 A CADEIRA ALIMENTAR.....	149
3.5.2 CADÁVERES ADIADOS QUE PROCRIAM.....	155
4 A RENOVAÇÃO DO ROMANCE	162
4.1 AS OBRAS-MUNDO DE LOBO ANTUNES	163
4.2 TEMPO E ESPAÇO NA CONTEMPORANEIDADE.....	175
4.3 ESPAÇO E TEMPO NA RENOVAÇÃO DO ROMANCE EM LOBO ANTUNES.....	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	199
REFERÊNCIAS GERAIS.....	204

INTRODUÇÃO

Não é exagero afirmar que a produção romanesca contemporânea conscientiza-se cada vez mais dos impasses e tensões em que se encontra inserida: por um lado, assiste a fragmentação e desagregação do contexto social no qual suas origens estão firmadas, pois como Georg Lukács propôs em sua obra *Teoria do romance* (1916), os fundamentos desse gênero estão estritamente ligados ao surgimento da burguesia europeia urbana; por outro lado, o romance é desafiado a inovar não apenas seu conteúdo, mas também sua própria forma que, ameaçada pela saturação e repetição, é constantemente sentenciada pelos críticos literários, como no caso do italiano Alfonso Berardinelli, que em seu recente livro *Não incentivem o romance e outros ensaios* (2007), elenca a tese de que “o romance – a forma literária mais moderna e democrática – estaria sendo dificultado, se não morto, pela democracia moderna” (BERARDINELLI, 2009, p.172), pois paulatinamente vem perdendo “sua incisividade [...] de marcar a fundo a consciência cultural de intelectuais, escritores e leitores comuns” (BERARDINELLI, 2009, p. 172).

Entretanto, diversos autores contemporâneos ainda assim são capazes de não só reinventar o gênero romanesco no que diz respeito à sua forma – numa tradição literária que talvez tenha como marco as inovações e experimentações formais levadas a cabo no *Ulisses* de James Joyce, passando também pela dilatação da memória da obra de Marcel Proust e pela polifonia quase caótica dos romances de William Faulkner –, mas também na exploração de instâncias do humano até então desprezadas ou nunca sequer exploradas, como no caso de alguns romances modernos que, seguindo a linha inaugurada pela autobiografia de Thomas de Quincey, trabalham com experiências psicodélicas oriundas da toxicomania, por exemplo, os romances de William Burroughs, Aldous Huxley e da geração *beatnik*. E também, explorando as profundezas dum “mal banalizado” (Hannah Arendt), os famosos testemunhos dos horrores antes desconhecidos das guerras modernas (principalmente as duas mundiais) e das experiências quase inumanas que os indivíduos presenciaram em campos de concentração, como no caso de Primo Levi, W.G. Sebald e Gunther Grass.

Dessa forma, pode-se dizer que, embora ameaçado de saturação ou extinção, o romance foi capaz não só de criar novos artifícios e subterfúgios formais para sua revivificação, mas também soube explorar e aproveitar como matéria a própria crise social e cultural que o ameaça. A fragmentação do real e da experiência humana, a crise

de valores institucionais, o hiperindividualismo¹, a desagregação da sociedade burguesa e as experiências brutais e desumanizantes de conflitos e guerras em vez de solapar as bases da produção romanesca (que, como dito anteriormente, está enraizada numa experiência coletiva e integral), foi transmutada em matéria criativa para tal produção.

Conforme observou Marcos Siscar em sua recente obra *Poesia e crise* (2010): “Reivindicada em tom desiludido ou reciclada como estratégia de entusiasmo renovador, a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna” (SISCAR, 2010, p.10). Portanto, algumas obras literárias, de certa forma, buscam atestar que tal gênero continua sendo capaz de abarcar e expressar as experiências do homem contemporâneo.

Nesse sentido, apresentando um conteúdo que remete aos relatos de guerra tão abundantes no século XX, os quais, ao mesmo tempo em que denunciam as atrocidades, também apontam para a debacle do “primado da razão” aclamado pelos filósofos iluministas, o português António Lobo Antunes se insere numa linha de escritores que retratam a “terra devastada” da Modernidade², destituída de seus horizontes. No entanto, o autor se destaca principalmente pelas inovações formais e experimentais no fluxo narrativo e mesmo na disposição dos parágrafos, por exemplos, os quais, tomado em sua integralidade, expandem as possibilidades do gênero romanesco, resguardando simultaneamente o aparato estético.

Dessa forma, tendo em vista essas observações e inquirições, o presente trabalho pretende se debruçar numa análise histórica, formal, literária e social das obras de António Lobo Antunes, tomando como contexto vital as circunstâncias históricas e culturais que não somente são integradas em seu projeto, mas também denunciadas quando cabível.

¹ Termo cunhado pelo filósofo e escritor Gilles Lipovetsky e que, segundo ele, se origina a partir de uma negação das instituições da coletividade por parte da sociedade. Dessa forma, instituições tais como a religião, a política e comunidade são submetidas à vontade individual. O hiperindividualismo engendra um sujeito autônomo, capaz de gerir todos os assuntos e instâncias de ordem privada de sua existência (profissão, casamento, consumo, etc.), mas ao mesmo tempo submetido às regras e valores da globalização econômica de eficácia, lucro, produtividade, juventude, beleza e consumo. Em suma, há uma “afirmação do individual sobre o coletivo, graças à subjetivação do gosto” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 18).

² O termo “Modernidade” é tomado aqui nas acepções de Alfonso Berardinelli, em *Da Poesia à Prosa* (2012), e de Antoine Compagnon, em *Cinco Paradoxos da Modernidade* (2014), a saber, a corrente literária que se inaugura com as obras de Charles Baudelaire e na qual há uma permanente tensão entre tradição e ruptura; o questionamento e, ao mesmo tempo, o paroxismo dos cânones iluministas; o sentimento de alienação ocasionado pelo crescimento urbano racionalizante; e o isolamento individual oriundo da especialização e divisão do trabalho.

No entanto, dada a extensão das obras do autor português (27 romances e cinco livros de crônicas), o presente trabalho, em geral, toma como ponto de referência e partida em suas análises a chamada “Trilogia da Aprendizagem”, que se constitui de seus três primeiros romances, nomeadamente, *Memória de Elefante* (publicado originalmente em 1979), *Os Cus de Judas* (também publicado originalmente em 1979) e *Conhecimento do Inferno* (publicado originalmente em 1980).

A partir dessas três obras nodais, por assim dizer, a análise se expande na tentativa de abarcar, na medida do possível, os elementos, imagens, temas e motivos recorrentes na totalidade da obra do autor em questão.

António Lobo Antunes nasceu em Benfica, uma freguesia de Lisboa, em 1 setembro de 1942, no seio de uma família de médicos e neurocirurgiões destacados. Atualmente, é tido pela crítica literária como um dos grandes (talvez o maior) expoentes do romance de língua portuguesa contemporâneo. Tendo sido primeiramente um psiquiatra, abandonando posteriormente a prática a fim de se dedicar à literatura, e tendo também participado do conflito armado entre Portugal e sua então colônia, Angola, Antunes nos apresenta uma escrita essencialmente tensional, na qual coexistem, de forma jamais irresolvível, o lirismo e a brutalidade.

Afinal, ao mesmo tempo em que domina com maestria uma metodologia que pretende analisar científica e distanciadamente a psique humana, ele também implode essa concepção por meio de suas metáforas insólitas e da descrição da angústia e truculência até então desconhecidas das guerras do século XX. Em suma, o indivíduo moderno é apresentado em suas obras em suas mais agudas contradições: por um lado, um tanto eufórico devido ao progresso e o domínio da técnica sobre a natureza; e, por outro, desesperado pela utilização desumana desses mesmos recursos, como no caso das guerras coloniais.

Disto se depreende um traço essencial de sua obra, que será tópico do primeiro capítulo do presente trabalho, a saber, a percepção e enraizamento antunianas na história e suas reverberações não somente no ideário coletivo, mas também nos dramas e destinos individuais. Ecoando, em parte, o diagnóstico nietzschiano de que o homem europeu é um homem doente de história, Lobo Antunes, desde sua primeira obra, *Memória de Elefante* – e como o próprio título evoca –, conduz seu leitor a uma sondagem nas camadas históricas

subjacentes ao presente. Nesse sentido, as guerras coloniais ocorridas na década de 70 são, por assim dizer, o gatilho que aciona a corrente histórica na prosa antuniana³.

Dessa forma, apresentaremos algumas noções teóricas acerca da história e narratividade, elencando algumas daquelas que perpassam tanto o imaginário ocidental quanto a produção intelectual desde as primeiras concepções registradas, a fim de, uma vez assentados em teorias sólidas, estabelecer uma metodologia para a análise do tempo na narrativa, com o intuito de contemplar, posteriormente, as mais distintas “temporalidades” da literatura contemporânea e a relação ambígua entre a prosa de Lobo Antunes e os relatos históricos.

Nesse sentido, a obra de Eric Voegelin, mais especificamente seus *insights* presentes em sua tetralogia *Ordem e História*, servir-nos-á de diretriz, especificamente com sua concepção de que toda sociedade é organizada por meio e a partir de uma evocação, isto é, uma representação analógica da totalidade do universo que se espelha e ordena a totalidade da sociedade. Essa evocação, criando um *cosmion* (uma miniatura, por assim dizer, da ordem cósmica) no ideário social e político, constitui-se como princípio ordenador das almas individuais e das instituições sociais durante um período, o qual varia de acordo com a capacidade explanatória dessa evocação. Contudo, uma vez esboroa sua capacidade de conceder significado à totalidade cósmica e social, bem como de sua capacidade de ordenamento das paixões e desejos da alma humana individual, essa evocação, já morta, passa a se configurar como uma ideia, um simples hieróglifo de uma ordem social agora desfeita.

Em Lobo Antunes, somos confrontados como a corrosão de uma ordem social que, embora forçosamente imposta, proveu significado, todavia, por um espaço de tempo, ao todo comunitário de Portugal. Referimo-nos aqui ao Estado salazarista, com seus quarenta anos de poder discricionário. Nesse sentido, a obra de Lobo Antunes é uma confrontação direta para com essa *ideia* (isto é, uma *evocação* impotente) da ditadura salazarista e seus resquícios que

³ Em entrevista a Rodrigues da Silva, em 1979, quando do lançamento de *Memória de Elefante*, Lobo Antunes confessa: “Isso teve que ver com um processo de maturação interior, muito longo e penoso, porque tive uma adolescência demasiado longa, o que tem que ver primeiro com o meio burguês em que eu nasci, uma alta burguesia, ou uma média burguesia, onde se era universitário, mas se era adolescente, e onde, portanto, a consciência de um determinado número de coisas nos chega muito tarde. (A mim chegou-me sobretudo com a guerra de África) e depois a procura de uma forma pessoal de dizer que me apareceu com o “Elefante”, um livro começado a escrever há três anos e acabado há dois, e acerca do qual eu não fiz o mínimo esforço para publicação” (ANTUNES, 1979, p. 3).

ainda permeiam a sociedade, ainda que incapazes de fornecer sentido ou ordenar o Portugal atual.

De igual modo, a relação entre história e genealogia, crucial para o entendimento das sagas familiares que povoam vários romances antunianos, será explorada no primeiro capítulo. Tomando como base as ideias do psicanalista Lipot Szondi, analisa-se como os ideais familiares, assim como o *inconsciente familiar* com seus símbolos, imagens, desejos e traumas peculiares, povoam e conduzem não somente o destino dos personagens, mas também de comunidades inteiras, influenciando, não raro, na própria história portuguesa.

A seguir, pretende-se explorar a relação entre a literatura e os relatos de guerra, desenvolvida desde tempos remotos, em obras como *A Ilíada* e *A Odisseia* de Homero, para em seguida analisar as descrições e reflexões sobre os horrores da guerra, bem como o modo como esta experiência afeta a questão da composição e da narratividade do romance. O segundo capítulo será, pois, uma tentativa de formulação da simbologia da guerra na obra de Lobo Antunes, em especial em *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*.

Todavia, vale ressaltar que o autor oferece uma perspectiva diferente do conflito em cada obra, pois enquanto *Os Cus de Judas* centra-se durante a maior parte da narrativa na memória traumatizada do autor-personagem durante seu serviço militar, a obra *Conhecimento do inferno*, por sua vez, apresenta tanto os horrores da guerra colonial quanto uma crítica áspera ao “inferno da Psiquiatria” (ANTUNES, 1984, p.56), o que faz com o termo “inferno” do título se refira tanto ao sofrimento da loucura quanto ao tormento da guerra.

Em seguida, no terceiro capítulo, retraçaremos a forma como a violência, brutalidade e absurdo se transmutam, por meio do trauma, em figuras do grotesco, isto é, em imagens distorcidas e deformadas que afetam a própria estrutura da linguagem e estilo do autor. Tomando como base a teoria do trauma proposta por Cathy Caruth, assim como o conceito de anamorfose na obra antuniana examinada por Maria Alzira Seixo, buscaremos reunir os exemplos concretos ao longo de sua obra, na tentativa de delimitar, ainda que de modo geral, as irradiações semânticas. O objetivo último dessa análise presente no terceiro capítulo é a demonstração de que os motivos do grotesco atuam como símbolos do próprio projeto e ideário literário do autor, em especial seu objetivo declarado de renovar a arte do romance.

Uma vez estabelecida uma base para a reflexão por meio dessas leituras, partiremos, no quarto capítulo, para a problemática já citada da “morte do romance” e do “perigo de extinção da literatura” de que fala Beradinelli (2007) e Tzvetan Todorov (2014), avaliando as causas do desgaste e saturação dessa forma de narratividade.

Mais do que um simples debate formalista, a controvérsia sobre a “morte do romance” envolve problemáticas recorrentes da linha pós-modernista, que segundo o entendimento adotado no presente trabalho, envolve não somente questões epistêmicas ou técnicas, mas também questionamentos ontológicos que conduzem a incertezas sobre o próprio fazer literário.

Segundo Brian McHale, em sua obra *Postmodernist Fiction* [Ficção Pós-Moderna] (1987):

O [elemento] dominante na ficção pós-moderna é *ontológico*. Ou seja, a ficção pós-modernista implanta estratégias que envolvem e enfatizam questões como as que Dick Higgins chama de “pós-cognitivas”: “Que mundo é esse? O que deve ser feito nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo? [...]” “outras questões pós-modernas típicas se baseiam na *ontologia do próprio texto literário* ou na ontologia do mundo que o texto projeta, por exemplo: O que é um mundo?; Quais tipos de mundo existem, como são constituídos e como diferem entre si⁴ (McHALE, 1987, p. 9, grifos nossos).

A partir disto, exploramos o modo como Lobo Antunes busca reinventar o gênero, impedindo ou ao menos postergando seu completo oblívio (como já ocorreu com tantos outros gêneros literários). Para isso nos basearemos nas considerações de Ferenc Fehér, em sua obra *O romance está morrendo?* (1970), na qual aponta a ambivalência do romance e alguns argumentos contra a ideia de sua extinção.

O quinto e último capítulo apresenta a proposta de se considerar os livros de Lobo Antunes não como romances, mas sim como obras-mundo, termo do crítico literário italiano Franco Moretti para se referir às obras “problemáticas” e inclassificáveis da literatura universal (*Fausto*, *Moby Dick*, *Guerra e Paz*, *Ulysses* e outros), já que transcendem as limitações e balizas do gênero romanesco, integrando em si vários outros gêneros. Biagio D’Angelo, em sua obra *Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes*, também propõe⁵ essa leitura, visto que o projeto literário do autor português contém em si o impulso enciclopedizante e demiúrgico de criação de um universo ficcional integral.

À vista disto, analisamos a forma como categorias primordiais do conhecimento humano, tais como as noções de espaço e tempo, são tratadas e experienciadas na obra de

⁴ No original: “Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?” (McHALE, 1987, p. 9).

⁵ E também em seu ensaio “Uma perene modernidade: algumas observações a partir de Nuno Ramos e António Lobo Antunes”, presente no livro *Literatura e Política* (2012), organizado por Rogério de Souza Sérgio Ferreira e Terezinha Maria Scher Pereira.

Lobo Antunes. A crítica portuguesa Ana Paula Arnaut, por exemplo, afirma que “os romances apresentam – de forma cada vez mais trabalhada e complexa – uma enorme preocupação com a categoria tempo” (ARNAUT, 2009, p.16); e é justamente “no espaço de África que faz radicar a aprendizagem da noção de tempo que [Lobo Antunes] utiliza nos seus romances, um tempo dilatado, indefinido, sem fronteiras nítidas, exatas” (ARNAUT, 2009, p. 16).

O tempo deixa de ser percebido como uma sucessão ordenada e sequencial de eventos para se tornar um plano de percepção simultânea de acontecimentos e memórias. Em outros termos, os romances não são inteiramente regidos e conduzidos por uma progressão cronológica na qual os eventos se sucedem um após o outro, mas, sim, por uma descrição e apreensão simultâneas de eventos paralelos, por saltos temporais (*timeshifting*) súbitos e por outras modalidades distintas de temporalidade, de modo que passado, presente e futuro são manipulados segundo uma ordem própria do narrador. Como visto acima, o espaço na prosa antuniana é a instância onde se dá “a aprendizagem da noção do tempo dilatado e indefinido”, assumindo uma atmosfera de desolação – quer como “inferno” ou como um abandonado “cu de Judas”.

De semelhante modo, o autor cria uma tensão espacial ao apresentar descrições do meio urbano lusitano em contraposição às “selvas-monstros” da África, onde vivenciou os traumas de guerra. Contudo, contrariamente ao que se possa pensar, e justamente por ter conhecimento experiencial de ambas as espacialidades, Antunes possui a criticidade ideal para retratar a brutalidade exercida na guerra colonial – que mutila, escarifica e deixa marcas no espaço angolano –, e também para radiografar e retratar os sinais de barbaridade e decadência ocultos sob o véu da civilização europeia.

Dessa forma, há, em sua obra não somente uma “personalização do espaço”, mas também a manutenção de espacialidades “fantasmáticas”, nas quais se aglomera memórias, sentimentos, obsessões e neuroses, especialmente a cidade de Lisboa, onde vagam indivíduos assolados pelo isolamento existencial e de deslocamento da identidade, num paradoxo jamais passível de resolução entre o pertencimento e o estranhamento.

Com isto busca-se demonstrar que as categorias do tempo e espaço na prosa antuniana são remanejadas a fim de refletir e se adequar à arquitetura aberta das obras-mundo; isto é, temporalidades e espacialidades são apresentadas de modo simultâneo, sobreposto e, por vezes, indistinto, compondo uma estrutura que se desdobra de maneira rizomática na memória e história humanas.

Outra estratégia que Lobo Antunes utiliza a fim de revigorar o gênero romanesco – e que são reflexos de seu remanejamento das categorias de tempo e espaço – são sua complexidade e inovações formais, “uma escrita sacudida, [...] que recorre constantemente à metáfora insólita e disfemística e a várias outras formas retóricas de analogia” (SEIXO, 2002, p. 15).

Destarte, a nosso ver, os romances de Lobo Antunes, ao realizarem uma inovação tanto na concepção quanto na prática do gênero, contrariam as expectativas um tanto apocalípticas da “morte do romance” dos adeptos do *Nouveau roman* e recentemente pelo já citado Alfonso Berardinelli em seu livro *Não incentivem o romance e outros ensaios* (2007), anteriormente citados.

Assim, a partir do questionamento da suficiência das inovações promovidas por Lobo Antunes – tanto na narratividade quanto na concepção de espaço-tempo –, enquanto meios para se evitar a extinção do gênero romanesco, a hipótese sobre a qual a pesquisa pretende se debruçar é se o fim do romance profetizado por tantos críticos diz respeito a apenas um tipo de romance firmado e balizado pelo tempo cronológico e absoluto e pelo espaço imutável – e não a toda e qualquer prática desse gênero, menos ainda às obras-mundo.

Para esse fim, lançamos mão de várias perspectivas e campos do saber (mitologia, ciências políticas, psicanálise, filosofia, etc.) no intuito de tecer uma crítica igualmente ampla que leve em conta a arquitetura aberta dos romances antunianos. Evidentemente, assim como se dá com esses universos de significado que são as obras de Lobo Antunes, uma metodologia que se expanda ao ponto de abarcar ou, ao menos, sinalizar as diversas possibilidades de leitura e interpretação dessas obras arrisca-se igualmente à incompletude ou ao reducionismo. Na medida do possível, o instrumental analítico optou pela primeira alternativa, preferindo incidir seu foco apenas na superfície dessas várias camadas interpretativas do que abrir mão delas em proveito de uma camada única ou prevacente.

Ora, pode-se dizer que a ficção de António Lobo Antunes é iconoclasta, na medida em que solapa e rechaça *alguns* mitos fundantes e outras evocações já falseadas subjacentes à ordem social em que vive; todavia, de modo nenhum é *niilista*, visto que, além de não advogar a destruição total e radical, sustenta alguns pontos basilares que se repetem e constituem a substância de seu universo narrativo. Tendo em vista essas questões, acreditamos que tal análise comparativa é interessante e relevante na medida em que coteja obras de um autor que dialoga e, de fato, retrata a experiência dos países periféricos,

denunciando com imparcialidade as mazelas que infestam tanto o “novo” quanto o “velho” mundos.

Ademais, este trabalho busca trazer à tona discussões que estão em pauta no meio acadêmico, tais como o diálogo entre a literatura e a experiência de guerra, os traumas ainda recentes causados pela colonização europeia, o diálogo e a diferença entre países periféricos e centrais na cultura ocidental e a formação de novas literaturas e sua inclusão no cânone.

Por fim, um dos principais fatores que impulsionam a presente pesquisa se deve à relevância da análise literária de obras de imanente riqueza estética, cultural e histórica, que, embora ainda recentes, se destacam no cenário literário atual – o que cria a necessidade de uma avaliação e crítica especializada e comprometida –, e fornecem aos seus leitores uma visão lúcida da realidade contemporânea.

1 A HISTÓRIA, O ÚTERO DO ROMANCE

Decerto, uma das questões mais debatidas e controversas que, nesse sentido, unem de forma quase orgânica os séculos XIX e XX seja sua percepção singular sobre a história. Desde o nascimento da chamada historiografia, que buscou estruturar e interpretar as inúmeras civilizações e sociedades segundo os cânones positivistas, várias foram as teorias elencadas na tentativa de se deslindar o desenvolvimento e complexificação das comunidades humanas. Alguns como Oswald Spengler e Nietzsche, por exemplo, aplicaram mesmo categorias biológicas e frenológicas com o intuito de apresentar as razões daquilo que eles então consideravam a decadência da civilização europeia.

Com a ascensão do paradigma histórica de Hegel, em especial em sua transposição para o materialismo histórico, vemos, por vezes, um desprezo pelas demais modelos de interpretação histórico; ou, antes, comumente a história é tratada e analisada como se fora um fetiche, acabada e completa em si mesma, imediatamente pronta e passível de investigação. Não obstante, a questão se torna ainda mais complexa na medida em que percebemos que a ideia mesma de história não é algo dado a priori, e dificilmente uma mera convenção social, haja vista que a própria concepção de sociedade pressupõe uma continuidade histórica da comunidade na qual estamos inseridos. Assim como a concepção do espírito, conforme feito no trabalho de Bruno Snell, *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu* (2001), há aparentemente uma espécie de epifania na concepção de história, que agiu como gatilho para a elucubração do pensamento histórico.

A existência em forma história pressupõe a existência do Deus transcendente ao mundo, bem como ao fato histórico de sua revelação. [...] A história, uma vez que se tornou ontologicamente real pela revelação, carrega consigo a direção irreversível da existência compacta em forma cosmológica para o Reino de Deus. “Israel” não são os seres humanos empíricos que podem ou não manter a aliança, mas a expansão da criação divina na ordem do homem e da sociedade. Nenhuma quantidade de deserções empíricas pode afetar a constituição do ser conforme esta se desenvolve à luz da revelação. [...] Eles [os profetas do Antigo Testamento] sabiam que a história significava a existência na ordem do ser conforme esta se tornara visível pela revelação. Não era possível voltar atrás da revelação e viver a existência na ordem cósmico-divina depois de o Deus transcendente ao mundo ter se revelado. Não se podia fingir viver em outra ordem do ser além daquela iluminada pela revelação. E menos ainda podia-se pensar em ir além da revelação, substituindo a constituição do ser por um substituto feito pelo homem. O homem existe *dentro* da ordem do ser; e

não há história *fora* da forma histórica sob a revelação (VOEGELIN, 2010, p. 518-519, grifos do autor).

Todavia, essa concepção voegelina do início da *história como forma de existência* em Israel não deve ser interpretada de modo a se conceber que, numa situação diferente, estaríamos condenados a vagar cíclica e inconsciente na roda do *eterno retorno do mesmo*, desprovidos de qualquer ideia de progresso, desenvolvimento ou mesmo retrocesso. Primeiramente, deve-se ter em mente que a concepção de história não se limita simplesmente a um traçado retilíneo pedagogicamente seccionado por eventos distintos e separados espaço-temporalmente. Na verdade, só podemos “fazer história” se pressupormos, mesmo que tacitamente, *a unidade da raça humana*, ou, nos termos voegelianos, a nossa consubstancialidade – a percepção da equivalência de naturezas dentre os indivíduos humanos. De fato, se tomarmos separadamente os diversos eventos ocorridos ao longo dos tempos mais remotos (quando a comunicação e contato globais da forma como atualmente entendemos ainda não haviam se estabelecido), em cada região geográfica e dramatizados pelos povos mais distintos entre si, e se o analisarmos pormenorizadamente, logo tornar-se-á claro que várias destas sociedades desempenharam isoladamente seus papéis em diversos acontecimentos agora tidos como histórico, não influenciando nem sendo influenciada pelas demais.

Portanto, se negamos a consubstancialidade humana, nos encontramos perante um intrincado conjunto de eventos dispersos, um esboroamento da própria história. Sendo assim, a ideia de unidade substancial da raça humana é um dado essencial que coere os acontecimentos esparsos, atravessando-os como o fio do colar de pérolas, e dando-lhes a dramaticidade narratológica necessária para sua compreensão.

Isso não implica em dizer que as deformidades, tensões e pontos incógnitos da história sejam eventualmente resolvidos, subsumidos numa superestrutura narrativa, mas, sim, que a forma histórica só se torna compreensível para cada um de nós quando entendemos que os agentes concretos dos fatos passados são homens como nós, sujeitos às mesmas paixões, e compartilhadores da mesma natureza. E são justamente tais características que tornam possível a reconstituição histórica mediante documentações e descobertas arqueológicas: o historiador, não menos do que o crítico literário, reconstrói (ou pelo menos o tenta) imanente, subjetiva e concretamente as experiências dos homens do passado, investigando – por meio da projeção sobre o próprio “écran” interno – as motivações e energias psicológicas envolvidas nas ações passadas.

Tanto o escritor quanto o crítico literário realizam esse mesmo processo ao assumir a pessoalidade e consciência do personagem, permitindo-se ser modelado pela essência do outro, ao mesmo tempo em que plasma essas experiências então desencarnadas em sua personalidade, num verdadeiro processo osmótico. De fato, essa *encarnação* efetuada durante os processos de reconstituição histórica e de composição literária somente são possíveis por causa da similaridade (ou, ao menos, compatibilidade) de naturezas. José Guilherme Merquior, em sua obra *O fantasma romântico*, ensaiando uma definição do pós-moderno, e estabelecendo alguns pressupostos e elementos do “moderno”, afirma que o Modernismo, enquanto movimento artístico e literário, é essencialmente *mitófilo*, valendo-se duma transmutação ou atualização (Faulkner, Yeats, Joyce, Kafka) dos mitos fundantes do Ocidente ou criando (como Garcia Marquez) suas mitologias próprias, de modo a reinterpretar e ressignificar o real. Isto é visível na medida em que a vida banal de um homem como Leopold Bloom, de *Ulysses*, é dilatada ao ponto de se tornar uma “epopeia do comum”, um “épico do cotidiano”, sem, no entanto, heroicizar ou dignificar o personagem.

Ora, se o Modernismo é mitófilo, o pensamento contemporâneo (que para alguns não é uma superação, mas, sim, uma dilatação ao ponto da ironia dos modelos modernistas) é essencialmente ancorado no histórico, no circunstancial e relativo. Evidentemente os romances ainda apresentam, por assim dizer, uma *cosmovisão*; porém o centro irradiador de sentido humano se encontra nas particularidades que singularizam o indivíduo, o momento e o espaço. Em outros termos, Lobo Antunes funda sua literatura numa percepção aguda da História. Segundo assinala Cristina Robalo Cordeiro, no artigo “Procura-se leitor!”:

A primeira oposição presente ao mundo imaginário dos romances de Lobo Antunes – qualquer que seja a história contada, a sua acção, os seus protagonistas – é a que gira à volta da dialéctica do individual e do coletivo, do eu e do mundo, da expressão de si e do sentido da História (CORDEIRO, 2002, p. 127).

Erramos, todavia, se pensarmos que sua prosa se restringe a um minimalismo ou em anedotas cronísticas incapazes de abarcar a pluralidade do real, ou a diversidade da experiência humana. Na verdade, assim como há a coexistência e sucessão não somente de planos temporais distintos, mas também de modos de percepção antagônicos da temporalidade, na prosa de Lobo Antunes camadas diferenciadas e antitéticas se entrelaçam, constituindo um universo neobarroco (conforme veremos posteriormente) ou “enciclopédicos”. Novamente, Cordeiro afirma:

No jogo destes dois polos planos, no seu constante e confuso cruzamento se vão tirando do anonimato destinos simples e banais, se vai transformando o facto em acontecimento, entrançando o físico e o metafísico, a essência e a substância das coisas que parecem brotar de uma mesma acidentalidade visionária, parecendo concluir-se assim que à fragilidade do homem corresponde a fraqueza do mundo, e que à consciência atormentada e sofredora equivale uma realidade social apocalíptica e disforme (CORDEIRO, 2002, p. 128).

Em Lobo Antunes, essa consciência parece se construir por meio de círculos concêntricos cujos diâmetros se estendem cada vez mais, encapsulando memória e narrativa, (auto)biografia e história. Em outras palavras, a obra antuniana põe em relevo aquilo que o pensamento hegeliano por vezes não leva em conta, a saber, que a história é conduzida ou criada ou regulada por grupos de indivíduos (entidades, famílias, clãs) unidos por determinado fator de continuidade (político, religioso, social, entre outros.), que são eles mesmos suscetíveis aos revezes e aos efeitos colaterais de seu planejamento. Portugal, por exemplo, ansiando por preservar a glória de seu império, declara uma guerra na qual indivíduos e vidas são completamente subvertidas, porém, ao fim, em vez de louros, é, por fatores econômicos, políticos e humanistas, lançado ao pó e à desonra. Portanto, se o indivíduo pretende reconstruir seu passado mediante sua memória, é inevitável que seu esforço de sondagem deparar-se-á, em determinado momento, com a narrativa de seus ancestrais. Explorando mais profundamente, o esforço da memória perceberá que essa narrativa ancestral se encontra simbioticamente ligada com a história. A condição de sujeito implica uma comunidade subjacente – afinal, analisando regressivamente a ancestralidade, um homem possui dois pais, quatro avôs, oito bisavôs, etc. Com isto não pretendemos dizer que é necessária ou mesma possível uma reconstrução genealógica por parte de cada indivíduo, mas sim a consciência de que há um substrato (conhecido ou não) que antecede e possibilita a existência individual.

Portanto, na análise da obra de Lobo Antunes, levamos em conta o fato de que os personagens, embora no mais das vezes se encontrem em conflito insolúvel para com as expectativas do meio social, no entanto dele depende e nele se dilui numa busca de solidariedade na miséria⁶. No início de *Exortação aos Crocodilos*, por exemplo, Mimi, uma

⁶ No universo de Lobo Antunes, composto de personagens os mais distintos; de cenários cambiantes, por vezes historicamente determinados e, por vezes, nebulosos ao ponto da indiferenciação; de narrativas e temporalidades que apenas se tangenciam – em suma, neste universo tão variegado e múltiplo, há uma espécie de unidade existencial que perpassa *todos* seus romances. A dor e a apresentação, frequentemente *lateralizada* e indireta, das várias formas do sofrimento humano constituem e compõem o tom narrativo. Dito de outro modo, apenas de suas diferentes modulações, a

surda por vezes deslocada das circunstâncias e eventos ao seu redor, apresenta-nos um senso de identidade desordenado, no qual passado e presente se transmutam e se sobrepõem de maneira alógica:

Tinha sonhado com a minha avó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando os móveis sem tocar no soalho como se continuasse a dormir (o corpo era a sombra do meu corpo movendo-se sem peso nos chinelos porque o corpo verdadeiro permanecia na cama, nesta cama ou em Coimbra há muitos anos, perto dos salgueiros altos, a eu crescida observando a eu pequena ou a eu pequena observando a eu crescida, não sei) (ANTUNES, 2007a, p. 9).

A avó, uma matriarca, “depois da morte do [seu] avô presidia ao negócio e à casa”, “autoritária e entrevada, chamando-me [a narradora] com o dedo aterrador – Mimi” (ANTUNES, 2007a, p. 10). Desse modo, a autoridade da avó, “empoleirada no seu trono” (ANTUNES, 2007a, p.11), contrapõe-se ao estado de *hesitação existencial* de Mimi, que vagueia pela casa somente com a “sombra do corpo”, indecisa entre sua meninice e maturidade. Conforme veremos mais adiante, no universo antuniano, o passado da família é uma espécie de *analogia entis* do passado glorioso de Portugal – especialmente no romance *O Esplendor de Portugal*.

Contudo, o sentimento e atmosfera de decrepitude através dos quais essas instâncias são apresentadas não são uma negação revolucionária ou futurista do passado histórico ou do ambiente familiar. Nesse ponto, Lobo Antunes se distancia de algumas perspectivas da obra de também português Saramago, pois ao passo que este, por vezes, permite que o papel de ideólogo⁷ se sobreponha ao de romancista, Antunes, por sua vez, decreta a ruína de todos os

miséria configura-se como clave do ritmo e como *Stimmung* (atmosfera) da composição romanesca antuniana. Todos os personagens, por mais social e espiritualmente heterogêneos que se apresentem, são, por assim dizer, subsumidos na ubiquidade da dor, sendo, neste aspecto, solidários, já que compartilham e compactuam da inevitabilidade (e, não raro, invencibilidade) de suas condições *infernais* ou miseráveis. Esse sentimento de pertença universal da raça humana à categoria de *existência em sofrimento* (análogo ao desespero kierkegaardiano) e de miséria unificadora (já que se trata de um traço comum – e nivelador – a todos os modos de existência humana) na obra antuniana é aqui chamado, por nós, de *solidariedade na (ou da) miséria*.

⁷ A questão evidentemente não é a possibilidade de determinado autor advogar, defender e propagar determinada ideologia. A bem da verdade, citemos Sartre, que além de escritor, foi talvez um dos maiores proponentes da chamada Nova Esquerda na Europa. Nosso ponto, todavia, é que um autor se torna passível de crítica e cai no reducionismo quando sua função de ideólogo se sobrepõe, em sua obra, à sua qualidade de escritor. Em outras palavras, uma obra se torna problemática quando é escrita com o fim principal, ou por vezes exclusivo, de provar ou transpor para o âmbito imagético determinada teoria ou ideologia. Em Saramago, a despeito de sua inegável qualidade literária, há

movimentos ideológicos (basta notar a sua crítica à radicalidade do movimento progressista acadêmico em *Explicação aos Pássaros* e ao conservadorismo salazarista em *Auto dos Danados*), e sua insuficiência para a satisfação da crise ontológica do homem moderno⁸.

Dessa forma, Lobo Antunes apresenta de maneira ambígua sua relação com o passado de Portugal – ao mesmo tempo em que critica a insensibilidade da geração precedente à sua devido à lacuna de valores no pós-guerra, o que causou a incomunicabilidade tão explorada em seus romances. O autor também afirma, repetidas vezes (na primeira trilogia de romances e nas suas cartas pessoais), que sua esposa, filhos, pais e avós lhe têm sido a tábua de salvação. O excerto final do romance *Conhecimento do Inferno* é um exemplo representativo dessa ambiguidade⁹.

Portanto, na obra antuniana, a história não é uma estrutura arbitrária, cuja supressão é condição *sine qua non* para a libertação do homem; pelo contrário, no universo ficcional do autor, a história assoma com toda sua concretude, saturada da dor, alegrias, misérias, conquistas e derrotas do indivíduo, família e nação. É um sentimento análogo ao retratado no famoso verso de Hugo von Hofmannsthal (1994, p. 15): “Não consigo tirar de minhas pálpebras a fadiga dos povos completamente esquecidos”.

Daí a memória do narrador antuniano configurar-se como uma *Memória de Elefante* – não somente porque, conforme reza o senso comum, os paquidermes possuem uma memória praticamente infalível, mas também porque a “fadiga dos povos” que se imbrica na escrita de Antunes é pesada, colossal e de lenta transposição. Norberto do Vale Cardoso já apontara para essa leitura em seu livro *A mão-de-Judas: representações da guerra colonial em António Lobo Antunes*:

alguns romances que os críticos consideram como simples transposições de críticas políticas do autor (que são, é claro, completamente legítimas no âmbito do ativismo) por meio da estrutura simbólica literária.

⁸ No presente trabalho, utilizamos o termo “ideologia” no sentido concebido por Kenneth Minogue como o conjunto de valores que se expressam num projeto político que buscam alterar, por meio da ação, a *totalidade* da realidade social. Não há, nesta definição, ao menos de modo pressuposto, a concepção de que seja algo negativo ou positivo. Assim, foge ao escopo de nosso trabalho, bem como de nossa competência, aprovar ou reprovar a ideologia.

⁹ Em seu retono ao lar, o narrador, cansado da viagem, vê seu pai já morto esperando-o em seu quarto. Após uma breve palavra, o pai (figura em geral controversa nos romances antunianos) se levanta com o cachimbo na mão, o qual traz agradáveis lembranças da infância, e puxa “lençol, para cima da cabeça [do narrador], como um sudário” (ANTUNES, 1984, p. 231).

O Elefante é, de resto, elemento deveras presente na obra de Lobo Antunes. Nas *Naus*, por exemplo, o casal da Guiné, como regressa na “idade dos elefantes” (N, 50), já não tem nada nem vai a tempo de nada, sendo que, na experiência africana, sobejam as doenças, como a “elefantíase” (N, 126), o peso/fado/lastro do tempo lento (CARDOSO, 2011, p. 92).

Dito isto, para estabelecermos os pressupostos do presente trabalho, cabe, portanto, retomar a explicação de Voegelin quanto à *história como forma de existência*. Conforme já explicitado, esse conceito do filósofo austríaco não implica numa repetitividade *ad infinitum* das estruturas da ordem ao longo do tempo. Nas palavras de Eric Voegelin:

Pois “eterna recorrência” é o símbolo por meio do qual uma civilização cosmológica expressa (ou antes, pode expressar, se assim o desejar) a experiência de sua própria existência, sua duração e sua transitoriedade, na ordem do cosmos. [...] Uma sociedade política que compreende a sua ordem como uma participação na ordem cósmico-divina não existe, por essa razão, em forma histórica. Mas, se ela não tem uma forma histórica, terá ela uma história? As civilizações cosmológicas, embora não em forma histórica, não são de modo algum destituídas de história. Recordando nossos princípios da constância da natureza humana, bem como da compacidade e da diferenciação, podemos esperar que a história esteja presente nelas tanto quanto a especulação metafísica e teológica, mas que seja limitada pela compacidade da forma cosmológica, ainda não diferenciada (VOEGELIN, 2010, p. 178-179).

Trata-se, portanto, não de uma invenção da história, como se até então o homem estivesse enredado num *samsara* civilizacional, mas, sim, da história como símbolo diferenciado da experiência humana perante a ordem do ser. Consequentemente, é a partir dessa noção voegelianiana de história que doravante buscaremos estabelecer os raciocínios. Assim, uma vez dito que a história “é descoberta em retrospectiva”, também adotaremos outros dois pressupostos para o presente trabalho: primeiramente, que *a retronarratividade se constitui como um processo de autoconhecimento*; e, em segundo lugar, que um dos princípios básicos da narrativa é a ideia anteriormente exposta da *individualidade e historicidade da psique*.

Erigindo, pois, nosso raciocínio nesse conceito supracitado de história, que ao menos provisoriamente se guarda do relativismo ou do historicismo reducionista (a tentativa de reduzir a condição humana à história), trabalharemos doravante sobre o pressuposto de que Lobo Antunes funda seu universo literário na transitoriedade, mas ao mesmo tempo na capacidade humana de *permanência e interpretação* dos eventos históricos.

Ademais, o raciocínio de Voegelin nos auxilia no desbravamento dos princípios subjacentes da obra de Lobo Antunes na medida em que propõe que uma sociedade, qualquer

que seja ela, pauta-se, em primeira instância, nas evocações de uma ordem autônoma que reflete, em alguma medida, a ordem ou suposta ordem do cosmos. Isto é, toda ordem social percebe-se, nas palavras de Voegelin, como um *cosmion*, uma miniatura inteligível da totalidade do cosmos, um ponto de ordenamento em meio ao caos circundante.

Ora, se as evocações de uma ordem são os fundamentos basilares e elementos promovedores desse *cosmion*, segue-se, pois, que quando elas se desgastam ou se mostram insuficientemente explanatórias perante as demandas ou novas circunstâncias da realidade, tornam-se *ideias*, simples figurações incapazes de evocar uma nova ordem, e condenadas, portanto, à mera reminiscência.

No universo ficcional de Lobo Antunes, somos confrontados com a insuficiência – e por vezes virulência – não das evocações, mas das ideias de uma ordem social que já se mostra inapta a estabelecer ou explicar as transformações e condições da nação portuguesa. Nesse sentido, alguns elementos da prosa antuniana são, sob certo aspecto, uma demonstração do processo de exaurimento da evocação salazariana de “Deus, pátria e família” e também a afirmação de necessidade de uma nova ordem, ou totalidade, que forneça a mínima inteligibilidade em meio aos símbolos esvaziados que ainda perpassam a comunidade portuguesa.

1.1 LITERATURA E GERAÇÃO

Foi dito anteriormente que autoconsciência e morte são elementos que se encontram inevitavelmente associados entre si; nesse sentido, a retronarratividade, na medida em que retraza as origens e fundamentos do próprio eu (os ancestrais, a genealogia, a história da comunidade, etc.), não somente delimita o substrato do próprio ser, mas também os entrelaçamentos deste com seus predecessores. Em termos concretos: ao se narrativizar a própria existência, invariavelmente o homem se depara com as demais existências que lhe subjazem; como já disse Fustel de Coulanges (2001, p. 16), se o homem descer ao fundo de sua alma, nela poderá encontrar e distinguir essas diferentes épocas, segundo o que cada uma delas nele deixou. Como um solo escavado, as almas e memórias dos ancestrais se encontram sedimentadas em camadas cada vez mais profundas.

Portanto, a *individualidade* da psique pressupõe uma *comunidade* de psiques; e sua historicidade, por seu turno, pressupõe as biografias de uma série de indivíduos¹⁰. Coulanges (2001, p. 17) dizia que a ciência histórica deveria buscar o conhecimento daquilo que a alma pensou, almejou ou sentiu nos diferentes estágios da vida da humanidade, tal como o tronco de uma árvore, quando decepado, revela em suas listras as circunstâncias de seu desenvolvimento. Com isto, queremos dizer que a ficção antuniana retrata, sob certos aspectos, os vários modos de pensamento, modulações de discurso e resíduos de experiência que por vezes povoam o ideário contemporâneo (embora imperceptivelmente), trabalhando criativa e criticamente essas “camadas”. É o caso de *As Naus*, obra pastiche na qual os grandes heróis e nomes da história e cultura portuguesas (Vasco da Gama, D. Henrique, D. Dinis, Camões, Pedro Álvares de Cabral e outros) retornam da Guerra Colonial de Angola, e agora habitam, como párias e indigentes as ruas da Lisboa moderna (na qual junto às naus do Grande Descobrimento vemos carros, carroças, computadores e astrolábios). Em resumo, nessa obra, a Lisboa atual é resultado da sobreposição, apagamento e retorno das várias camadas históricas que constituem em grande parte a identidade portuguesa.

¹⁰ O tema da retomada dos ancestrais, conforme o desenvolvimento do argumento permite entrever, não diz respeito a uma recorrência meramente biológica, mas sim ao reconhecimento e intelecção de que os modos de pensamento, a linguagem e, em certo aspecto, a própria personalidade são elementos que são melhor compreendidos quando se leva em conta a continuidade genealógica.

Destarte, na obra antuniana, a retronarratividade funde temporalidades as mais diversas, que se adensam à medida que a memória se esforça por coeri-las. De semelhante modo, a narrativa se complexifica na medida em que o narrador carrega consigo a “fadiga daqueles que foram esquecidos”. Portanto, o autoconhecimento implica no conhecimento daqueles que possibilitaram que o “eu” fosse de fato esse “eu” singular e histórico. Na concepção de Lipot Szondi, psicanalista os ancestrais se empenham em “reviver” por meio de seus descendentes através daquilo que ele chamou de “inconsciente familiar”:

[...] o indivíduo já dispõe de todas as suas possibilidades de existência. Isto é, que no seu inconsciente já existem ancestrais familiares para o seu destino pessoal – quase como modelos e figuras (Rilke), como possibilidades existenciais, como *pattern of behaviour* – alojadas no núcleo das células [...] Os antepassados contidos no genótipo procuram se manifestar. Psicologicamente, esse ímpeto de manifestação é expressão como *pretensão dos ancestrais*. Já que tais pretensões dos ancestrais são dinâmicas, embora inconscientes, fala-se – na psicologia profunda – de um *inconsciente familiar*. Este é a sede e antessala das figuras ancestrais que procuram retornar por meio do nosso próprio destino. O sentido da hereditariedade é, sem dúvida – como Heidegger formulou –, a repetição: “a repetição é a transmissão da tradição explícita, isto é, o retorno às possibilidades de existência precedentes” (SZONDI, 2013, p. 42).

Ora, no gênero romanesco, em geral, os personagens se movem, opõem-se ou coadunam-se aos valores e costumes de determinada sociedade, de modo tal que, por vezes, a afirmação ou negação das tradições se constituem o núcleo mesmo da narrativa¹¹. Nesse sentido, cada romance nos apresenta um quadro de possibilidades de existência de seus personagens, dentro do qual ele esforçar-se-á ou resignar-se-á ao destino que lhe é imposto. Diferentemente da tragédia, gênero no qual o personagem se defronta com um tabu, uma proibição sagrada, uma lei divina ou mesmo com uma divindade (como no caso de *As Bacantes*, de Eurípedes), e sempre se depara com a derrota, com a morte ou sua destruição mediante a intransigência do *fatum*; diferentemente da tragédia, o romance, por razões que veremos mais adiante, oferece a alternativa da superação espiritual, isto é, ele não nega a força orgânica das tradições sobre o comportamento e atos dos personagens, no entanto, diversas vezes apresenta o êxito do ego (o *pontifex oppositorum*, na definição de Szondi), que

¹¹ Como exemplo do primeiro caso, podemos citar o romance *Orgulho e Preconceito*, no qual a narradora afirma: “É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa”; por outro lado, como exemplo do segundo caso, podemos citar *Sangue Sábio*, de Flannery O’Connor, no qual o protagonista se recusa a seguir a “linhagem de pregadores” que remonta a seu avô.

em constante movimento, conciliando funções opostas, é capaz de escolher e, portanto, “mudar o destino coercitivo, transformando-o em um destino de livre escolha” (SZONDI, 2013, p. 46). Por conseguinte, “*da mesma forma que o ego, o destino também estará em constante peregrinação*. Movimenta-se entre a esfera da herança ancestral, a própria natureza pulsional e afetiva, o ambiente social-intelectual-ideológico e o reino espiritual” (SZONDI, 2013, p. 46, grifos nossos).

Nesse sentido, Szondi nos leva a crer, e isto é, de certo modo, essencial para a compreensão da ficção antuniana, que a genealogia é também uma *força histórica*, um princípio de continuidade de ordens ou evocações, um elemento de manutenção ou substituição do poder. Em Lobo Antunes, um tanto corrosivamente, deparamo-nos com uma descrença ou frustração para com os ideais da Revolução de Abril precisamente porque, no entendimento do autor, as famílias de antes e depois do evento permanecem intocáveis nas suas elevadas posições. Quando se dá a queda de um clã ou de um patriarca, todas as demais instâncias da sociedade sofrem ou recebem, ainda que indiretamente, as reverberações do colapso. É o caso de seus romances *Manual dos Inquisidores*, *Auto dos Danados* e *Da Natureza dos Deuses*, nos quais o fim de uma dinastia, por assim dizer, traz consigo ondas quase irreprimíveis de violência sobre todos aqueles que estão sob seu poder, direta ou indiretamente, e mesmo sobre indivíduos alheios às ordens dos acontecimentos.

Nesse sentido, cada um dos indivíduos impactados pela força genealógica, seja por meio de um atavismo degenerescente e corruptor (efeito do *inconsciente familiar* de Szondi), seja pela ação da violência conjunta, constituem, por meio do entrelaçamento de suas vozes, uma árvore genealógica gorada ou estéril. Mais exatamente, as vozes se bifurcam, divergem e prosseguem ininterruptamente, constituindo um verdadeiro rizoma. Porém, amiúde terminam em completo silêncio, ou são súbita e inexplicavelmente interrompidas, como numa via sem saída, ou mais precisamente numa aporia. Essas vozes que se expandem, de modo pletórico, apenas para, ao fim, mostrarem-se desprovidas de sentido ou de explicação, constituem-se, como na metáfora anterior, como ramos que se desdobram largamente, mas, afinal, infrutíferos.

Portanto, as múltiplas vozes da narrativa antuniana (elemento que será tratado de forma pormenorizada mais adiante) não são, ao que poderia parecer num primeiro momento, uma orquestração falha de vozes díspares e desconexas. Pelo contrário, o autor, mediante a irrupção de vozes que se entrecruzam, se chocam, se corroboram ou se contradizem, apresenta a real tessitura da história, com toda sua densidade e tensão. As camadas temporais e

linguísticas não se sobrepõem simplesmente, como se espera na ordem cronológica: na verdade, elas se interpenetram, esterilizando ou fecundando-se umas às outras – isto é, o passado ora alumia o presente, ora o obnubila, ao passo que o presente, quando compreendido, lança luz ao passado, ou busca soterrá-lo.

Neste caso, a temática da guerra em Lobo Antunes surge como uma irrupção mnemônica, pois o autor menciona, diversas vezes, em suas cartas pessoais, entrevistas e ensaios, acerca do silêncio tacitamente concorde da sociedade com respeito à guerra. Nas palavras de Cardoso:

A postergação da Guerra Colonial pela sociedade portuguesa pós-Abril terá tido como grande motivo uma “incapacidade de avaliação das condições reais para lidar com tão dolorosa e explosiva herança” [...]. De facto, “de assunto interdito”, a guerra “passou a tema incômodo” (Vieira, 1988:24), tendo-se sobre ele abatido uma “conspiração” de “silêncio” (Cruzeiro, 1994:6) [...] O impacto da guerra terá sido, assim, tão forte que só três décadas depois parecer ser possível reflectir seriamente sobre esse fator decisivo para pensar Portugal [...] (CARDOSO, 2011, p. 19-20).

Dessa forma, o presente buscou “soterrar” o passado, mediante a interdição sigilosa, ou através de um silêncio premeditado. O fato, entretanto, é que na obra de Antunes a guerra assoma não somente como um elemento brutal, repleto de implicações políticas e sociais; antes, por mais aterradora que seja, a guerra traz à tona o conhecimento de si mesmo para aqueles que dela participaram. Para Antunes, como *escritor*, a guerra é literalmente o gatilho de sua escrita, o fator desencadeador do seu processo criativo; em contrapartida, para o *homem* Antunes, é ela que lhe arranca do estado de passividade e inércia política e existencial; para a nação, é a consciência do processo de desagregação de suas tradições, o ofuscamento do *Esplendor de Portugal*. Por conseguinte, “a guerra, por um lado, destrói uma pretensa ‘paz’ em que o autor empírico vivia, e, por outro lado, é esse rompimento que proporciona um ‘conhecimento’, palavra fulcral no romance antuniano” (CARDOSO, 2011, p. 29).

1.2 O CONHECIMENTO INFERNAL E O CONHECIMENTO ESCATOLÓGICO

Ora, a guerra e mais especificamente a loucura humana enclausurada nas instituições trazem consigo o “conhecimento do inferno” não somente porque carregam em si a sina do niilismo moderno, mas porque revelam o aspecto sombrio do indivíduo humano, que vem à tona nas situações extremas. Ademais, como já asseverou Harold Bloom, o poeta (e o artista) moderno é semelhante ao Satanás de Milton, preferindo governar sobre a imanência do que servir à transcendência. Coincidentemente, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Lautréamont, os poetas malditos e símbolos pioneiros do Modernismo, exaltaram, por diversas vezes, o conhecimento luciferino, como aquele capaz de subverter a ordem do real. Nesse sentido, a expressão “os cus de Judas”, além de sua natureza como expressão coloquial para se referir aos rincões e lugares longínquos e ermos, serve também como referência a uma espécie de vestibulo para o *inferno*. Assim, não somente o local da guerra (Angola) é retratado como um espaço desolador e fora das vistas dos homens, em especial os cidadãos da metrópole, mas, de certo modo, também como um ponto de iniciação gnosiológica.

Afinal, Judas não é somente o traidor, aquele condenado por Dante a ser eternamente triturado pelas mandíbulas do diabo, no círculo mais profundo do inferno, juntamente com os outros dois traidores, Brutus e Cássio. Na verdade, Judas é aquele que optou pelos bens materiais em detrimento dos celestiais, ao vender o Cristo por trinta moedas de prata, e por disfarçar sua hipocrisia mediante o apelo aos pobres: “Ora, ele disse isto, não pelo cuidado que tivesse dos pobres, mas porque era ladrão e tinha a bolsa, e tirava o que ali se lançava” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Evangelho de João, capítulo 12, verso 6). Mas há ainda outro aspecto de sua personalidade que cabe explorar e que nos importa para a análise da obra de Antunes, a saber, *o remorso fatídico* que lhe conduziu ao suicídio e à repulsa eterna de sua memória.

Desse modo, Judas é aquele que, mesmo estando bem próximo ao trono da graça, ainda assim preferiu comutá-la pelos valores terrenos; nesse sentido, ele é “o filho da perdição”, aquele que repete a queda de seus pais adâmicos, que também optaram pelo fruto em detrimento da lei divina. À sua anterior intimidade com o Cristo, contrapõe-se agora sua condenação às profundezas últimas do inferno – não somente ao círculo chamado *Judeca*, mas também à participação com o próprio Satanás, a quem serve de “repasto”,

Sendo assim, o título da obra de Antunes possivelmente retrata não somente os traidores da pátria, como alude Cardoso, mas também a humanidade decaída, que almejou a morte da Divindade, substituindo-a pelos valores imanentes, apenas para se verem, tão logo se apercebam, nos círculos mais sombrios da existência infernal. Portanto, o Judas, uma vez condenado à proscricção, toma “conhecimento do inferno”, sua única possibilidade de existência. Esse demonismo se desenvolve num crescendo ao longo da obra, de modo que, antes isolado, Judas¹² converge em si o eco das demais almas condenadas, cujas vozes anunciam a identidade “demoníaca” coletiva: *O Meu Nome é Legião* (2007).

Evidentemente também é possível a leitura do “Judas”, no título da obra, como um desertor, o traidor da pátria. Contrastando com o ideal épico do herói que abrange em si as características, qualidades e tradições de uma comunidade (como o Vasco da Gama, em *Os Lusíadas*, por exemplo), Antunes nos apresenta uma figura que renega esses elementos, que, destituindo-se de toda glória que lhe caberia, passa a ser visto como o traidor da nação e seus valores. Há aqui uma analogia com o personagem Garcin, da peça *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre, um soldado enviado ao inferno por sua deserção, condenado a ver sua masculinidade confrontada por uma outra mulher (que, semelhantemente a ele, deseja a fútil Irene) e contemplando eternamente a estátua impassível de um herói, em contraste ao seu fracasso e covardia.

¹² Em *Tratado das Paixões de Alma* (1990), Lobo Antunes novamente retoma a figura do Judas por meio do personagem nomeado, na maior parte do tempo, como “Homem” (seu codinome numa organização terrorista comunista), mas, por vezes, e de maneira sutil e irônica, de António ou Antunes, num claro jogo com o autor empírico. O “Homem” (nome cuja generalidade dificilmente é involuntária), uma das figuras alienadas, destituídas de objetivos e vagando a esmo como vítimas de malfadadas circunstâncias do universo antuniano, vive uma relação de tensão e amizade com José, o juiz de instrução comissionado por um funcionário do alto escalão do Estado para investigar e usar seu amigo de infância (o “Homem”) como agente infiltrado na célula terrorista. Traindo ora seu amigo José, ora seu grupo político, Antunes é o Judas infiel a todo e qualquer valor. Numa certa passagem sugestiva, os terroristas contemplam um quadro numa casa, “[...] uma Última Ceia circular, de barro, na qual apóstolos de presépio, graves como robertos de feira, comiam carapaus e pão de forma numa barrigada de Santo António em Alfama, a que nem faltavam manjeiricos, balões de papel em harmónio das marchas na Avenida, e a concertina de Judas Iscariotes, de saquinho das trintas moedas à cintura, bailando um vira minhoto para delícia dos mártires” (ANTUNES, 1991, p. 117). E também “[o] Bancário [o chefe do grupo terrorista] que aumentava de volume e decepção a queixar-se da falta de coerência, de camaradagem, de amizade, a queixar-se, Alfredo, que honestamente, e não existe exagero nenhum no que te digo, nunca supus que fosses um Judas para nós” (ANTUNES, 1991, p. 121).

Portanto, o Judas da obra antuniana é capaz de compreender a complexidade da guerra ainda mais profundamente, pois embora tenha se engajado e combatido¹³, em determinado momento, através da epifania do campo de batalha, ele se dá conta da artificialidade do conflito, ainda que travestida de lealdade à pátria (vide capítulo 3). Não que a estética antuniana se apresente, num primeiro momento, como um panfleto pacifista, mas torna-se evidente que, por detrás da concretude do conflito em Angola, há toda uma teia narratológica subjacente, repleta de discursos irrealis. Nas palavras de Cardoso:

A obra de António Lobo Antunes será a mais singular, dentro da Literatura Portuguesa, para o entendimento de ambos os lados do conflito, pois relaciona-os, constatando, por um lado, a perda do império e o logro da revolução, e, por outro, as dificuldades de independência e integração no mundo. Assim, e em primeiro lugar, a obra antuniana engloba a relação experiência-testemunho, patente na indagação das determinantes experiências iniciáticas. Em segundo lugar, também as experiências posteriores serão condicionadas pelas anteriores, ou não fossem os romances relatos, *a posteriori*, da guerra e da infância. [...] António Lobo Antunes mostra-nos como a guerra polariza os tempos, criando cisões entre os portugueses e originando sequelas que justificam o pressuposto de Said, que afirma o discurso/testemunho colonial que tem sido algo marginalizado. Finalmente, a obra antuniana é um enorme contributo para a voz de todos esses sujeitos carregados de passado, nele incluindo os africanos que, vindo em Portugal a possibilidade prosperar, se viram envolvidos num logro, “engano profundo”, “desilusão”, “decepção” (CARDOSO, 2011, p. 145).

Entretanto, antecipando aquilo que será tratado mais detalhadamente no último capítulo, não somente o tempo, mas também o espaço, configura-se na obra de Lobo Antunes como um fator essencial na deflagração da memória em toda sua complexidade. Ora, as cascatas temporais que assomam e coexistem na sua prosa trazem consigo uma superposição de instâncias espaciais, de modo que a África colonial se infiltra sub-repticiamente no Portugal moderno, e a sombra do Portugal imperial jaz sobre Angola, reciprocamente.

Além do mais, a África assoma com toda a brutalidade da criação primeva, em toda sua natureza indômita. Não que Antunes perceba a realidade africana a partir de estereótipos presentes nos almanaques dos exploradores imperialistas; mas o espaço predominantemente inóspito, aliado ao sentimento de desamparo oriundo da guerra, traz à prosa antuniana a percepção de diferentes e inconciliáveis estratos temporais:

¹³ Em Portugal, durante a Guerra Colonial, como sói acontecer nas guerras, houve vários cidadãos – os objetores de consciência – que se recusaram a participar do conflito por motivos morais; Lobo Antunes, numa de suas entrevistas, afirma peremptoriamente que jamais considerara a perspectiva da deserção. Isto se explica pela influência de Hemingway e seus ideais de honra e masculinidade, visível principalmente em suas primeiras obras, que o levou a considerar a deserção como uma afronta ou mesmo oposição aos valores viris e bélicos.

[...] na tranquilidade imemorial dos negros, para quem o tempo, a distância e a vida possuem uma profundidade e um significado impossíveis de explicar a quem nasceu entre túmulos de infantas e despertadores de folha, aguilhoado por datas de batalhas, mosteiros e relógios de ponto (ANTUNES, 1983, p. 48).

De modo que, quando de seu retorno à pátria, mesmo a comodidade do lar se vê assombrada pela terribilidade de um espaço hostil. Ora, o tempo, segundo o pensamento medieval, é uma das marcas do exílio metafísico do homem, pois evidencia a ruptura com a eternidade. De certa maneira, o mesmo pode ser dito com relação ao espaço, pois várias mitologias evidenciam o ostracismo humano, sua expulsão de um ambiente sagrado ou perfeito – como afirmado no livro de Gênesis, o homem agora se encontra *a leste do Éden*. Todavia, diferentemente do tempo, o espaço, por vezes, se torna o *medium*, o canal de comunicação com a eternidade, como é manifesto no relato bíblico da escada de Jacó, por onde anjos subiam e desciam, ou, ainda, nos montes Sinai e Sião, que, embora geralmente contrapostos, são ambos, respectivamente, as esferas da transfiguração da justiça e misericórdia divinas.

Desse modo, o espaço, para a concepção do homem ocidental, continua sendo a dimensão da manifestação, da presença e da sacralidade, de maneira que, esteticamente falando, nenhum cenário é essencialmente neutro ou destituído de qualquer núcleo semântico. Seja uma “terra devastada” (*Wasteland*) ou utopia, dificilmente o indivíduo ocidental contempla os lugares com os quais se depara como um mero receptáculo continente – na verdade, o espaço, como uma das dimensões primordiais e universais da realidade, acaba sendo *incorporado ao longo processo de desbravamento do próprio homem*.

Portanto, na prosa antuniana, a exploração do espaço, seja África ou Portugal, ambientes centrais e sempre recorrentes de seus romances, não é simplesmente uma necessidade da composição romanesca, que exige o enquadramento espaço-temporal de seus personagens, mas uma esfera carrega de sentido, prenhe de destinos e sedimentada de passados. Os espaços abordados jamais se configuram como meros pontos geográficos, antes, são conglomerados de estratos temporais e de afetividades sedimentadas, de modo que são sempre imbuídos de significado, jamais arbitrários ou indiferentes à caracterização dos personagens.

Com efeito, a psique destas transmuta-se e busca extrair sentido dos espaços onde se encontram ou onde viveram. Neste sentido, o “cu de Judas” é escatológico em ambos os sentidos das palavras (*skátos*, excrescência, e *eschaton*, o fim último das coisas, os eventos

derradeiros da história): primeiramente porque, conforme o próprio termo indica, trata-se de uma instância de evacuação, de dejeção ou rejeição; não somente os colonos, considerados legalmente como cidadãos portugueses, são excretados do convívio e legitimação da metrópole, mas são também uma extremidade, um “órgão vexaminoso” do grande organismo imperial. É o local, por excelência, da ocultação e despojo do indesejado – em suma, da eliminação do elemento residual que não possui utilidade alguma para os fins sublimes do *corpo*. E, *em segundo lugar*, o *cu* de Judas é um fim do mundo, um apocalipse que, segundo a própria etimologia, revela ao ingênuo narrador o conhecimento do verdadeiro Portugal e do verdadeiro homem, culminando numa catástrofe final (o fim do império português e da inocência política e existencial de Antunes):

[...] a guerra é nos *cus* de Judas, entende, e não nesta cidade colonial que desesperadamente odeio, a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola e as populações humilhadas, transidas de fome no arame, os cubos de gelo pelo rabo acima (ANTUNES, 1983, p. 232).

Na extremidade do mundo, pois, a voz narrativa de *Os Cus de Judas*, assiste à implosão de um mundo, de uma guerra e do homem.

2 POETA E SOLDADO

O presente capítulo busca apresentar o modo como a guerra assoma na prosa antuniana, elencando artifícios e estratégias literárias para a representação do trauma e das memórias do conflito travado em Angola, o qual, por meio de uma mobilização política e cultural por parte da sociedade portuguesa como um todo, acabou por ser camuflado por um silêncio tácito.

Nesse sentido, apresentaremos, num primeiro momento, um breve panorama da situação política e econômica de Portugal na época salazarista e no início da Revolução dos Cravos, a fim de compreendermos apropriadamente a esfera na qual a escrita antuniana eclodiu, rompendo deliberada e, por vezes, ironicamente o mutismo literário e cultural acerca das convulsões vivenciadas pela sociedade portuguesa desde o início do século XX.

Em seguida, sintetizaremos aquilo que chamamos de “simbologia da guerra” antuniana, isto é, a concepção acerca não somente do conflito em Angola, mas da ação bélica em geral. Todavia, para isto, é preciso trabalhar a todo momento sobre um paradoxo inescapável, a saber, a tensão entre a expressividade do silêncio nas narrativas de guerra e a substancialidade e concretude dos eventos em si mesmos, que não permitem o esquecimento ou o mutismo.

Em suas primeiras obras, António Lobo Antunes apresentou a Portugal – recentemente convulsionado pelo fim do salazarismo e pela instauração do Junta Militar no governo mediante a Revolução dos Cravos – uma produção formalmente original e tematicamente desafiadora. Afinal, no clima de silêncio e conspiração tácita, de esquecimento e reescrita da memória, a problemática da guerra colonial ainda se configurava como um trauma candente para uma sociedade que, num só e mesmo século, se deparou com o fim da monarquia (1910), com um governo ineficiente e turbulento que deu lugar à ditadura salazarista (que, por sua vez, durou até 1974) e, por fim, com uma revolução que partiu de dentro da própria organização e hierarquia militar, constituindo-se, pois, como um paradoxo político em geral mal interpretado por alguns historiadores¹⁴.

¹⁴ Um dos estudos mais completos sobre a complexidade e ambiguidade da Revolução dos Cravos – isto é, o caráter singular de uma revolução levada a cabo por militares contra um governo militarizado e seu lugar no contexto europeu e mesmo global – é a obra *O Império Derrotado: revolução e democracia em Portugal*, de Kenneth Maxwell. Ver também Vasco Gonçalves, *O livro verde da Revolução*.

Ademais, como oficial participante da Guerra na Angola, Antunes, em suas obras, transmutou sua experiência “iniciática” no campo de batalha numa nova voz crítica que interpretava a história de Portugal desde o fim do império. Entretanto, dificilmente ser-nos-ia possível inscrever a prosa antuniana na corrente chamada “pós-colonialismo”, não porque se trata de um europeu repleto de sentimento imperialista, mas porque, conforme o próprio relato do autor, sua preocupação primordial em seus escritos diz respeito ao paradoxo da vida humana diante da morte¹⁵. Nesse sentido, impera em sua prosa aquilo que George Steiner, numa entrevista e conversa com o escritor português, “um perdão universal à humanidade”. Com efeito, por mais grotesca e vil que seja, por vezes, a retratação da humanidade em sua obra, e mesmo que o autor não titubeie na apresentação da monstruosidade no próprio seio familiar e nas relações afetivas, é certo que todos essas representações são perpassadas não por uma verve condenatória, mas por uma resignação contemplativa e solidária (“a solidariedade da miséria”).

À vista disto, a história de Portugal, desde seus primórdios, e sua complexa relação com suas colônias do século XX, é interpretada através de um prisma polifacetado, no qual não somente os elementos políticos são levados em conta, mas no qual aspectos morais, sociais, espirituais e psicológicos contribuem e densificam na dissecação da realidade portuguesa, ou, de modo mais abrangente, naquilo que costumeiramente se denomina de crise ocidental. Portanto, faz-se necessário um breve panorama na situação política da qual brotou a prosa antuniana. Até hoje inúmeras leituras e interpretações desses eventos supracitados se contrapõem, de maneira que, a fim de ao menos possibilitar uma moldura generalizada da situação política, torna-se imprescindível o uso de fontes e escritos antípodas, para que ao menos possamos reconhecer o núcleo substancial de verdade que subsiste “entre as brumas da memória”.

Talvez seja necessário remontar ao fim da Monarquia, que, simbolicamente, marca o início da ruptura com o passado imperial português. É interessante notar que não apenas os monarcas do fim do século XIX e início do século XX já se configuravam como sombras de

¹⁵ Nas palavras do autor em sua crônica “Receita para me lerem”: “A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana. Quem não entender isto aperceber-se-á apenas dos aspectos mais parcelares e menos importantes dos livros: o país, a rela homem-mulher, o problema da identidade e da procura dela, África e a brutalidade da exploração colonial, etc., temas se calhar muito importantes do ponto de vista político, ou social, ou antropológico, mas que nada têm a ver com o meu trabalho. O mais que, em geral, recebemos da vida, é um conhecimento dela que chega bem tarde” (ANTUNES, 2002b).

um Dom Diogo, por exemplo, que lançou as naus ao mar, mas cujo fim brutal que tiveram foram ecos (mais tênues, é verdade) dos processos revolucionários que, tomando como arquétipo a Revolução Francesa de 1789, dominaram a Europa nos últimos dois séculos. Lincoln Secco (2004) aponta para a coincidência de circunstâncias neste momento histórico da Europa – vários príncipes e monarcas foram assassinados brutalmente, não somente uma demonstração do violento colapso da autoridade e tradição, mas também de fatores desencadeadores da primeira guerra que uniu (e separou) inúmeros povos. Nesse sentido, Portugal, embora não acompanhando a marcha do progresso econômico e tecnológico da Europa, era fecundado por seus ideais revolucionários e políticos:

Não nos afoguemos, no entanto, apenas no mar de contradições de Portugal. Não era um país inteiramente fora dos ritmos europeus, como pensavam suas elites. A esse respeito é curioso ler o *Almanaque Brasileiro Garnier* de 1909, no qual a notícia da morte do rei D. Carlos acompanhava-se de um lamento: “O velho Portugal lealista e monarchico caía no rol commun das nações onde a anarchia já começou a dar seus venenosos fructos” (SECCO, 2004, p. 45).

Portanto, é necessário compreender a complexidade da situação política do Portugal de então, desprovido, por um lado, de alguns elementos presentes nos demais países europeus (isto é, uma infraestrutura avançada em grande parte do país, indústrias desenvolvidas, uma população majoritariamente alfabetizada e urbanização maciça), e, por outro, embevecido pelos seus ideais. Nesse sentido, Secco dá continuidade à abordagem dos efeitos da ideia de revolução em Portugal:

Um Portugal “atrasado”, talvez. Mas também estreitamente associado aos interesses mais modernos da economia e da política mundiais. Desenvolvimento desigual e combinado, diria um ortodoxo. *Visto em conjunto, também o ataque aos chefes de Estado e de governo fazia parte do espírito da época*. Se é verdade que, desde o século XVII, os reis europeus já não poderiam considerar-se imunes à fúria dos descontentes (fosse de natureza religiosa ou secular), o final do século XIX e os dois primeiros decênios do XX entraram para a história como uma época em que monarquias e impérios transnacionais foram abalados por ideologias estritamente seculares (socialismo, anarquismo e, principalmente, nacionalismo). Com seu habitual senso prático, Bismarck soube usar a tentativa de assassinato do imperador Guilherme I para dissolver o *Reichstag* e jogar os socialistas na ilegalidade a partir de 1878. Em 1881, o czar Alexandre foi assassinado e, no último decênio do século XIX, foram assassinados o rei Umberto (Itália), a imperatriz Elizabeth (Áustria) e o primeiro-ministro Cánovas (Espanha)” (SECCO, 2004, p. 45-46).

Ao mesmo tempo, na Rússia, a revolução bolchevique se configurava como um arquétipo ambivalente: modelo para alguns, objeto de horror para outros. Lênin, por exemplo, escreveu um artigo quando do assassinato de Dom Carlos e Dom Luís Felipe II, o monarca

português e seu sucessor legítimo, “em que criticava apenas o seu teor conspirativo, defendendo a necessidade de um terror coletivo, como o da grande Revolução Francesa” (SECCO, 2004, p. 46). Com efeito, “o [...] assassinato de D. Carlos encontrou simpatia nos discursos de deputados socialistas na maior parte dos parlamentos europeus” (SECCO, 2004, p. 46).

O governo republicano provisório que se instalou logo após o fim da monarquia em Portugal, no ano de 1910, configurou-se, no entendimento de Neil Bruce, na obra *Portugal: the Last Empire* (1975, p. 50), como uma sucessão de fracassos e turbulências políticas. De fato, no tempo em que durou (isto é, 16 anos), houve uma tentativa de revolução em média por cada ano, e também três governos diferentes que se sucediam anualmente. Ademais, a Constituição de 1911 tornou legal o golpe político. De maneira que o golpe militar realizado pelo General Gomes da Costa, em 1916, foi aceito pela sociedade: “Os políticos da República foram finalmente desacreditados, e houve um sentimento quase universal de alívio quando o General Gomes da Costa conduziu um golpe, que foi apoiado pela maioria do exército, em 17 de junho de 1926¹⁶” (BRUCE, 1975, p. 26). De maneira que Bruce, diferentemente de Secco, por exemplo, repudia a ideia de uma tomada fascista do poder, como no caso da Itália e a Espanha de Franco, visto que se insurgiu contra a corrupção, todavia, *preservando* incólumes as instituições parlamentares:

Como o professor Oliveira Marques apontou, dificilmente podemos chamar a rebelião militar de 1926 de um movimento fascista. A ação que o exército tomou foi contra a “corrupção e a degradação” da República parlamentar, e não contra as instituições parlamentares em si. A Constituição democrata-liberal não foi ab-rogada ou anulada até 1933, debaixo do ministério do Dr. Salazar. Certamente a censura de imprensa foi realizada quase imediatamente após o golpe de junho, mas isto se devia, pelo menos em parte, à extravagância e irresponsabilidade da imprensa portuguesa durante a República (medidas similares, embora amenas, tiveram que ser tomadas pelos militares depois do golpe de 25 de abril de 1974) (BRUCE, 1975, p. 27).

Em suma, apesar das interpretações distintas e, por vezes, inconciliáveis (para dizer o mínimo), os historiadores concordam que Portugal vivia uma situação política e economicamente precária antes do golpe de 1926, com uma considerável população rural e não alfabetizada e, portanto, desligada e não influente na vida pública. Ademais, o contraste

¹⁶ No original: “The politicians of the Republic were finally discredited and there was almost universal relief when General Gomes da Costa led a coup, which was supported by most of the army, on 17 June 1926” (BRUCE, 1975, p. 26).

entre os grandes centros urbanos, Lisboa e Porto, com o restante do país, criou aquilo que Manuel da Silva Costa chamou de “país macrocéfalo” (SECCO, 2004, p. 48), visto que estas cidades, embora acompanhassem o desenvolvimento intelectual e político do restante da Europa, permaneciam sustentadas numa cultura eminentemente agrária e, em alguns aspectos, arcaizante. Nesta perspectiva, há um contraste, que se torna cada vez mais agudo, entre Portugal e o restante da Europa, não somente no quesito tecnológico, mas também porque, sendo – nas palavras de Fernando Pessoa – “o rosto com que [a Europa] fita” o “Ocidente, futuro do passado” (PESSOA, 1969, p. 38), havia ainda uma espécie de messianismo latente no sentimento português, ao passo que os demais europeus se tornavam cada vez mais cétricos com relação aos impulsos utópicos e mais pesarosos com seus erros no recente passado imperialista. Não é coincidência, portanto, que as colônias africanas sob o domínio português tornaram-se tardiamente independentes (na década de 1960), ao mesmo tempo em que Salazar se recusava a chamá-las desse modo, preferindo a expressão “domínios do ultramar”.

Nesta perspectiva, conforme assinala Secco (2004), a despeito das críticas posteriores, é notório que Salazar, com seu intelecto e disciplina, conhecedor não só do domínio econômico mas também zeloso pelo esplendor de sua nação¹⁷, surgiu num primeiro momento como aquele que estabeleceria a tão amada ordem num Portugal até então abalado por um caos moral e político por longo tempo desconhecido. O primeiro-ministro representava a ordem, a estabilidade das instituições e a solidez da família, aliando a isto sua capacidade administrativa eficiente e draconiana – o que, para um povo orgulhoso de sua história e tradições, representava a alternativa mais sadia para uma sociedade que se percebia como “enferma” (SECCO, 2004, p. 131). Ademais, antes de Salazar, o governo do Ministro das Finanças, Sinel Cordes, havia deixado Portugal numa situação econômica e socialmente deplorável. Portanto, várias são as circunstâncias, e não nos é possível listá-las todas, que perpassavam a sociedade portuguesa de então. Todavia, Neil Bruce delineia a situação político-econômica do país antes da ascensão de Salazar:

O déficit do governo alcançou números até então desconhecidos, sendo forçado, pois, a pedir um empréstimo à Liga das Nações. A Liga concordou em princípio, mas, com Portugal sendo agora o “inválido da Europa”, ela exigiu, em troca, controles extensivos sobre as finanças de Portugal: tais controles eram intoleráveis para um povo demasiadamente orgulhoso, e foram, portanto, recusados. Isto demonstrou o fim da reputação de Sinel Cordes, e apenas um líder, como chefe de estado, ainda era plausível – o General Carmona (BRUCE, 1975, p. 29).

¹⁷ Zelo, no entanto, que claramente se mostrou excessivo, abusivo e, portanto, condenável.

Portanto, a situação de Portugal não se resumia à matéria econômica ou política, antes envolvia o papel do país no cenário europeu e na manutenção de sua auto-imagem. As guerras coloniais, portanto, exerceram um duplo e negativo impacto na mentalidade portuguesa, sendo condenáveis até mesmo entre grupos política e intelectualmente antagônicos; afinal, para aqueles pesarosos de abandonarem os interesses nas colônias, as mortes e as retiradas das tropas portuguesas acresciam às feridas do orgulho nacional, ao passo que, para os intelectuais e humanistas, vários deles pertencentes às forças armadas, os quais tornar-se-ão figuras centrais na Revolução dos Cravos, o imperialismo tardio português constituía-se como uma evidência do atraso cultural do país, bem como um motivo de desdouro perante a crescente e nova consciência humanista que surgia após a barbárie das grandes guerras¹⁸.

Nesse sentido, ambos os grupos, ainda que em posições antípodas, não se sentiam suficientemente dispostos a trazerem tais eventos à memória coletiva do país, de maneira que um silêncio por um lado pesaroso e, por outro, vexado se impôs opressivamente sobre a nação. É neste contexto, pois, que a obra antuniana assoma, perfurando de maneira deliberada e sardônica o véu do esquecimento forçosamente posto sobre o discurso coletivo. Pertencendo à classe abastada da então metrópole e tendo combatido nos conflitos coloniais, Lobo Antunes é suficientemente capaz de analisar de maneira crítica todos os polos dessa tensão imanente. A experiência da guerra eclode ao longo das falas das personagens e narrador; a carga traumática engendra uma linguagem eivada de intensidade que, juntamente com imagens e metáforas disfemísticas e grotescas, imitam de certo modo a agonia vivenciada pelo soldado durante os conflitos.

¹⁸ Com relação a este tema, ver *Portugal entre a paz e a guerra* (1990), de Fernando Rosas.

2.1 ESTRONDOS E SUSPIROS

A torrente imagética das duas primeiras obras de Lobo Antunes, publicadas no mesmo ano (1979), literalmente despencou sobre o Portugal que se recusava a admitir tanto a existência passada quanto a extinção do império. Os romances antunianos não somente apontam a falácia dos discursos nacionalistas que solenizavam a violência do conflito, mas, de semelhante modo, o esmaecimento da glória de outrora do país. Analogamente à obra *Jangada de Pedra*, de José Saramago, a perspectiva antuniana aponta para o caráter fantasmagórico da auto-imagem de Portugal, isto é, as ilusões e logros deliberadamente engendrados (que está na própria raiz do sebastianismo) para se sustentar a sublime posição que manteve no sistema internacional do passado. No romance *Auto dos Danados* – no qual a família tradicional portuguesa, burguesa e conservadora, é criticada como uma anomalia patológica, e mesmo os socialistas que assumiram o poder na Revolução dos Cravos são vistos como tão autoritários e brutais quanto a má afamada PIDE (a polícia secreta do governo de Salazar) –, a personagem Ana, uma das figuras femininas mais expressivas da obra de Antunes, após ter deixado Portugal devido às perseguições dos oficiais de Abril, observa:

Foi no Brasil, um ou dois anos depois da revolução, que percebi que Portugal, tal como os comboios do meu pai, não existia. Era uma ficção burlesca dos professores de Geografia e de História, que criaram rios e serras e cidades governadas por sucessivas dinastias de valetes de cartas, a que se sucederam, após meia dúzia de estampidos chochos de barraca de rito, sujeitos de barbicha e lunetas aprisionados em retratos ovais, observando o Futuro na miopia severa dos eleitos, para tudo se diluir na branca paz sem relevo nem contornos do salazarismo (ANTUNES, 1986, p. 146).

É curioso notar que a percepção da ficcionalidade ou fantasmagoria de Portugal advém a partir do Brasil, uma ex-colônia portuguesa, invertendo, portanto, a lógica colonial, segundo a qual a metrópole supostamente fornece os elementos e instrumentos críticos para a auto-representação e autoconhecimento da colônia. Dito de outro modo, de acordo com o pensamento político estereotipado, deveríamos interpretar a sociedade e identidade brasileiras a partir de Portugal; todavia, de acordo com a personagem Ana, o Brasil são os óculos que, curiosamente, revelam a “não-existência” e a identidade ficcional de Portugal.

Ora, se o passado é uma ficção burlesca, um desfile de figuras caricaturais, o futuro, por seu turno, dilui-se numa névoa de indefinição, indo contra todo projeto ou ideologia que anseia por implementar o progresso. Nesse sentido, superando o risco de soçobrar na ficcionalidade do passado e na indefinição do futuro, a obra de Antunes assoma como um

testemunho que traz novamente a concretude e o grotesco da guerra colonial, presentificando, pois, o trauma. Evidentemente isto faz dela uma escrita “incômoda” e impertinente, fato constatado e comentado pela imprensa na época de suas primeiras publicações¹⁹.

Lobo Antunes conjuga, portanto, a experiência da guerra, em si traumática e eruptiva, com a necessidade da escrita e de romper o silêncio artificial e deliberadamente imposto sobre a nação portuguesa. Como seu conterrâneo Camões, Antunes é – para citar o célebre verso de Manuel Bandeira – “poeta e soldado”. Todavia, é possível indagar como se dá essa dualidade identitária, aparentemente antitética; afinal, como conciliar uma consciência crítica e sensitiva, que anseia por fornecer significado à realidade (a literatura, ou o “poeta” do binômio supracitado) e o amortecimento da sensibilidade e a restrição da afetividade (“o soldado”)? O autor português resolverá essa tensão mediante uma prosa “agônica” (nos dizeres de Maria Alzira Seixo (2002, p. 57)), que angustia deliberadamente o leitor, forçando-o a vivenciar, por meio de metáforas disfemísticas e de uma sintaxe em constante estado tensional, o trauma da guerra e de uma existência que se percebe destituída das tradições e valores basilares, em confronto com um mundo que exige dela uma estabilidade impossível.

Portanto, na análise da obra antuniana, é necessário ter em mente essa complexidade e ambiguidade de pontos de vista, pois, por vezes, na chamada *Trilogia da Aprendizagem* (isto é, os romances *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*), o soldado fornece a virulência à escrita (daí os “jatos torrenciais” e a sintaxe pletórica), e, por outras, o poeta humaniza o conflito, não no sentido de justificá-lo, mas de detectar, mesmo em meio ao caos e destruição, laivos do belo e do bom, laços de solidariedade e traços de sentido.

¹⁹ Rodrigues da Silva, numa entrevista a Lobo Antunes quando do lançamento de *Memória de Elefante*, em 1979, comenta: “Diz-se que Portugal é o país dos brandos costumes. No teu livro, esboças a ideia de que isso é falso, que é um país que se tornou brando à força, por força de Salazar, de quem tu, citando uma doente, a certa altura, chamas um filho de dois cónegos” (ANTUNES, 1979, p. 17).

2.2 GUERRA E SILÊNCIO: EM BUSCA DE UM *FERO CANTO*

Conforme já dito, há, na prosa antuniana e na sua visão sobre a guerra, uma tensão insolúvel entre a *semântica do silêncio* e a significância imanente dos eventos bélicos, que são, em si mesmos, núcleos narrativos. Acrescente-se a isso o fato de que o trauma (que será trabalhado mais adiante) e a virulência do conflito são esquivos à apreensão sequencial (essencial para a narratividade tradicional). Nesse sentido, a escrita assume não apenas um papel referencial, isto é, relatar o ocorrido de maneira objetiva e imagética, mas também se torna ela mesma um evento, um elemento concreto com uma carga semântica imanente. Portanto, essa escrita maquina e substantiva é o resultado de uma busca por uma voz que se ancora à memória, ainda quando há um esforço (ou uma agenda) – aquilo que Vladimir Tismăneanu (2015, p. 18) chamou de ação “mnemofóbica” – perpetrado por agentes políticos que visam a obliteração e destruição da memória.

Destarte, a guerra ocupa na prosa antuniana, conforme vários críticos já apontaram²⁰, não somente uma obsessão e uma recorrência sintomática em sua obra, o que acaba por se transformar não somente num tema, num *leit-motif*, mas sim numa mitologia própria, numa simbólica peculiar à sua mundividência. Assim, a guerra não somente assoma como símbolo na prosa antuniana, na verdade, há, em seus romances, a criação de uma verdadeira simbologia da guerra, que analisaremos adiante.

A importância desta simbologia da guerra no que diz respeito à nossa tese da renovação do gênero romanesco se dá, *primeiramente*, na medida em que o autor, enveredando por uma senda particularmente sua, desmantela as narrativas bélicas tradicionais²¹, em especial as modernas, no sentido de que aponta essencialmente não para o heroísmo e coragem dentro dos campos de batalha, mas para a covardia, a fraqueza, o sentimento de desamparo. Evidentemente estes últimos elementos estão presentes nas obras de escritores modernos; no entanto, são sintomáticos na obra de Lobo Antunes, constituindo o

²⁰ Em especial, Maria Alzira Seixo, Felipe Cammaert e Norberto Cardoso (obras citadas ao longo do presente trabalho).

²¹ Referimo-nos aqui, conforme se explicita mais à frente, não aos épicos da Antiguidade, como *Odisseia*, *A Ilíada* e a *Eneida*, ou ainda os da Renascença, por exemplo, *Cantar de Mio Cid*, *Os Lusíadas* (Camões) e *Jerusalém Libertada* (Torquato Tasso), mas, sim, aos romances que narram as experiências das duas grandes guerras, conforme é possível ver nas obras de Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Isaac Rosenberg, Edmund Blunden, Kurt Vonnegut Jr. e Ernest Hemingway (este último reconhecida influência sobre a obra de Antunes).

teor mesmo da descrição bélica. Dessa maneira, o autor português traz ao romance uma retratação atualíssima da guerra contemporânea pautada não em defesa ou conquista de territórios, mas em estratégias geopolíticas, de maneira que todas as guerras, talvez a partir da Guerra Fria, têm, em maior ou menor grau, impacto “mundial”, visto que todos os conflitos, ainda que locais, afetam, de um modo ou de outro neste contexto globalizado, as relações diplomáticas, econômicas, políticas e até mesmo culturais de outras nações (basta observar as guerras do Oriente Médio e o terrorismo, que se tornou uma fobia praticamente generalizada).

Nesta espécie de conflito, o soldado é uma força mínima não apenas comparado aos aparatos tecnológicos modernos de guerra (tanques indestrutíveis, mísseis teleguiados, *drones* que cobrem distâncias monumentais em poucas horas, etc.), mas também no que diz respeito às manobras geopolíticas que escapam completamente à sua compreensão e, portanto, de seu afeto. Assim, a despeito do fato de que a guerra em Angola não tenha reproduzido essa guerra total, é certo que se valeu de alguns elementos que demonstram a vulnerabilidade do indivíduo, nomeadamente, bombas *napalm* e minas terrestres (ambas, já na época, condenadas e proibidas pela ONU), bem como a tática de guerrilhas²² – elementos utilizados a partir da Guerra Fria.

Assim, diferentemente das guerras da Antiguidade, a conflagração que tem sido posta em prática desde as duas Grandes Guerras, pautada eminentemente em ideologias conflitantes e que buscam a influência e dominância *universais* (bem como a exclusividade na interpretação do real), é aversiva à produção de *miles gloriosus*, visto que toda individualidade é suprimida, quando não combatida pela onipresença da dinâmica ideológica. O heroísmo, a coragem sacrificial e a virtude bélica não encontram terreno fértil para seu cultivo, sendo, portanto, natimortos no seio dos soldados e, em geral, ridicularizadas.

Em segundo lugar, a relação entre “a simbologia da guerra” presente na obra de Antunes com a renovação do gênero romanesco contemporâneo se concretiza no fato de que o

²² “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 cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de 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, do desespero?” (ANTUNES, 2006b, p. 42-43).

autor transpõe para sua linguagem, mediante artifícios metalinguísticos, o caráter destrutivo e caótico da guerra, inclusive, e de modo paradoxal, o silêncio que ele buscava romper. Conforme assinala Norberto do Vale Cardoso:

O próprio autor cria uma narração continuada, colmatando ou questionando, inclusive, elipses (in)voluntárias, processos usados hoje nos romances (a frase/palavra interrompida, por exemplo). De facto, [em suas Cartas da Guerra] mesmo no silêncio ou nas omissões, o leitor encontra uma narração contínua, como se cada carta fosse uma peça de um todo feito de fragmentos, marca preponderante no labor romanesco do [...] autor, isto é, na atividade da escrita como o *ductus*, “momento de fabricação”, “facto de produção” [...] (CARDOSO, 2011, p. 43).

A absurdo da guerra é transmutada numa prosa eivada de silêncio, elipses, truncamentos e *blancs*, aberturas sintáticas e narrativas que não se fecham ou se complementam, sem mencionar ainda aquilo que Maria Alzira Seixo chamou de “lateralidade” ou “lateralização”²³ (SEIXO, 2002, p. 218), característica presente na quase totalidade da obra de Antunes. Nesse sentido, assim como o conflito bélico contemporâneo insere o indivíduo num mundo catastrófico e destituído de sentido (ou, quando muito, um sentido macroscópico, típico das ideologias com seu afã universalizante, que ignora o relativo, o circunstancial e o concreto da vida diária), também os romances de Lobo Antunes nos apresentam indivíduos que, ainda quando não postados em cenários de guerra, não obstante se encontram num universo no qual permanecem à deriva do caos, numa luta sôfrega por sentido, ao mesmo tempo em que são engolfados pela ausência absoluta de respostas e transcendência. Na verdade, o universo apresentado nos romances antunianos é, a todo momento, ameaçado pelo colapso, e as criaturas que nele residem, de aniquilação ou desvanecimento. Isto é ainda mais sintomático nos relatos de guerra, incluindo as torturas, os suicídios e, especialmente, a inadequação quando do retorno a Portugal. Portanto, segundo bem assinalou Cardoso:

²³ A lateralidade implica no desvio voluntário da intensidade dramática no preciso ponto em que se dá o clímax de uma narrativa. Nesse sentido, quando de um relato pungente ou trágico, a narrativa se lateraliza e passa a descrever as circunstâncias do momento, ou objetos circundantes, ou ainda memórias e conjecturas. Nas palavras de Seixo: “[...] o habitual jeito parodístico de Lobo Antunes, que, mesmo em cenas trágicas e pungentes, *desvia* a seriedade dramática do acontecimento para a sua perspectivação burlesca e irónica, satirizando (criticamente) e distanciando (emocionalmente) a situação descrita, sobretudo porque inclui o depoimento que pretende repor a incrível verdade” (SEIXO, 2002, p. 218).

A guerra é, por si, um acontecimento castrador da verdade, ininteligível para o mundo a ela exterior, induzindo o sobrevivente ao silêncio. Ora, tal como Hemingway, Lobo Antunes não pode relatar literalmente os factos da guerra, escrevendo sobretudo para dar nota da sua sobrevivência, seja ao destinatário, seja ao próprio emissor. Este aspecto é deveras curioso, pois o autor foi obrigado a ocultar a atividade de escrita, fosse na sua infância (escondendo o que escrevia debaixo dos manuais escolares), fosse, depois, na guerra (censura e autocensura), fosse, ainda, aquando do regresso (improdutividade literária, trauma e ocupação centrada numa actividade não vocacional, a psiquiatria) (CARDOSO, 2011, p. 50-51, grifos nossos).

A ininteligibilidade da guerra é superada ou ao menos contornada na obra de Antunes mediante: sua inventividade sintática, isto é, as quebras e rupturas fraseológicas; morfológica, nomeadamente, a desintegração literal de palavras que devem ser reconstruídas através do contexto ou mesmo da suposição; imagética, por meio da idiossincrática diagramação e espaçamento dos parágrafos e da “mancha” editorial de seus romances; e rítmica, com o uso de onomatopeias e a utilização de síncopes e ritmos do jazz²⁴, estilo reconhecido pela sua improvisação criativa e extática, nas suas frases e paragrafação, conforme reconhecido pelo autor.

Um primeiro exemplo dessa desintegração da linguagem perante o trauma, bem como na justaposição imagética (talvez simulando a simultaneidade dos eventos numa guerra ou a ubiquidade de elementos hostis), se encontra em *Os Cus de Judas*, numa das memórias sobre a Guerra em Angola:

Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas do sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto destacado de um membro ou reintroduzia na barriga os intestinos que sobravam, nunca os protestos me surgiram tão vãos, nunca os exílios jacobinos de Paris se me afiguraram tão estúpidos (ANTUNES, 1983, p. 42).

As palavras, portanto, se mostram insuficientes em sua materialidade e referencialidade. Assim como o coto, apresentam as evidências da destruição e os sinais do traumatismo. Dito de outro modo, as palavras e os membros dos soldados e de todos aqueles que se veem envolvidos pelo conflito em Angola são mutiladas, esvaziadas de sua substância

24 No que tange ao remanejamento do tempo e espaço, vislumbramos um campo riquíssimo nas comparações da prosa de Lobo Antunes e os ritmos musicais. O próprio autor sempre mencionou a influência do jazz nas composições de suas obras – síncopes temporais, improvisos que irrompem o fluxo narrativo, frases distendidas que revelam uma tensão entre o ritmo do homem e o compasso do tempo, e refrões que marcam a melodia dos capítulos, coerindo os sons numa frágil unidade. A comparação não é inédita – Catarina Vaz Warrot tece algumas considerações num breve ensaio. Curiosamente, *Para Aquela Que Está Sentada no Escuro À Minha Espera*, seu mais recente romance, é dividido num prólogo e em primeiro, segundo e terceiro andamentos.

e sentido, tornando-se inteiramente exangues. Com relação a esse *travamento* ocasionado pela literalidade do trauma, Mário Seligmann-Silva observa:

Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. Sabemos que a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, como vimos, emperra sua passagem e tradução para o simbólico. A conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens, que vimos acima – trava a simbolização. Mas ao se reafirmar esta singularidade absoluta do testemunho barra-se a possibilidade de sua repetição e sinapse com o simbólico, sempre assombrado pela possibilidade da sua ficcionalização (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Em Lobo Antunes, portanto, a fragmentação do real é representada mediante o esboroamento da narrativa; e a opacidade simbólica da linguagem se reflete na “lateralidade” dos relatos que impede a abordagem direta em seu núcleo semântico. Todavia, o seguinte relato da violência perpetrada na guerra colonial, na obra *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo* demonstra essa representação simbólica do trauma de maneira mais radical no que tange à forma e disposição sintática e gráfica:

um tenente amarelo verificando o meu papel a repetir as frases, a
 tentar uma continência que aprendeu não sei onde
 onde aprendeu a continência, você?
 e não alcançava a boina
 – Meu major
 soldados descalços ao fundo, na Guiné um deles, já velho, que
 usávamos de pisteiro
 dentro de vinte anos achá-lo-ei velho?
 pegou na catana e degolou um alferes, o alferes um [passo, quase
 dois passos
 o alferes um passo e meio
 por acaso lembro-me do nome, chamava-se Galvão
 e de repente sem pernas, o pisteiro largou a catana a sorrir para nós,
 quer dizer não sorria, a gente achava que sim, o [Galvão a sorrir igualmente
 a não sorrir também, o coronel desabotoou o coldre e não dei pelos
 três tiros, dei pelo pisteiro a pular sacundindo-se, a encontrar-se a uma camioneta, a
 sentar-se do chão, o coronel para o pisteiro
 – Em sentido
 a obrigar dois sargentos a levantá-lo
 a cabeça do pisteiro para a direita e para a esquerda
 – Em sentido
 o ombro da minha mulher que roçava por mim aumentou, a marca
 da vacina que por me sugerir que tinhas sido criança me enternecia sempre, beijar-te
 a marca da vacina como se pedisse perdão, apetece-me ver o ombro da minha
 mulher emergir da coberta, havia alturas em que o bico do peito na cava, mais
 escuro desde que o nosso filho nasceu, a minha zanga
 – Estragaste-a (ANTUNES, 2003, p. 423).

A longa citação é necessária para a compreensão integral do relato. A disposição dos parágrafos e frases são singulares – uma diagramação idiossincrática do autor –, e permitem que o relato seja salpicado e atravessado de interjeições, dúvidas ou lembranças súbitas. No caso, o pisteiro degola o alferes com uma catana, para em seguida ser morto a tiros pelo coronel, que ordena ao cadáver que se coloque em posição de sentido. É uma cena de brutalidade terrível, direta e sequencial; ao seu final, todavia, o narrador se lembra da marca de vacina de sua esposa que o enternece. Trata-se, pois, de uma justaposição de elementos contraditórios (no caso, a truculência e o afeto), numa narrativa confusa e veloz, na qual os eventos aparentemente se dão simultaneamente.

2.3 A DESMITOLOGIZAÇÃO

Todavia, não é possível desvincular a prosa antuniana, mais especificamente a temática da guerra, da tradição anteriormente mencionada. Com efeito, por vezes nela impera a mesma impressão descrita por Joseph Conrad, em seu *Coração das Trevas*, mais especificamente a partir dos lábios de Kurtz: “o horror, o horror!” (CONRAD, 2011, p. 189). Em outros momentos, entretanto, a África surge, nas linhas antunianas, com todo resplendor poético e imagético, espécie de fonte primordial de vida, terra genesíaca e pletórica, *locus* de fundação do mundo.

Como exemplo da primeira representação, no capítulo presentemente analisado, o narrador observa: “O odor putrefacto da terra vermelha de África enjoava-nos como o cheiro de defuntos no hospital, os insectos do Leste entredevoravam-se no silêncio do capim [...] sob o enorme e denso e fixo sol de Angola” (ANTUNES, 1983, p. 171). A carga negativa própria das descrições metropolitanas aqui transparece: o mau cheiro, a podridão, a selvageria e o mormaço tropical.

Não obstante, neste mesmo capítulo, o autor também nos apresenta a outra faceta de África, criando a dualidade espacial onipresente em sua obra:

e ver um súbito céu sereno e curvo povoado de desconhecidas estrelas, não o céu de alfazema e naftalina de Benfica, nem o duro céu de pinheiros de granito da Beira, nem sequer o céu de tempestuosa água da Praia das Maçãs em que navegava ao acaso como um barco à deriva, mas o sereno e alto e inatingível céu de África e suas constelações que brilhavam, geométricas, à laia de pupilas irónicas (ANTUNES, 1983, p. 175).

E mais adiante:

[...] que imbecil aquela guerra numa África miraculosa e ardente onde apetecia nascer como o girassol, o arroz, o algodão e as crianças surgem num ímpeto de *geiser*, fumegante e triunfal (ANTUNES, 1983, p. 179).

Nesse sentido, paradoxalmente, a África, lugar de confronto e convívio com a morte, transmuta-se em *locus* de insuflação da vida e criação. Desse modo, é possível notar no capítulo denominado “S” uma espécie de tensão entre a *África relembrada* e a *Lisboa do retorno*, na qual símbolos e imagens opostas se confrontam permanentemente. Em primeiro lugar, conforme já visto, Angola aparece com seus rios caudalosos e exuberantes, às margens dos quais prolifera tanto a vida quanto a morte. De todo modo, contendo simultaneamente a

criação e a destruição, os rios angolanos refletem o fluxo e a mutabilidade. Em contrapartida, Lisboa é apresentada como um aquário, um quadro letárgico, viscoso e inerte:

Este quarto de banho é um aquário de azulejos que o foco do texto obliquamente ilumina [...] assalta-me por vezes a certeza esquisita de ser um peixe morto neste aquário de azulejos, cumprindo um ritual diário entre o espelho e o bidé no desânimo com que os defuntos se movem, talvez, por sob a terra, fitando-se uns aos outros com pupilas de inexprimível terror (ANTUNES, 1983, p. 169-170).

Ademais, essa oposição é ainda reforçada pelo contraste entre a noite e a manhã de Lisboa e Angola, respectivamente. A cidade portuguesa, a qual o poeta Alberto d'Oliveira (1955, p. 58) chamou de “Cidade da Luz! Perpétua fonte/ de tão nítida e virgem claridade”, é apresentada sombriamente como as trevas primordiais: “quando a amplidão das trevas de Lisboa me envolve nas suas pregas apavorantes e moles, venho verter a medo na retrete uma urina furtiva de criança” (ANTUNES, 1983, p. 169-170). Em contraposição, Angola possui um “enorme e denso e fixo sol” (ANTUNES, 1983, p. 171). E é numa “manhã de sábado” que o alferes é surpreendido pela “gargalhada de prisioneira livre” de Sofia (ANTUNES, 1983, p. 172), angola com quem mantém um breve relacionamento, pautado sobretudo na euforia sexual.

No entanto, uma das circunstâncias desfavoráveis mais fortemente assinaladas ao longo do texto é a associação entre Lisboa e os “senhores da guerra”, isto é, as estruturas de poder que maquinam e coordenam a guerra colonial. Conforme o narrador confessa a Sofia:

[...] eu odiava, Sofia, os que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola, os senhores sérios e dignos que de Lisboa nos apunhalavam em Angola, os políticos, os magistrados, os polícias, os bufos, os bispos, os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para África, nos mandavam morrer em África e teciam à nossa volta melopeias sinistras de vampiros (ANTUNES, 1983, p. 175).

E posteriormente ele alude novamente aos senhores da guerra:

Esperavas-me, Sofia, e nunca houve entre nós quaisquer palavras, porque tu entendias a minha angústia de homem, a minha angústia carregada de ódio de homem só, a indignação que a minha cobardia provocava em mim, a minha submissa aceitação da violência e da guerra que os senhores de Lisboa me impuseram (ANTUNES, 1983, p. 177).

Sofia, com quem jamais trocou palavras, é um refúgio de ternura em meio à desumanização, recolhendo, em seu corpo sereno, o desespero do soldado. É no contato íntimo e deleitoso dessa mulher africana, “na sua macia generosidade, côncava como um

berço para a [sua] angústia de homem”, que o alferes encontra algum tipo de humanidade, ainda que ao custo da desindividualização de Sofia, cuja voz não se ouve e cuja personalidade não assoma em momento algum. Com efeito, Sofia é uma metáfora da própria vitalidade e espontaneidade que o narrador testemunhou em África, um símbolo da potência daquela terra, tão vilipendiada pelos colonizadores. A descrição de sua casa contrasta tanto com as instalações do regimento quanto com a atmosfera de Lisboa. Nas palavras do narrador: “A tua casa, Sofia, cheirava a vivo, a coisa viva e alegre como o teu riso repentino, a coisa quente e saudável e delicada e invencível [...]” (ANTUNES, 1983, p. 178). Contrastando com a morte vivenciada diariamente em África, bem como aos vampiros de Lisboa que exaurem o vigor do alferes, a casa de Sofia espelha vigor e vida.

O final do capítulo, que conta o destino de Sofia, é um dos mais aterradores da obra antuniana no que toca à brutalidade e barbarismo, ainda que escrito de forma sutil e indireta.

Passei pelo quartel da PIDE, Sofia, entrei o portão a estremecer de medo e nojo, e perguntei por ti ao chefe de brigada que junto ao Land-Rover dava instruções a duas criaturas pálidas, de pistola à cinta [...] O cabrão escorregou risos contentes de frade diante de um banquete de galhetas:

– Era boa, hã? Estava feita com os turras. Comissária, topa? Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada, e, a seguir, o bilhete para Luanda (ANTUNES, 1983, p.180-181).

Ao que tudo indica, Sofia foi acusada de ser comissária do MPLA, estando, pois, infiltrada no regimento português; uma vez descoberta e encarcerada pela PIDE, Sofia foi submetida a um estupro coletivo por parte dos soldados da metrópole. Provavelmente, após tal sofrimento, foi executada. Nesse sentido, e retomando o que fora exposto anteriormente, há uma similitude entre o modo impassível com o qual Sofia é violada e a maneira como a terra de África é ocupada sob pretextos os mais cínicos²⁵.

Há ainda outro ponto no que se relaciona à figura de Sofia, que se desdobra em pontos recorrentes na obra antuniana. Ora, o nome da personagem remonta etimologicamente à palavra grega para “sabedoria” ou “conhecimento”, isto é, a instância etérea e fora do âmbito humano, a qual é acessível somente por meio do esforço constante do filósofo ou mediante

²⁵ Com efeito, a metáfora não é exclusiva nem originalmente antuniana. Pelo contrário, há uma vasta bibliografia que remonta à imagem do estupro como a colonização. Apenas a título de ilustração, Sara Suleri, em *The Rhetoric of English India* (1992) trabalhou pormenorizadamente com essa comparação, assim como, mais recentemente, Sarah Deer em sua obra *The Beginning and End of Rape* (2015). No âmbito literário, a tônica de *Mapas*, de Nuruddin Farah, gira em torno da relação do corpo sofrido da mulher (um mapa de carne) e a terra mutilada da Somália.

uma epifania. No capítulo em pauta, Sofia surge como uma espécie de Beatriz, presença terna e cálida que guia e consola o viajante que peregrina pelos infernos. É interessante notar o modo como ele descreve essa sua condução por meio do inferno da guerra colonial: “[...] Sofia, que me guiava nas trevas, como um dia, quando for cego, a minha filha me guiará, me guiava através do escuro e do silêncio [...]” (ANTUNES, 1983, p. 176). Porém, ironicamente, o destino de Sofia a conduziu ainda mais profundamente à degradação humana, à violência absoluta e às raias da desumanização. Tudo isto disposto numa linguagem agônica e intensa, que ao mesmo tempo atrai o leitor (pela beleza das imagens e metáforas) e o repele (pelo sentimento de grotesco das descrições).

Desse modo, a obra de Antunes se desenvolve de modo sintático e semanticamente caudaloso, afinal, como já observou Maria Alzira Seixo, trata-se de um “fôlego de escrita torrencial” (SEIXO, 2002, p. 114), que se estende “num prolongamento da frase cheia e desdobrada” (SEIXO, 2002, p. 117). Nesta escrita pletórica, há também duas forças antagônicas em ação. Primeiramente, por meio de sua metaforização excessiva, suas analogias inusitadas e disfemísticas, sua animização das coisas e dos seres e “a instalação de um *universo predominantemente mágico*, onde indignação e loucura andam a par, e dão finalmente as mãos à poesia e ao sentido cósmico primordial para que reapelam” (SEIXO, 2002, p. 117) – com tudo isto, Lobo Antunes forja uma literatura que, na sua sanha e revolta, almeja esbravejar com o mesmo vigor dos mitos. E, com efeito, mediante suas narrativas nodais que reúnem gerações de famílias ou comunidades de determinado momento histórico num mesmo plano narrativo, o autor português engendra uma *mitologia provisória*, ideal para este nosso tempo, o qual Stanislaw Lem (1988 p. 198) chamou de “era dos milagres cruéis”.

Essa mitologia particular, embora maciça e monolítica, possui pés de barro, e é deliberadamente do interesse de Antunes apontar essa fraqueza. Com isso não estamos afirmando a existência de uma modulação mito-poética na linguagem antuniana como nas obras de Tolkien ou Borges – pelo contrário, como os títulos dos dois primeiros romances corroboram (pois são expressões idiomáticas e coloquiais), sua obra amiúde mergulha no discurso vulgar e chulo. E isto, talvez, seja o que engendra uma tensão ainda mais profunda: uma mitologia erigida sobre fundamentos toscos. E Antunes, de modo nenhum, oculta essa fragilidade. Com efeito, de acordo com a expressão popular portuguesa, ele traça em sua prosa os contornos de sua sociedade “vidro duplo” – sólida e inteiriça por fora, quebradiça e rompida por dentro.

Daí advém a outra força, que se desdobra contrariamente à primeira, destruindo e solapando todas as narrativas e genealogias biológicas e morais, com ironia e furor sarcástico, regozijando-se no próprio colapso. Essa força iconoclasta não é, de maneira alguma, um impulso niilista e juvenil, mas um dos sinais da inadequação do soldado que retornou à terra natal, ainda eivado pela absurdidade da guerra e da violência ali sofrida e praticada. Em suma, esse potencial acusatório e destrutivo de Lobo Antunes é uma espécie de constatação do fim do Império português e da ruína de todos os projetos megalomaniacos que abundam ao longo de todo o espectro político. É, ao mesmo tempo, um ceticismo amargo provindo da experiência da guerra, mas acompanhado de um sentimento de solidariedade pelo sofrimento universal humano. Nas palavras de Seixo sobre a guerra colonial em *Os Cus de Judas*:

A intensidade do sentimento pós-colonial desenvolvido neste livro ultrapassa, portanto, em muito, a consideração da guerra de África como uma aberração (que, em si própria, apenas faz parte da reconstrução democrática ocidental após os fascismos históricos) [...] com efeito, em *Os Cus de Judas*, na relação colonizador-colonizado, é justamente a situação de *um tipo particular* de colonizador que é radicalmente encarada (a partir logo da sua verificação da ausência de raízes!): aquele que perdeu o seu lugar (a sua nação) para não ter nenhum (nenhuma, porque deixa de se reconhecer na sua), e pode entender deste modo a privação dela a que o sistema a que pertence (ou pertencia) condenou o nativo (SEIXO, 2002, p. 57).

Nesse sentido, Antunes anseia por descortinar as demais mitologias, os projetos nacionais ou políticos, expondo sua nulidade travestida de grandiosidade ou nobreza. Talvez seja no romance paródico *As Naus* que esse projeto de desestruturação das mitologias seja realizado de modo mais nítido. Em certa passagem, todo o cenário de Lisboa, incluindo o Mosteiro dos Jerônimos, patrimônio cultural do país, são matizados com tons absurdos e ridículos:

Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia Jerónimos esbarrámos com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas, e mais próximo, nas ondas frisadas da margem, a aguardar os colonos, presa aos limos da água por raízes de ferro, com almirantes de punhos de renda apoiados na amurada do convés e grumetes encarrapitados nos mastros aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardênia, achámos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas (ANTUNES, 1988, p. 10).

Semelhantemente, Pedro Álvares Cabral é apresentado como pária inadimplente, que busca sua esposa prostituída, a qual posteriormente veio a se tornar amante de Manoel de Sousa de Sepúlveda, apenas para lhe solicitar ajuda financeira:

Cabral viu a esposa erguer-se da sua tábua de melhoramentos plásticos, idêntica às imagens das igrejas de manhã, pulverizadas pelo sol rebentado como um fruto nos vitrais de degolações de mártires da nave principal, de forma que se levantou, estarecido, de tornozelos embaraçados na espada, avançou um passo lento, como se caminhasse sobre a água, para aquela aparição de beata laica preparada para a visita hebdomadária do senhor Sepúlveda da moldura do piano, e perguntei a medo, roçando com a ponta dos dedos a sua inacessível atmosfera de perfume e pó de arroz, Tens por acaso doze contos e quinhentos que me emprestes? (ANTUNES, 1988a, p. 173).

Desse modo, nenhuma ideologia ou conjunto de valores fica imune às críticas e desmitologização antunianas. Nas palavras de Norberto do Vale Cardoso:

Assim, o fim do império, anunciado na *Mensagem* de Pessoa, é concretizado apenas com a efectiva independência das colônias. Lembrando um poema de Pessoa, Eduardo Lourenço refere-se aos “girassóis do império”, provando que este já havia sido dado como extinto. Porém, no seu ponto de vista, só com Lobo Antunes, e, em particular, com *As Naus* teremos um “juízo final” capaz de proclamar o fim do império e de toda a mitologia que o alimentara [...]. Esta desmitologização tem a sua substância nos mortos e nos sobreviventes da Guerra Colonial, sendo o ex-combatente, como Sísifo, o carregador de um fardo petrificado: a História secular de um país. Nessa medida, ele é o *Luso Sapiens* (CARDOSO, 2011, p. 162).

Nesse sentido, o soldado português é aquele que, a despeito de sua própria vontade, carrega consigo as ruínas de um passado real e imaginativamente glorioso. É não somente o Judas que, do trono da graça, foi lançado à perdição, mas é também como um Lázaro ressurreto, que contemplou a morte face a face, e agora se vê impossibilitado de narrar aquilo que contemplou e viveu. Tendo cruzado o inferno, o soldado português se vê cínico, quando de seu retorno, perante as narrativas e ideologias que se querem paradisíacas. Portanto,

em Lobo Antunes, o hibridismo do soldado português, o ‘preto dos outros’, resulta também dessa diferenciação soldado/colono, soldado/desertor e soldado/português da metrópole. Não sendo colonizador nem colonizado, combatente de carreira ou guerrilheiro, combatendo contra a sua moral interior, o soldado é colocado à parte, como se a Guerra Colonial fosse o ‘Caliban’ de toda a História nacional” (CARDOSO, 2011, p. 165).

O monstro Caliban – personagem de Shakespeare – é, segundo Oscar Wilde, o europeu que contempla seu rosto no espelho, ora admirando-o (no romantismo), ora repudiando-o (realismo). A Guerra Colonial é um espelho que deforma todas as ideologias e *ismos* europeus do século XX, ao retratar, de modo cruel, as brechas na civilização pelas quais entrevemos o barbarismo. Em Lobo Antunes, percebemos a forma como a violência se manifesta sob as camadas culturais e os discursos oficiais. Em sua prosa, o soldado português,

massacrado por ideais impostos e esvaziado de motivações ou projetos internos, contempla, como num espelho, seu rosto.

2.4 A SIMBOLOGIA DA GUERRA

Dando continuidade aos pontos abordados na seção anterior, especificamente sobre a temática da guerra na prosa de Lobo Antunes, e suas relações literárias e políticas com a tradição canônica e o Portugal pós-Salazar, respectivamente, é lícito elencar e analisar alguns pontos essenciais para a compreensão do papel singular de Antunes na prosa portuguesa contemporânea.

A recorrência ou mesmo tratamento lateral do conflito colonial na obra antuniana nos leva a perceber alguns elementos e imagens recorrentes, que, apesar de não constituírem uma filosofia ou mesmo uma conceituação rígida e cristalina, acaba formando um símbolo, uma matriz de intelecções, que expressa o sentimento e as impressões do autor.

Nesse sentido, o mais apropriado é traçar a *simbologia da guerra* antuniana, a qual, conforme veremos, por vezes se opõe diametralmente à visão modernista, que também explorou profundamente as experiências das duas grandes guerras mundiais. Em primeiro lugar, todavia, é tempo de estabelecer e especificar certos pressupostos que tacitamente já conduziram até aqui o presente trabalho e que comporão o tom de suas futuras abordagens. O conceito mesmo de guerra, embora já mencionado inúmeras vezes, necessita de uma definição já canonizada ou ao menos que consiga englobar, de maneira geral, as experiências concretas com as quais os soldados (e mesmo a população civil, evidentemente) tem se deparado ao longo de toda a história, mas com ênfase – e de modo mais agudo – desde as grandes guerras estratégicas entre nações-potências.

Em seu famoso trabalho *Da Guerra*, Carl von Clausewitz define que a “*guerra é, portanto, um ato de força para obrigar o nosso inimigo a fazer a nossa vontade*” (CLAUSEWITZ, 2006, p. 98, grifos do autor). No entanto, mais do que a simples agressão impulsiva e corporal, a guerra se vale da ciência e da arte – isto é, da técnica e do símbolo – como forma de aumentar seu poderio e acelerar seus objetivos:

A força, para opor-se à força oponente, mune-se de invenções da arte e da ciência. Existem certas limitações auto-impostas e imperceptíveis, vinculadas à força, que mal merecem ser mencionadas, conhecidas como legislação e costumes internacionais, mas elas pouco a enfraquecem. A força – isto é, a força física, porque a força moral não possui existência a não ser como expresso no Estado e na legislação – constitui assim o meio de que dispõe a guerra. Impor a nossa vontade ao inimigo constitui o seu propósito. Para atingir aquele propósito devemos fazer com que o inimigo fique impotente e este é, em tese, o verdadeiro intuito da guerra. Este intuito toma o lugar do propósito, descartando-o como algo que na realidade não é parte da guerra propriamente dita (CLAUSEWITZ, 2006, p. 98).

O pensamento de Clausewitz é interessante na medida em que expõe a nu toda a máquina de guerra – nesse sentido, sua violência essencial recorre aos meios racionalizados e abstratos (arte e ciência) com o fim de executar mais rapidamente sua finalidade: a submissão do oponente. Clausewitz também aponta para os dois motivos que conduzem os homens à guerra: “sentimentos e intenções hostis” (CLAUSEWITZ, 2006, p. 99). Portanto, a guerra é motivada (e manifesta) um instinto que a civilização jamais pode represar, ou poderíamos dizer mais acertadamente: a civilização é um estado flutuante que ora se beneficia, ora se prejudica desse mesmo instinto²⁶. Desse modo, segundo as palavras do autor:

A nossa definição baseia-se nestas últimas [as intenções hostis], uma vez que são o elemento universal. Não se pode conceber que exista nem mesmo o sentimento de ódio mais selvagem, quase instintivo, sem que haja uma intenção hostil, mas as intenções hostis muitas vezes não estão acompanhadas de qualquer tipo de sentimentos hostis – pelo menos por nenhum que predomine. Os povos selvagens são levados pela paixão, os povos civilizados pela mente. A diferença não está, entretanto, na respectiva natureza da selvageria e da civilização, mas sim nas circunstâncias, nas instituições e assim por diante, que as acompanham. A diferença não surte efeito, portanto, em todos os casos, mas sim na maioria deles. Até mesmo os povos mais civilizados, em suma, podem ser inflamados por um violento ódio uns pelos outros (CLAUSEWITZ, 2006, p. 99).

De semelhante modo, os pensamentos do Marechal de Campo Helmut Graf von Moltke são cruciais para uma possível definição de *guerra*. Em sua obra *On the Art of War* [Sobre a Arte da Guerra], Moltke curiosamente apresenta ao mesmo tempo alguns elementos e perspectivas que contrastam diametralmente e outros que se coadunam à *simbologia* antuniana. Num excerto escrito por volta de 1880, Moltke afirma:

A paz eterna é um sonho – mas nem sequer um sonho agradável. A guerra é parte da ordem cósmica de Deus. A guerra desenvolve as mais nobres virtudes do homem, as quais, de outro modo, tornar-se-iam letárgicas e desvaneceriam: coragem, abnegação, devoção ao dever e disposição sacrificial. [...] Por outro lado, quem pode negar que toda guerra, mesmo a que alcançou a vitória, inflige graves feridas em todos envolvidos? Nem o ganho territorial nem bilhões em indenização podem substituir os mortos nem compensar o luto das famílias. A guerra é um negócio (*Handwerk*) duro e violento. Mas quem, neste mundo, é capaz de evitar a desgraça

²⁶ Nas palavras do próprio Clausewitz: “Se, portanto, as nações civilizadas não executam os seus prisioneiros nem devastam cidades e países, é porque a inteligência desempenha um papel maior em seus métodos de guerra e ensinou-lhes maneiras mais eficazes de empregar a força do que a crua expressão do instinto. A invenção da pólvora e o constante aperfeiçoamento das armas de fogo são por si sós suficientes para mostrar que o progresso da civilização nada fez de prático para alterar ou para desviar o impulso de destruir o inimigo, que é essencial à própria ideia de guerra” (CLAUSEWITZ, 2006, p. 101).

ou escapar da necessidade? Não são ambas as condições de nossa vida terrena de acordo com as direções de Deus? Adversidade e miséria são simplesmente elementos inevitáveis na ordem cósmica. O que seria da humanidade sem esses duros acicates para o pensamento e a ação? Nosso renomado poeta Schiller coloca a seguinte frase nos lábios não de Wallenstein, mas de Max: “A guerra é horrenda como as pragas do céu. Todavia, ainda assim é boa; é um destino, assim como as pragas” (MOLTKE, 1993, p. 22-23, tradução nossa).

Ora, evidentemente dentro do universo literário de Lobo Antunes, imbuído de seu conhecimento infernal, jamais deparar-nos-íamos com a ideia de que a guerra é oriunda de uma ordenação divina ou uma promotora das virtudes (no sentido etimológico do termo, isto é, *uirtus*, atributos viris); pelo contrário, grande parte do projeto literário de Antunes é efetivamente uma desmitologização não só do passado glorioso de Portugal, mas também nas narrativas tradicionais e heroicizantes sobre a guerra. Neste sentido, Moltke, portanto, se encontra num posicionamento antípoda às imagens e descrições do escritor português.

Todavia, ironicamente, Moltke e Lobo Antunes concordam no fato de que a guerra, *como manifestação e exemplo supremo da miséria humana*, é lamentavelmente inevitável na ordem cósmica. Ou, nas palavras do teórico da guerra, “adversidade e miséria são simplesmente elementos inevitáveis na ordem cósmicas”. Desse modo, também jamais encontraríamos, em meio à ironia e ceticismo da prosa do autor português, alguma concepção, ainda que remota, de ordem utópica, ou pacifismo universal. Conforme veremos na seção seguinte, para Lobo Antunes, a guerra é uma espécie de epidemia, uma corrupção que conspurca a vida humana em todas suas instâncias. Numa perspectiva um tanto desesperadora, o indivíduo contemporâneo é subjugado pela monstruosidade da guerra, de maneira a ver seus esforços malogrados por uma instância que é aparentemente inexorável.

Se há uma espécie de escatologia (de *eschaton*, “os fins dos tempos”) bélica, ou mais formalmente um confronto bélico escatológico (apocalíptico), nas grandes religiões monoteístas e mesmo no imaginário popular (o *Armagedon* bíblico e secularizado), em Lobo Antunes deparamo-nos como uma *escatologia* (de *scáton*, “excremento”) bélica, no qual tanto seus meios quanto seus produtos são detritos e corrupção. A guerra não é uma instância formadora de caráter – concepção satirizada em *Os Cus de Judas*, no qual as tias caquéticas do narrador lhe dizem que tornar-se-ia um verdadeiro homem no fulgor do combate –, mas uma força nauseabunda de conspurcação:

Mas não podíamos urinar sobre a guerra, sobre a vileza e a corrupção da guerra: era a guerra que urinava sobre nós os seus estilhaços e os seus tiros, nos confinava à estreiteza da angústia e nos tornava em *tristes bichos rancorosos* [...]. Vivo num mundo morto, sem cheiros, de poeira e de pedra, onde o enfermeiro de policlínica do

primeiro andar passeia, de bata, a barba surpreendida de fauno, buscando ao seu redor, em vão, relvas fofas de margem. Vivo num mundo de poeira, de pedra e de lixo, principalmente de lixo, lixo das obras, lixo das barracas clandestinas, lixo de papéis que vireltem e se perseguem, ao longo dos tapumes, sarjetas fora, soprados por um hálito que não há, lixo de ciganos vestidos de preto, instalados nos desníveis da terra, numa espera imemorial de apóstolos sabidos (ANTUNES, 1983, p. 222-223, grifos nossos).

Em vez de promover o desenvolvimento humano – em vez de acicate para o pensamento e ação –, a guerra, além de destrutora e corruptora, é, no universo antuniano, uma ação *involuntiva*, no sentido de que leva o homem à irracionalidade e letargia. Dito de outro modo, a guerra não promove as *virtudes* heroicas, mas transforma seus soldados em *triste bichos rancorosos*.

Portanto, nas seções seguintes, abordaremos três formas simbólicas por meio das quais a guerra é trabalhada na obra de Lobo Antunes, a saber, a *guerra como zoológico*, a *guerra como conspiração* e a *guerra como jogo* (ou *estrategismo lúdico*).

2.5 GUERRA COMO ZOOLÓGICO

Conforme dito na seção anterior, Lobo Antunes nos apresenta uma visão acerca da guerra que destoa por completo daquelas concebidas pelos grandes teóricos da guerra no passado (como o supracitado Moltke). Evidentemente, a tecnologia e outros meios desenvolvidos ao longo do século XX e XXI culminaram em novas modalidades de guerra (por exemplo, a chamada *guerra assimétrica*, ou a *guerra cultural*) e novas teorizações acerca do belicismo. No entanto, como já nos resguardamos em afirmar, o que subjaz à prosa antuniana é antes uma *simbologia* – não uma teorização da guerra. Conforme a famosa afirmação de Saul Bellow (2000, p. 48), o filósofo e o teórico apresentam-nos conceitos, o escritor, imagens.

Desse modo, uma das imagens recorrentes na “Trilogia da Aprendizagem” é o zoológico, ou ao menos como selva na qual a animalidade (e a loucura em termos humanos) se sobrepõe à sanidade. Nesse sentido, a guerra é o *absurdo* (conceito caro aos modernistas) transposto para o âmbito nacional/internacional, já que é regida por agentes e diretrizes incompreensíveis ou alógicas dentro da perspectiva daqueles que estão nela inseridos. Portanto, *guerra* e *loucura* se assemelham nesse aspecto, ou mais concretamente, a guerra colonial e o asilo são faces de um mesmo objeto: o resultado efetivo das ideologias que não somente se impregnam na formação do indivíduo, mas que também se sobrepõem, externa e forçosamente, quando deseja resultados mais efetivos:

[...] o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades, como os tecidos se previnem contra os corpos estranhos envolvendo-os em cápsulas de fibrose. Internados em enfermarias desconjuntadas, vestidos com o uniforme dos doentes, passeávamos na cerca de areia do quartel os nossos sonhos incomunicáveis, a nossa angústia informe, os nossos passados vistos pelo binóculo ao contrário das cartas da família e dos retratos guardados no fundo das malas sob a cama, vestígios pré-históricos a partir dos quais poderíamos conceber, como os biólogos examinando uma falange, o esqueleto monstruoso da nossa amargura (ANTUNES, 1983, p. 62).

De maneira didática, pode-se dizer que, enquanto *Os Cus de Judas* versa sobre o “inacreditável absurdo da guerra”, *Conhecimento do Inferno*, por sua vez, é uma descida (*katábasis*) paradoxalmente anti-heróica às regiões íferas dessas “ilhas de desesperada miséria” dos hospitais psiquiátricos. Evidentemente que em seus três primeiros romances não há como separar as duas realidades, visto que, conforme assinalado acima, ambas as

realidades (guerra e asilo) são, no universo antuniano, produtos de uma mesma “vontade de poder” que se vale de conceitos abstratos e ideologias como forma de manutenção e ordenação do real:

[...] eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre, qualquer coisa de tão abstracto e estranho como a inocência, a justiça, a honra, conceitos grandiloquentes, profundos e afinal vazios que a família, a escola, a catequese e o Estado me haviam solenemente impingido para melhor me domarem, para extinguiem, se assim me posso exprimir, no ovo, os meus desejos de protesto e de revolta (ANTUNES, 1983, p. 151).

Portanto, esses ideais vazios (e cínicos) que são utilizados por instâncias superiores a fim de manipularem o real não encontram respaldo ou ressonância na intimidade dos soldados. Dito de outro modo, os valores que a guerra colonial supostamente visa defender não são capazes de incentivar a ação do combatente individual nem são capazes de criar uma identidade coletiva do exército português. Destarte, são uma espécie de animais forçados à obediência pronta – e conseqüentemente à redução de sua individualidade:

[...] não éramos cães raivosos mas éramos nada para o Estado de sacristia que se cagava em nós e nos utilizava como ratos de laboratório e agora pelo menos nos tem medo, tem tanto medo de nossa presença, da imprevisibilidade das nossas reações e do remorso que representamos que muda de passeio se nos vê ao longe, evita-nos, foge de enfrentar um batalhão destroçado em nome de cínicos ideais em que ninguém acredita, um batalhão destroçado para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime, o tenente gigantesco voltou-se para mim, tocou-me no braço e suplicou numa voz súbita de menino Doutor arranje-me a tal doença antes que eu rebente aqui na estrada da merda que tenho dentro (ANTUNES, 1983, p. 154).

Notamos mais uma vez, no excerto acima, os traços do escatológico, assim como o reducionismo levado a cabo pelo narrador: os soldados não são cães, são nada ou, antes, *ratos de laboratório*. Alguns combatentes, como o tenente mencionado, já relegam seu *status* de cobaia para o de pura escatologia. Entretanto, permanece o ponto que exploramos – a guerra é um criadouro de bestas, assim como um matadouro de individualidades. A própria temática da mutilação (vide capítulo 3) é a transposição imagética dessa literal redução da singularidade humana dentro da guerra.

Em determinada passagem de *Os Cus de Judas*, o narrador, jogando xadrez com um oficial (imagem recorrente ao longo do livro e analisada com pormenores seções adiante), discursa acerca dos métodos cada vez mais brutais que os combatentes portugueses exercem sobre seus inimigos:

Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão de óculos moles e dedos membranosos colocando delicadamente no tabuleiro, em gestos de ourives, as peças de xadrez, cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários metros de intestino a menos, quando se amputou a coxa gangrenada ao guerrilheiro do MPLA apanhado no Mussuma os soldados tiraram o retrato com ela num orgulho de troféu, a guerra tornou-nos em bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar (ANTUNES, 1983, p. 152).

O zoológico, imagem recorrente na obra antoniana²⁷, é, em última instância, um símbolo da tentativa humana de racionalização do natural – o esforço esquemático de confinar e classificar o indômito numa unidade apreensível. É semelhante à crítica da psiquiatria levada a cabo em *Conhecimento do Inferno* – “dos etiquetadores dos sentimentos dos outros” (ANTUNES, 1984, p. 65).

Assim, forças maiores, que transcendem e quase sempre subjagam o indivíduo, se valem de um discurso racionalizante que intenta substituir a experiência concreta e a *retronarratividade* do sujeito. Em *Os Cus de Judas* são “os senhores da guerra”, o Estado salazarista e mesmo as fórmulas prontas e lugares-comuns reinantes no seio familiar; em *Conhecimento do Inferno*, a psiquiatria e as instituições que buscam legitimar e, portanto, classificar a existência humana.

O resultado invariavelmente é uma suposta hierarquia que, conforme veremos posteriormente, se configura, antes, como uma *cadeia alimentar* ou numa ordem animal/natural domesticada (a definição mesma do zoológico). A guerra, portanto, com sua hierarquia e ranques, é: um parque animal, na medida em que as paradas, desfiles e demonstrações de poderio militar dentro do contexto da ditadura revela a “sociedade espetáculo” salazarista; e uma selva, na qual impera o rígido princípio do predatismo.

Não gratuitamente há nas obras de Lobo Antunes, semelhantemente a Borges, um vasto bestiário, ou um catálogo bestial medieval, que aparentemente servem de analogia

²⁷ A primeira sentença de *Os Cus de Judas* diz: “Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rínque de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas [...]” (ANTUNES, 1983, p.). Em *Tratado das Paixões da Alma*, é dito: ““Veio de Nelas, coitado, não há maneira de se habituar à cidade, foi uma ocasião ao Jardim Zoológico e apavorava-o sair daqui por causa dos elefantes, convenceu-se que andam à solta pelas ruas” (ANTUNES, 1991, p. 305). Em *Conhecimento do Inferno*, dentre outros excertos, encontramos: “ – Ouvem-se os passos na escada – disse baixinho uma mulher idosa, de madeixas exuberantes, apertando contra o peito um cão minúsculo que já possuía uma lápide com retrato, à espera, no cemitério do Jardim Zoológico” (ANTUNES, 1984, p. 287).

antropomórfica aos vícios humanos. Assim como nos tratados medievais o bode, por exemplo, era visto como símbolo e encarnação animal da luxúria, há também no conjunto de romances antunianos um compêndio dos vícios e características de certos indivíduos metaforizados nos animais.

Seixo (2001) já chamara atenção para a precaução e o ludismo onomástico para com o “lobo” – são raras as vezes em que esta fera, que alude imediatamente ao nome do autor, assoma em seu bestiário, assumindo, de modo geral, assume tons metaficcionalis e lúdicos. No entanto, em *Tratado das Paixões da Alma* e em *Manual dos Inquisidores*, as quintas devastadas e arruinadas com a falência e decadência da família, são ambas tomadas por lobos da Alsácia. Ora, a julgar pelos próprios títulos e excertos dos vários romances, percebemos alguns animais recorrentemente referenciados: o elefante e sua memória (*Memória de Elefante*); os cavalos (*Que Cavalos São Esses Que Fazem Sombra no Mar?*); as baleias (especialmente como imagem teratológica ou hiperbólica); os cães (em *Auto dos Danados* e *Manual dos Inquisidores*; os *Ur-Vaters*, os pais primordiais brutais e intransigentes, Diogo e Francisco, respectivamente, quando da Revolução dos Cravos e invasão de engenhos, eliminam a tiros seus fiéis cães de guardas); os pássaros, que juntamente com as flores, são recorrentes em *todos os romances*, segundo a pesquisa de Seixo (em especial em *Explicação dos Pássaros*, por exemplo); e, dentre outros, o crocodilo (*Exortação aos Crocodilos*), que, quando mencionado em África, é símbolo da crueldade do mundo da guerra, e, quando em Lisboa, é uma metáfora lateralizada dos “senhores da guerra”, os leviatãs²⁸ do Estado Novo.

A diversidade de animais que habitam o universo dos romances, mais do que simplesmente uma catalogação zoológica, retrata a expansão da miséria. De fato, os animais,

²⁸ No universo bíblico, o Leviatã, por vezes traduzido como *crocodilo*, é um monstro mitológico citado nos livros poéticos, o qual foi abatido pela Divindade criadora quando da criação do mundo, sendo, assim, símbolo de um caos primordial que se opõe e recalcitra contra a ordem. Era, por isso, também responsável pelos eclipses solares e a consequente escuridão. Alguns profetas bíblicos citam-no, por vezes, como forma de referência ao Egito, nação então inimiga do povo de Israel, e às condições atreladas ao período em que escravizou os hebreus (opressão, selvageria, abuso de poder, etc.). Em suma, é símbolo das forças naturais que fogem ao controle do homem, a quem resta somente, à parte da intervenção divina, a subjugação. É partindo deste contexto, portanto, que Thomas Hobbes, ao escrever sua obra homônima, apresenta o conceito de Estado como a instauração forçosa e brutal da ordem sobre os indivíduos. Os crocodilos, ou leviatãs, portanto, são todos os representantes do Estado que, mediante um poder discricionário, buscam exercer opressivamente seu governo sobre os homens. Desse modo, em seu livro *Exortação aos Crocodilos*, Lobo Antunes, acompanhando um grupo de autoridades do Estado Novo que agem por meio de tortura, sequestro e abuso de poder, escreve outro de seus *tratados*, no caso uma *exortação aos Leviatãs* (crocodilos).

por vezes, compartilham da *solidariedade da miséria*, sofrendo conjuntamente com seus donos. Em *Conhecimento do Inferno*, a guerra transforma os homens em “bichos”, unificando toda a criação numa unidade hostil:

– Os animais presos – disse eu – preferem muitas vezes morrer e nós não passamos de animais presos: nunca nos deixarão sair daqui. Têm medo, em Luanda, que a gente saia daqui: com que cara os tipos bem fardados, bem alimentados, bem dormidos nos enfrentariam? Somos o remorso deles (p. 261).

A guerra promovida pelo Estado age de duas formas distintas: transforma homens em feras brutais e indômitas; ou, como se percebe em *Os Cus de Judas* transforma-os, por meio de seu maquinário, em tristes bichos de circo, capados e dominados:

Chegam todos assim lá de África, coitadinhos, e eu senti que me olhavam como se olham os aleijados que rastejam de muletas nas cercanias do Hospital Militar, sapos coxos fabricados pela estupidez do Estado Novo, que ao fim da tarde, no Verão, escondiam os cotos envergonhados nas mangas das camisolas (ANTUNES, 1983, p. 103).

Ora, como de hábito na prosa de Lobo Antunes, o zoológico é tanto um símbolo de Portugal salazarista e pós-revolução, com sua hierarquia predatória e submissão domesticada, quanto um emblema do indivíduo ocidental, imerso na anarquia niilista em meio ao desmoronamento dos valores ou na docilidade letárgica promovida pelos maquinários de grandes instituições que o transcendem, modificando (e limitando), pois, sua existência. Nesse sentido, a guerra é um dos processos amputadores por excelência, em especial a guerra colonial conduzida pela ditadura, que se valeu de um discurso artificialmente projetado, deslocado da realidade das coisas e do próprio sentimento coletivo do povo português.

Por fim, é possível, com fins de ilustração, assinalar, ainda que brevemente, que o tema do zoológico, da redução e catalogação do humano, é retomado no outro inferno, a saber, o conhecimento infernal da psiquiatria. O asilo, uma miniatura do Portugal-hospício, de modo semelhante à guerra, cunha uma taxonomia da natureza humana, reduzindo-a a alguns lugares-comuns e chavões supostamente técnicos. O resultado disto é também uma castração das potencialidades criativas e existenciais do que ali se encontram:

[...] a terapeuta ocupacional percorria em grandes passadas, espalhafatosamente decidida como um domador de circo, um domador de tristes feras sonâmbulas, rugindo de tempos a tempos um catarrozinho insignificante de caniche (ANTUNES, 1984, p. 109).

O zoológico e o circo, ambos centros nos quais se dá o encontro entre a disciplina e o entretenimento, são aqui conjugados na descrição da letargia ocasionada química e moralmente nos pacientes, reduzindo-os a “tristes feras sonâmbulas”, destituídas de sua vitalidade animal, mas sem, com isso, alcançarem o *status* civilizacional. À vista disso, o narrador, habituado com os mecanismos da guerra e, portanto, com a perspectiva reducionista para com os homens, observa:

São homens, pensava eu, homens destruídos pelas pastilhas, pela miséria, pelos seus tristes fantasmas, homens que a pouco e pouco se parecem com esquisitos bichos girando na cerca à laia dos animais nas grades do Jardim, de expressões trituradas pelo desinteresse e pelo medo (ANTUNES, 1984, p. 174)

E pouco adiante, continua:

Por que é que em lugar de lhes dar comida – sugeri ao enfermeiro que distribuía o almoço – não os manda devorarem-se uns aos outros? Tenho a certeza de que lhe obedeciam se os mandasse devorarem-se uns aos outros: todos os animais obedecem aos donos (ANTUNES, 1984, p. 176).

Dessa maneira, concluindo esse tópico, é possível afirmar que as narrativas de guerra antunianas, da maneira singularmente paródica dos romances intitulados pós-modernos²⁹, apresentam não mais guerreiros que abarcam em si todas as honrarias e glórias e são, pois, o desenvolvimento pleno das virtudes bélicas (coragem, honra, autodeterminação, iniciativa, etc.). Antes, traçam um retrato sombrio dos “retornados”, ou numa perspectiva macroscópica, de todos os participantes das guerras modernas, que lançados a um conflito que, apesar de ideologicamente sustentado, não possui ancoragem na estrutura do real, nem reverberação nos ânimos dos combatentes. Dito de outro modo, os soldados são submetidos não somente aos perigos físicos da guerra, mas a uma violência emocional ao negar ou mascarar, com os mais frágeis artifícios, o absurdo ou banalidade de suas motivações:

²⁹ No presente trabalho, conforme disposto na Introdução, entendemos o conceito de pós-moderno a partir de duas definições: em primeiro lugar, a definição dada por Alfonso Berardinelli, em *Da poesia à prosa* (2007), segundo a qual o pós-moderno é o estado de coisas oriundas da transposição do eixo cultural e econômico da Europa para os Estados Unidos. A segunda definição parte de Brian McHale, para quem o pós-modernismo se diferencia do modernismo na medida em que aquele se debruça primordialmente sobre as questões ontológicas do ser e da ficção, ao passo que este último enfatiza as questões epistêmicas. Nas palavras do crítico: “o dominante na ficção pós-moderna é ontológico. Ou seja, a ficção pós-modernista implanta estratégias que envolvem e enfatizam questões como as que Dick Higgins chama de ‘pós-cognitivas’: “Que mundo é esse? O que deve ser feito nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?” (McHALE, 1987, p. 9)

[...] ao som de marchas guerreiras e dos discursos heróicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após outros, tocava-se um fio de tropeçar, uma granada pulava e dividia-nos ao meio, trás! (ANTUNES, 1983, p. 124).

O resultado não são heróis de guerra, mas criaturas fragilizadas e moralmente castradas, cuja impotência se revela numa prosa que, parafraseando T.S. Eliot (1991, p. 55), é ao mesmo tempo explosiva e suspirante:

talvez que tantos meses de guerra nos transformassem em criaturas indecisas e inúteis, em pobres bêbados sem préstimo aguardando a palidez da manhã, para depois aguardarem a tarde e a noite na mesma renúncia desinteressada (ANTUNES, 1984, p. 257).

Cardoso resume essa mecanização ou “domesticação” dos soldados da seguinte forma:

na obra antuniana, e no que à guerra em particular concerne, o ser humano se encontra [...] na cauda do mundo (*cola mundi*), que é o cu de Judas, local de evacuação, mas, paradoxalmente, onde o regime quer suprimir a identidade do soldado, mecanizando-a para a guerra. [...] Os soldados foram transformados em “peixes mudos” que viviam “em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos” (CARDOSO, 2011, p. 118).

Curiosamente, essa geração de retornados e militares espiritualmente impotentes e estéreis serão os estandartes da Revolução dos Cravos; e partindo disto, portanto, já é possível antever a fragilidade do movimento, que apesar de retomar alguns dos direitos individuais extintos na ditadura, não se desenvolveu plenamente rumo à concepção original, mantendo algumas das antigas estruturas de poder e, inclusive, alguns dos mesmos indivíduos que governavam durante a ditadura (como é possível ver em *Da Natureza dos Deuses*, obra na qual os grandes aliados de Salazar capturam o poder após o fim da ditadura por meio de grandes conglomerados e acordos realizados na surdina). Lobo Antunes advoga a fragilidade do movimento precisamente por esses motivos, e representa sua desilusão em romances como *Fado Alexandrino*, conforme comenta Seixo:

Nenhuma destas experiências pessoais corresponde à visão eufórica e jubilosa que marcou o dia 25 de Abril de 1974 para uma maioria significativa da população portuguesa, mesmo admitindo que uma boa parte dela se aproveitou da situação, ou que nela se encarreirou por motivos de interesse, de inércia ou de seguidismo ignorante. Não é difícil, pois, entender que este romance de António Lobo Antunes, acolhido com sofreguidão por todos os que, oito anos depois, tinham já uma visão um tanto crítica e um tanto decepcionada desse dia glorioso, e, sobretudo, das

mutações sinuosas e ambíguas que, no plano sociopolítico, se lhe seguiram, signifique afinal para muitos leitores uma perspectivização parcial e assaz pessimista da revolução portuguesa (SEIXO, 2002, p. 124).

Pode-se indagar se essa perspectiva pessimista talvez seja um componente da desmitologização contínua levada a cabo por Lobo Antunes em seus romances.

2.6 GUERRA COMO CONSPURCAÇÃO

John Ruskin, o crítico artístico da era vitoriana, famoso por suas denúncias das mazelas sociais de sua época, na Inglaterra, em sua conferência “On War” [Sobre a guerra], ministrada a um grupo de soldados, afirma que, apesar de um *pintor* (como era seu caso) aparentemente não possuir relação alguma com a guerra, toda arte, todavia, é oriunda de uma comunidade bélica. Segundo suas palavras: “a guerra é o fundamento de toda grande arte. Por mais a conclusão seja inevitável, a partir de uma comparação cuidadosa dos estados das grandes raças históricas em diferentes períodos”³⁰ (RUSKIN, 1902, p. 150).

Entretanto, Ruskin estabelece os *tipos* de guerra que servem e embasam o florescimento da arte superior – não os massacres promovidos pelas hordas bárbaras, nem a corrida desenfreada por poder levada a cabo por um Napoleão,

Mas a guerra criativa ou fundacional [que] é aquela na qual a inquietação natural e o amor pela disputa entre os irmãos são disciplinados, por consentimento, em belos – embora possam ser fatais – modos de jogo: nos quais a ambição natural e o amor ao poder presentes nos homens são regidos numa conquista agressiva do mal circundante: e no qual os instintos naturais de autodefesa são santificados pela nobreza das instituições e pureza das casas que receberam a ordem de defender. Para esse tipo de guerra, foram os homens gerados; numa guerra como essa, qualquer homem pode alegremente morrer³¹ (RUSKIN, 1902, p. 158).

Mais adiante, antecipando uma ideia que se faz presente em ideologias revolucionárias, como o futurismo, Ruskin afirma que a guerra promove não apenas o desenvolvimento da arte e da técnica, mas também uma limpeza da ordem social.

Tão severa é esta lei da Natureza e da vida, que uma nação uma vez corrompida somente pode ser redimida por um despotismo militar – jamais mediante a conversação, nem por meio de seu livre esforço. *E a saúde de qualquer estado consiste simplesmente nisto*: que nele aqueles que são os mais sábios serão também os mais fortes; seus governantes serão também seus soldados; ou, antes, por meio da força do intelecto mais do que da espada, seus soldados serão seus governantes (RUSKIN, 1902, p. 195)³².

³⁰ No original: “war was the foundation of all great art. Yet the conclusion is inevitable, from any careful comparison of the states of great historic races at different periods” (RUSKIN, 1902, p. 150).

³¹ No original: “But the creative or foundational war is that in which the natural restlessness and love of contest among men are disciplined, by consent, into modes of beautiful—though it may be fatal—play: in which the natural ambition and love of power of men are disciplined into the aggressive conquest of surrounding evil: and in which the natural instincts of self-defence are sanctified by the nobleness of the institutions, and purity of the households, which they are appointed to defend. To such war as this all men are born; in such war as this any man may happily die” (RUSKIN, 1902, p. 158).

³² No original: “So sternly is this the law of Nature and life, that a nation once utterly corrupt can only be redeemed by a military despotism -- never by talking, nor by its free effort. And the health

Conforme sabemos, Marinetti, em seu *Manifesto Futurista*, também apresentou a guerra como uma espécie de catalisador da ordem histórica, eliminando os estatutos atravancadores e impulsionando o domínio da técnica. Nesse sentido, a guerra, com sua necessidade de disciplina e intransigência, de certo modo reorganiza, ainda que compulsoriamente, a sociedade, instaura ou drena o ânimo dos indivíduos e indiretamente renova alguns laços comuns que, num futuro, poderão constituir-se como traços identitários.

Entretanto, a simbologia presente em Lobo Antunes, refletindo de certo modo as neuroses de guerra moderna (posteriores a Ruskin e Marinetti), apresentam-nos a guerra como conspiração – tanto da alma quanto do corpo –, como uma substância viscosa que, vez ou outra, se apega indelevelmente aos participantes. De fato, a ambientação de *Os Cus de Judas* é, na maior parte das vezes, descrita em tons escatológicos: o odor de urina e excrementos, a penumbra amarelada das lâmpadas a gás, o cheiro acre dos defuntos ou corpos privados dos cuidados básicos e objetos encardidos e decompostos. Em *Os Cus de Judas*, o narrador diz: “[...] e também do *aroma de cadáver* que traziam consigo desde o navio de Lisboa, *homens tornados larvas* de espingarda assassina nas patas, por um Portugal de esbirros” (ANTUNES, 1983, p. 181, grifos nossos). E mais adiante, o narrador, numa resignação suspirosa, confessa a angústia ocasionada pelas vozes e sangue dos mortos, ambos literal e simbolicamente poluentes:

Eu estava farto de guerra, Sofia, farto da obstinada maldade da guerra e de escutar, na cama, os protestos dos camaradas assassinados que me perseguiam no meu sono, pedindo-me que os não deixasse *apodrecer* emparedados nos seus caixões de chumbo, inquietantes e frios como os perfis das oliveiras, farto de ser larva entre larvas na câmara ardente da messe que o motor da electricidade aclarava de vacilações hesitantes de desmaio, farto do jogo das damas dos capitães idosos e das melancólicas piadas dos alferes, farto de trabalhar, noite após noite, na enfermaria, *molhado até aos cotovelos do sangue viscoso e quente dos feridos* (ANTUNES, 1983, p. 183, grifos nossos).

A maldade da guerra se espalha de forma epidêmica, contaminando e degradando não apenas a África, mas também os soldados portugueses. Ora, a guerra é compreendida, dentro dessa estrutura narrativa, não como uma força organizadora e diretriz, mas como cissura desagregadora dos homens. Há, neste ponto, uma similaridade com o conceito platônico de

of any state consists simply in this: that in it those who are wisest shall also be strongest; its rulers should be also its soldiers; or, rather, by force of intellect more than of sword, its soldiers its rulers” (RUSKIN, 1902, p. 195).

nosos – a doença da alma. Segundo Eric Voegelin, em *História das Ideias Políticas*, volume I:

Platão tinha desenvolvido o conceito de *nosos* para indicar a desordem de um espírito que tinha perdido a sua orientação religiosa e espiritual; [e com] a ruptura da pólis, o *nosos* se torna um fenômeno social disseminado e atinge o ponto de uma deformação patológica da mente. O *nosos* da mente é, assim, como o surgimento da psicologia, um sintoma da desintegração política (VOEGELIN, 2012, p. 113).

Todo o movimento da guerra é, na simbologia antoniana, insalubre – todos os retornados são sujeitos fisicamente mutilados ou *patologicamente* deformados e, portanto, incapazes de viverem nos limites circunscritos pelas tradições e valores da sociedade portuguesa. Dito de outro modo, e valendo-se de Voegelin³³, a guerra é causada pelo *nosos* de uma ditadura que anseia instaurar a ordem mediante a supressão e maquiamento da verdade dos fatos e que também atua como agravadora desse mesmo *nosos*. Em suma, no universo antoniano, a guerra é uma doença espiritual e social que, tendo se manifestado como supuração nos primeiros romances, passa depois para um processo de incubação, retornando ocasionalmente na tessitura da escrita. Trata-se, pois, de uma doença crônica que infecta os homens que dela participam, insuflando-lhes cinismo e amargura, jamais plenamente curada:

Tão esquisito, entende, que me pergunto às vezes se a guerra acabou de facto ou continua ainda, algures em mim, com os seus nojentos odores de suor, e de pólvora, e de sangue, os seus corpos desarticulados, os seus caixões que me aguardam. Penso que quando eu morrer a África colonial voltará ao meu encontro (ANTUNES, 1983, p. 201).

Mas não apenas isto. A guerra é não apenas crônica, mas também epidêmica. A “África colonial” se alastra, contaminando indivíduos, objetos e lugares (como a cidade de Lisboa dos retornados). Esse alastramento incontido debilita a sociedade portuguesa ao ponto da mortificação:

A guerra propagou-se aos sorrisos das mulheres nos bares, sob as ampolas despolidas dos candeeiros que lhes multiplicam de sombras a curva indagadora dos narizes, turvou as bebidas de um gosto azedo de vingança, aguarda-nos no cinema, instalada no nosso lugar, vestida de preto como um notário viúvo a retirar do bolso do casaco o estojo de plástico dos óculos (ANTUNES, 1983, p. 215).

³³ Essa reflexão voegelianiana acerca do *nosos* platônico é crucial para se entender a imagem de Portugal como “o homem enfermo (ou doente) da Europa” (*sick man of Europe*), já referida anteriormente e que será analisada mais detidamente adiante.

Os objetos mais pessoais, conforme dito acima, são também conspurcados pela virulência da guerra, de maneira que a guerra, alastrada pela estrutura do real, passa a ser inoculada à própria percepção do sujeito. Em outras palavras, a guerra passa a fazer parte de sua perspectiva acerca do real, ora distorcendo, ora clarificando as circunstâncias e acontecimentos, transmutando-se em metáfora para a compreensão de sua própria condição quando de seu retorno:

Deito um centímetro mentolado de guerra na escova de dentes matinal, e cuspo no lavatório a espuma verde-escura dos eucaliptos de Ninda, a minha barba é a floresta do Chalala a resistir ao *napalm* da *gillet*, um grande rumo de trópicos ensanguentados cresce-me das vísceras, que protestam (ANTUNES, 1983, p. 215).

Já nos capítulos finais de *Os Cus de Judas*, o narrador, apresentando-se em Lisboa a um médico seu amigo a fim de realizar o exame de sangue que diagnosticava se os soldados portavam ou não alguma doença de África, nega qualquer *pureza* ou incolumidade de sua parte, ainda que seu sangue, tecnicamente falando, a confirme:

Trazemos o sangue limpo, Isabel: as análises não acusam os negros a abrirem a cova para o tiro da PIDE, nem o homem enforcado pelo inspector na Chiquita, nem a perna do Ferreira no balde dos pensos, nem os ossos do tipo de Mangado no telhado de zinco (ANTUNES, 1983, p. 233).

O exame de sangue realizado pelo Estado, com o intuito de se certificar que os retornados não traziam nenhuma das doenças tropicais de África, é o modo simbólico de soterrar, ou ao menos triar, todo e qualquer resquício daquele “país que ardia” (ANTUNES, 1983, p. 216) e da violência ali perpetrada. É uma forma simbólica de proclamar uma absolvição virtual, como Pilatos lavando suas mãos do sangue de Cristo, ao mesmo tempo que resguardando uma sociedade supostamente sadia de quaisquer infecções. No entanto, conforme vimos, esse suposto país saudável já havia sido afetado criticamente pela corrupção da guerra, sendo os sintomas mais evidente as narrativas encobridoras e o silêncio mnemofóbico.

Dentro desse contexto, após o resultado de seu exame, vemos a indagação do médico e subsequente resposta cínica do narrador:

– Como é que te vais aguentar em Lisboa depois dos cus de Judas?
[...]

– Nas calmas – respondi-lhe, afastando com a mão os cadáveres estilhaçados na picada. – Tu próprio certificaste que tenho o sangue limpo (ANTUNES, 1983, p. 236).

Há aqui, evidentemente, uma tensão entre um diagnóstico incompleto e a complexidade da situação real do retornado. O discurso oficial *exime* o soldado de suas culpas de *sangue*, ocultando, mediante pronunciamentos técnicos e oficiais, toda violência e trauma; ao passo que o sujeito, andando em meio a *cadáveres estilhaçados*, isto é, ainda imerso na guerra, se vale de uma máscara para continuar subsistindo em sua terra natal. A guerra produz somente dejetos, sejam os mortos que se tornam inúteis ao Estado salazarista, sejam os soldados que retornam moral e psicologicamente eviscerados e incapazes de toda ação. Nas palavras de Cardoso:

Ao invés do ventre materno ou da vagina da mulher, o “cu” de judas onde ele se encontra é um lugar que representa, não o nascimento e a fertilidade, mas os dejectos, o que o corpo recusa. O “cu” é o orifício de expulsão, prova da sua mortalidade e da sua existência agónica: a verdade orgânica da guerra como uma hemorroida sangrenta (CARDOSO, 2011, p. 112).

Portanto, contrapondo-se à concepção futurista, Antunes mostra o aspecto escatológico da guerra – a natureza sórdida tanto de suas motivações quanto de seus meios.

2.7 GUERRA COMO JOGO (OU ESTRATEGISMO LÚDICO)

Johan Huizinga, em seu trabalho *Homo Ludens*, lançou as bases para uma reflexão hoje essencial para a compreensão da mentalidade contemporânea. Afinal, torna-se cada vez mais patente a prevalência do entretenimento e, no dizer de Adorno, da narcotização dos meios de massa. Entretanto, especificamente ao que nos compete na presente seção, algumas reflexões de Huizinga no livro supracitado são de suma importância para a compreensão da simbologia antuniana da guerra.

Num capítulo intitulado “O Jogo e a Guerra”, Huizinga tece as seguintes reflexões:

Chamar "jogo" à guerra é um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras. Já colocamos o problema de saber se isso deve ser considerado apenas uma metáfora, e chegamos a uma conclusão negativa. O mais provável é que em toda a parte a linguagem tenha definido as coisas dessa maneira, a partir do momento em que surgiram palavras para designar o jogo e o combate (HUIZINGA, 2000, p. 68).

Todavia, analisando o contexto de Lobo Antunes, podemos dizer que a guerra representada nas suas páginas é, antes, mais afeita ao conceito de “guerra absoluta”, ou de “guerra assimétrica”, visto que não há um código regente ou limitações impostas sobre e por ambos os lados. Assim, segundo Huizinga, *a função cultural* da guerra se dissolve quando os limites ou regras não são levados em contas no andamento da guerra:

Só é lícito falar da guerra como função cultural na medida em que ela se desenrola de maneira que seus participantes se considerem uns aos outros como iguais, ou antagonistas com direitos iguais. Por outras palavras, sua função cultural depende de sua qualidade lúdica. Esta condição modifica-se desde que a guerra é travada fora do âmbito dos iguais, contra grupos que não são reconhecidos como seres humanos e, portanto, são privados dos direitos humanos – bárbaros, diabos, pagãos, hereges e "raças inferiores destituídas de leis". Nestas circunstâncias, a guerra perde inteiramente sua qualidade lúdica e só pode permanecer dentro dos limites da civilização na medida em que os que nela participam aceitam certas limitações, a bem de sua própria honra. Até há bem pouco tempo o "direito das nações" era geralmente considerado como constituindo um sistema de limitações desse tipo, por reconhecer o ideal de uma comunidade humana com direitos iguais para todos, distinguindo expressamente entre o estado de guerra (pelo fato de declarar esta) e a paz, de um lado, e de outro, a violência criminosa. Foi a teoria da "guerra total" que veio eliminar a função cultural da guerra, fazendo desaparecer dela os últimos vestígios do elemento lúdico (HUIZINGA, 2000, p. 68-69).

Nesse sentido, *tecnicamente falando*, não há ludismo, no sentido dado por Huizinga, nas narrativas de guerra de Lobo Antunes – há leviandade ou banalidade descompromissada com a vida alheia (e a própria), assim como desprezo inconsequente pelos valores e atos.

Todavia, esse desprezo não é randômico ou ocasional, mas é calculado. Trata-se, pois, de um sadismo irreverente, uma jocosidade perversa, por assim dizer.

Ora, nos romances de Lobo Antunes, há recorrentes alusões às jogatinas, assim como à dipsomania, ambos, segundo suas metáforas, novos ídolos das religiões modernas. Numa sociedade na qual o acaso predomina – desde as especulações financeiras, passando pelas teorias biogenéticas e a própria percepção dos fenômenos físicos –, o jogo assume uma maior irradiação semântica. Portanto, a guerra é uma espécie de aposta, um exercício lúdico e leviano que, possuindo um conjunto de regras compreensíveis apenas aos seus participantes, manuseia, com certo despojamento, seus objetos. Há certa continuidade entre os contos tradicionais árabes nos quais exércitos inimigos lutavam entre si ao mesmo tempo que seus reis travavam um acirrado conflito nos tabuleiros. No entanto, como noutros momentos, todo aspecto metafísico ou mágico desse paralelismo entre jogo e guerra dá lugar à imanentização absoluta ou mundanismo fútil.

No excerto citado anteriormente, há uma imagem central que serve de contraponto ao ritmo frenético da guerra, enquanto soldados morrem nas picadas com explosões e tiros, alguns militares, por vezes juntamente com o narrador, se lançam num demorado jogo de tabuleiro ou cartas. Contudo, a delonga na reflexão, “a reserva de ação perante o desconhecido” (Burke), é não sinal de ponderação e cálculo, mas de dilatação sádica. No excerto, pois, encontramos:

Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão de óculos moles e dedos membranosos *colocando delicadamente no tabuleiro, em gestos de ourives, as peças de xadrez*, cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários metros de intestino a menos (ANTUNES, 1983, p. 144).

Mais do que a já desgastada metáfora do “pião” (do tabuleiro de xadrez) para se referir aos indivíduos dispensáveis numa hierarquia, a questão central é o contraste entre a brutalidade e conspiração da guerra e os *gestos de ourives* – delicados e lidando com matéria preciosa. Há um paralelismo entre o luxo e as condições mais subumanas, uma tensão que perpassa a simbologia da guerra. De fato, há uma simbiose simbólica entre riquezas e mortes nas narrativas antunianas sobre a guerra colonial – o fato básico de que determinados grupos e indivíduos se beneficiavam financeiramente com os despojos e com o próprio *jogo da guerra*.

Há, portanto, por parte dos senhores da guerra, uma atitude gratuita para com um país que contemplava sua força jovem sendo consumida numa guerra absurda e que confrontavam os valores humanistas nos quais vários desses soldados haviam sido educados. Essa

ociosidade e ludismo com a vida dos soldados se refletem especialmente na criação de uma estrutura *teatral* de valores que buscavam compensar a ausência da substância efetiva do real. *Pátria, Igreja e Família* – o lema salazariano – são, por assim dizer, as cartas da mesa de jogo.

O drama encenado busca transformar o desperdício leviano de vidas em símbolos ou esforços para valores sublimes que ironicamente desmantelavam-se devido aos próprios mecanismos internos do salazarismo³⁴. De fato, a Pátria, com seus valores, tradições e históricas, por meio de um protototalitarismo, foi subsumida à vontade de um homem, de seus políticos próximos e de umas poucas famílias. A Igreja, representada por alguns bispos corruptos mas influentes, tornou-se uma instância de negação, e não defesa, da dignidade e liberdade humanas. E, por fim, as famílias, conforme Lobo Antunes narra tão distintamente a esquiva de seu pai à sua pergunta, quando criança, sobre o que é democracia, tornaram-se um núcleo de pavor e ressentimento, sempre temerosas de denúncias anônimas ou inconformação, ainda que involuntária, aos parâmetros sociais impostos pela mentalidade da ditadura.

Portanto, o militarismo glorioso dá lugar ao caricato, ou, dito de modo sintético, o *miles gloriosus* dá lugar ao *homo luden*. Assim, ao longo dos dois romances em questão, especialmente *Os Cus de Judas*, percebemos essa reiteração imagética. Já desde antes de seu ingresso no contingente, o narrador se vê imerso nessa relação socialmente estabelecida entre guerra e jogo:

As tias instalavam-se a custo no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigranas de croché, serviam o chá em bules trabalhados como custódias manuelinas, e completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de *generais furibundos, falecidos antes do meu nascimento após gloriosos combates de gamão e de bilhar em messes melancólicas como salas de jantar vazias*, de Últimas Ceias substituídas por gravuras de batalha:

– Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem (ANTUNES, 1983, p. 163).

³⁴ Uma passagem de *Os Cus de Judas* que reflete de modo nítido e impactante essa forçosa “engenharia espiritual” é: A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por um guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentido desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes (ANTUNES, 1983, p. 28).

O cinismo da situação simplesmente dispõe, em paralelo, as figuras antagônicas do divertimento e a gravidade da guerra – formalizados nas figuras do *trickster* e do herói. Antero de Quental já listava os Grandes Descobrimentos e seu sentimento heroico e aristocrático como uma das causas da decadência dos povos peninsulares. Portanto, a menção aos generais furibundos, cujas glórias se limitam à jogatina, serve de cínico contraste com a ideia de que a tropa fará do narrador um homem.

Em suma, exige-se da nova geração o *status* glorioso que todas as gerações precedentes, desde os guerreiros da expansão, não foram capazes de alcançar. Mas não apenas os generais do passado se lançavam à frivolidade do jogo enquanto aos soldados demandava-se o sacrifício; os senhores da guerra em Lisboa desconheciam a realidade da guerra em África: “os generais no ar condicionado de Luanda inventavam a guerra de que nós morríamos e eles viviam” (ANTUNES, 1983, p. 164).

Há certamente uma relação entre o jogo e a teatralidade tão presente nos romances antonianos. Afinal, o jogo é uma dinâmica contratual que simula, de certa maneira, a sobrevivência e a morte. Dito de outro modo, é uma encenação dos desafios que arriscam a vida. Todavia, por outro lado, o jogo leva em conta a operação do acaso, a escolha arbitrária e as circunstâncias randômicas. E também neste aspecto se assemelha à guerra, não somente com suas razões absurdas, mas também com as fatalidades inesperadas (mortes desde minas terrestres até emboscadas inimigas). No contexto antuniano, sob o jogo oculta-se os mecanismos sombrios da morte; e, ao mesmo tempo, o jogo é um velamento simbólico dessa violência:

e os oficiais visitavam cerimoniosamente a administração para o loto, em que a D. Áurea, esposa do imperador das cercanias, a extrair as amplidões do peito murcho das larguras do decote, cintilante de brincos e colares, distribuía os cartões e o grão de bico, e extraía de um saco que se me afigurava idêntico aos sudários³⁵ que na

³⁵ O sudário ou o lençol que cobre os defuntos é uma das imagens recorrentes na Trilogia da Aprendizagem, de modo que, ao fim, transmuta-se em símbolo da ocultação da violência. Como uma fina capa de civilização, a brutalidade do século XX, em especial, o pano que oculta a barbárie é um artifício para a manutenção da sanidade. Embora a listagem completa desse símbolo ultrapasse o escopo do presente trabalho, basta lembrar, com fins de ilustração, a cena final de *Conhecimento do Inferno*, que, como dito anteriormente, é um sepultamento sem ressurreição: “– O melro na sua voz tranquila em que cada sílaba constituía um elemento (um lago, um rio, um moinho, montes distantes) de uma dessas paisagens italianas ou holandesas que são o fundo dos retratos a óleo dos nobres, dos dignitários da Igreja, das mulheres e dos homens anônimos que cruzam os séculos para nos fitarem, das suas pesadas molduras de talha, com uma altiva indiferença temporal e triste, e me puxar o lençol, para cima da cabeça, *como um sudário*” (ANTUNES, 1984, p. 315).

minha infância se lançavam sobre as máquinas de costura (ANTUNES, 1983, p. 161).

De certo modo, a inclinação antuniana pelo teatral e hiperbólico é, ela mesma, uma forma de jogo, a qual busca cobrir, mediante um sudário de imagens e metáforas, a frivolidade da guerra. Semelhantemente à “pureza” oficialmente declarada dos discursos oficiais, que dissimula uma realidade intolerável, o jogo e o despojamento que o acompanha são artifícios prestidigitadores. Sob a ociosidade, o sangue: “quando o King dos oficiais se me afigurava um ritual absurdo que adquiria a pouco e pouco as tenebrosas características de uma cerimónia sangrenta” (ANTUNES, 1983, p. 170).

Por fim, O enraizamento da prosa antuniana na história desemboca na sua atitude de irromper o silêncio português para com a Guerra Colonial. Sem dúvida muitos são os pesquisadores que se lançam nos elementos do pós-colonialismo em Lobo Antunes; no entanto, o que o presente trabalho buscou demonstrar é precisamente a simbologia contemporânea da temática da guerra. Isto é, de que modo a literatura e a guerra – parceria que data das origens mesma da literatura – modernas se fertilizam, complementam ou se anulam.

3 O GROTESCO E A LITERATURA DO TRAUMA

O presente capítulo analisa trechos das obras antunianas, em especial *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*, nos quais o grotesco³⁶, elemento característico do autor, e a virulência da guerra são apresentados, revelando, pois, uma perspectiva crítica e nada dualista dos conflitos coloniais, que, em última análise, culmina numa percepção acerca da própria condição humana.

Para isso, recorreremos à literatura sobre o trauma, elemento também recorrente na obra de Lobo Antunes. Todavia, uma vez que o termo, devido à sua generalizada utilização, é, na maior parte das vezes, esvaziado de seu sentido pleno, é necessário estabelecer a compreensão aqui elencada, utilizando para isso a própria concepção antuniana. Visto que a guerra, o grotesco, a loucura e o trauma são elementos interdependentes na prosa do autor, analisaremos os cinco símbolos principais que, a nosso ver, assomam e conjugam tais elementos no seu universo ficcional, a saber: o inferno, o circo (atrelado à figura do palhaço e ao ato performático), o fantasma, o espelho e o mutilado.

Uma das características sempre presentes e apontadas da obra de Lobo Antunes é o apego à deformação, ao disfemismo e ao exagero. Com efeito, trata-se de uma prosa não apenas semanticamente saturada, com metáforas que se fundem umas às outras, distanciando-se gradualmente do referencial primordial, mas também, a partir de *Fado Alexandrino*, trata-se de uma escrita graficamente dilacerada, embora orientada por uma diretriz interna, por um fio condutor que busca coerir e justapor vozes distintas, dissonantes, consoantes e contraditórias.

Dáí o uso de parênteses que se abrem mas não se fecham (e vice-versa), de frases subitamente interrompidas, como nos romances de Samuel Beckett, onomatopeias e sentenças iniciando em letras minúsculas (como nas inovações e experimentos de e.e. cummings). A paragrafação não segue nenhum modelo preestabelecido e por vezes se configura antes como marcas de estratos temporais do que de uma sequência lógico-sintática.

³⁶ Embora intimamente associado ao conflito bélico, no universo antuniano, o *grotesco* não depende necessariamente deste, posto que aparece em todas as obras posteriores, mesmo aquelas que não exploram diretamente a temática da guerra.

A escrita antuniana é, numa macroperspectiva, uma grande composição barroca, em vários dos sentidos possíveis do termo. Em primeiro lugar, o barroco³⁷ é essencialmente a arte da Contrarreforma, do Absolutismo e do Mercantilismo, todos estes ideais predatórios e todoabrangentes, que anseiam por encapsular toda a realidade sistematicamente. Nesse sentido, o barroco, especialmente como instrumento da Igreja no passado, apela para todos os sentidos humanos, como forma de argumentação e convencimento, como podemos notar nos sermões de Padre Antônio Vieira, que literalmente buscam enredar o leitor, abarcando por todos as direções e vetores.

A escrita antuniana, de modo semelhante, apela para todos os sentidos, criando, por vezes, de modo análogo aos simbolistas, uma prosa sinestésica, que conjuga imagens e sons, pensamentos e emoções em densos blocos semânticos. É, em suma, um estilo que, dada sua densidade e imensidão, aborda o leitor por todos as direções, imergindo-o sorrateiramente.

Em segundo lugar, uma das facetas do barroco é a tentativa de coerir a realidade numa totalidade ordenada, explicativa em si mesma, subsumindo, para tal fim, o sórdido e o sublime, o belo e o grotesco, a redenção e a perdição humanas. Ora, é neste preciso momento histórico (a Contrarreforma) que a ópera, reunindo todas as artes e manifestações estéticas, surge como uma tentativa de representar numa unidade a diversidade do real.

No tocante a Lobo Antunes, o ideal do “livro total”, sua tentativa mallarmaica de transformar o mundo em livro, é a atualização do desejo barroco de retomar a unidade do cosmos – que, nos tempos medievais, fora perdida com a ascensão da Reforma, Renascença e movimentos milenaristas revolucionários. É interessante notar como os críticos da obra de Lobo Antunes apontam para esta dualidade: uma escrita aparentemente fragmentária, composta de vozes dissonantes e que por vezes se apagam num silêncio impenetrável, destituída completamente de enredo ou mesmo uma sequência cronológica habitual, mas que, se tomada no conjunto e estrutura do romance, nos apresenta uma ordem plena de sentido, um todo simétrico e racional em seus elementos e suas relações.

Percebemos essa dualidade principalmente nos romances que apresentam sagas familiares, semelhante à prosa de William Faulkner, como *Auto dos Danados* ou *Esplendor de Portugal*, nas quais os membros das famílias, transitando como átomos incomunicáveis pelas ruínas das tradições, reúnem-se, por fim, num evento ou símbolo que assoma

³⁷ Ver Affonso Ávila. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 2013. E também Germain Bazin. *Baroque and Rococo*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1998.

proporções cósmicas, como é o caso do *juízo* da família de Rodrigo perpetrado pelos oficiais da Revolução de Abril, que distribuem suas sentenças a todos os indivíduos.

Por fim, o barroco na obra antuniana assoma através da presença do grotesco e do disforme, que, ainda que trabalhado de maneira mais intensa nos três romances que compõem a “Trilogia da Aprendizagem” (*Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*), não obstante, também são fatores componentes do restante da obra antuniana, ainda que em menor grau. Com efeito, Elizabeth Bilange, em seu artigo “Lobo Antunes e Goya: o grotesco e a ironia em perspectiva”, afirma que, segundo o estudo de Wolfgang Kaiser, “o grotesco dinamiza, rompe simetrias, propicia desequilíbrios, anula proporções, mescla contrários. Como arte atormentada, conjuga riso e pranto, beleza e fealdade” (BILANGE, 2003, p. 97).

De adjetivo da arte ornamental, o grotesco se tornou um substantivo que não se configura meramente como uma deformação ou hipérbole de aspectos do real, mas como uma forma de desmascarar os monstros da sociedade. Portanto, o grotesco, especialmente na obra de Lobo Antunes, é um compromisso mórbido, embora sério, de retratar as instâncias e nichos disformes da existência, que na maior parte do tempo permanecem ocultos ou soterrados. Podemos nos perguntar, pois, se “a razão entra em delírio ou apenas codifica a realidade composta por verdadeiros monstros que rapinam e degradam a sociedade?” (BILANGE, 2003, p. 97).

Desse modo, no empenho de demonstrar a face disforme do real, Antunes acaba por engendrar uma representação circense da sociedade portuguesa do século XX, e isto no sentido mais estrito da palavra, dado que as figuras do palhaço, do circo, do acrobata e da performance (juntamente com toda a carga de teatralidade e artificialidade) são símbolos constantes em sua obra.

No afã de retratar as contradições e tensões de Portugal, desde os anos da ditadura salazarista e a Revolução dos Cravos, e ansiando, conforme já assinalado, dismantelar as mitologias que se querem solenes, Lobo Antunes tece um quadro no qual elementos e indivíduos banais, medíocres e, na maior parte dos casos, moralmente desprezíveis assumem a centralidade da trama e do mundo narrativo do romance – de modo que a realidade se nos apresenta revestida de matizes infernais e teratológicos.

Na verdade, no universo antuniano, o grotesco eventualmente se funde com o tedioso, com a resignação absoluta e com a conflagração de todos os esforços humanos. Não há espaço neste microcosmo literário para o otimismo das ideologias, para a superação

transcendente ou para a resistência estoica. Isto, todavia, não implica num pessimismo ou niilismo irredimível, pois não é *majoritariamente* a dor, mas o cansaço ou tédio que perpassam e compõem a obra de Antunes.

Embora não haja uma salvação, um processo soteriológico externo que intervenha a favor dos personagens e do mundo descrito, há, no entanto, uma solidariedade e um perdão à ordem imanente decaída. De fato, todo o universo, com seus personagens, eventos, fatos, circunstâncias e valores, entra eventualmente em colapso na obra antuniano, no entanto, como nos versos de Eliot (1991, p. 55), esse desmoronamento escatológico se dá “não como uma explosão, mas com um suspiro”.

No artigo intitulado “Procura-se leitor!”, a professora Cristina Robaldo Cordeiro aponta para a antilogia presente na obra do autor português, a qual “cobre uma poética da ambivalência e inaugura uma ‘estética do desprazer’” (CORDEIRO, 2004, p. 123). Ora, todos os livros de Lobo Antunes trabalham com recorrentes *leit-motifs*, de modo que, conforme já assinalado, exalam invariavelmente uma áurea de tédio, exaustão e resignação:

Os leitores compram os livros, leem-nos e confirmam o que já sabem, ou seja, de novo reencontram um universo (insuportavelmente) desfigurado, recorrentemente “estruturado” pelas mesmas forças: polifonia, fractura, delírio, caos, dissecação de figuras e de ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida aos infernos de um quotidiano sempre transfigurado (CORDEIRO, 2011, p. 124).

Esses elementos supracitados não somente dificultam a leitura dos romances de Lobo Antunes, mas são os instrumentos mediante os quais o autor retrata a estrutura mental do homem contemporâneo, que é se vê destituído do senso de harmonia e unidade, de conformação e aceitação. Nesse sentido, o grotesco, relegado, no período da literatura medieval e romântica, a antros ou a espécimes teratológicos, infiltra-se, na prosa antuniana, em toda a teia do real, em cada meandro da existência humana, criando assim uma cotidianidade que, embora aversiva em si mesma, não obstante é aceita com certa resignação.

3.1 TODOS OS INFERNOS

As seguintes seções do trabalho pretendem reunir, de forma geral, e, em seguida, analisar respectivamente os motivos do “inferno” e do “palhaço” (metonímia do “circo” que também é recorrente), que se constituem como refrãos retomados na litania poética, por assim dizer, de Lobo Antunes. Esses motivos estruturam algumas ambientações, experiências e narrativas em vários de seus romances, na maior parte das vezes em tom pessimista (no caso do “inferno”) e resignado, mas também por vezes tragicômico e burlesco (no caso do “palhaço”).

O objetivo é, partindo das imagens e contextos nos quais Lobo Antunes desenvolve esses motivos, traçar um plano simbólico geral de sua importância, assim como os desdobramentos semânticos e formais em seu trabalho.

Ora, de início, pode-se dizer que Lobo Antunes apresenta a “descida aos infernos de um cotidiano sempre transfigurado” (ANTUNES, 1983, p. 15) – com efeito, os personagens antunianos via de regra realizam suas descidas ao inferno (*katábasis*), não como forma de superação de limites ou feitos heroicos, mas como a única forma apreensível de suas existências. Na “Trilogia da Aprendizagem”, dois infernos nos são apresentados: a guerra e o manicômio, ambos *locus* da loucura e demonismo.

O grotesco é, portanto, uma forma de manifestação do trauma, semelhante aos relatos de possessões e ataques demoníacos dos escritores patrísticos, sempre assombrados pela presença metafísica e constante do mal, por mais que se isolassem nos ermos para ascese e meditação. No sentido comum da expressão, os demônios da guerra e da loucura, que por vezes se fundem numa só identidade que subsiste simbioticamente na mente do narrador, eclodem nas páginas de grande parte dos romances antunianos. O *inferno* torna-se uma simbólica recorrente na obra do escritor, com todas as conotações adjacentes: demônios, fogo e tortura, festas caóticas, histriônicas e orgiásticas, que assomam lado a lado com outra imagem – o circo ou a performance teatral.

Ora, em *Conhecimento do Inferno*, a instituição psiquiátrica, e não a guerra, é o inferno verdadeiro, não porque seu cotidiano seja mais aterrador e brutal, mas porque é nele que a loucura ou deformidade psicológica – que, na obra antuniana, é o elemento subjacente à guerra – se encontra mais despida de artifícios retóricos (como no caso dos discursos políticos que justificam os conflitos), tornando-se, como fato bruto e destituído de sentido em todas as formas, insuportável.

Nas demais obras, o inferno ainda é concebido como a desestruturação da sociedade, a descida à incompreensibilidade e à falta de sentido. Em *Exortação aos Crocodilos*, por exemplo, Fátima, a sobrinha do bispo (e por ele desejada), expõe seus terrores que acabam por se configurarem como uma analogia da tenacidade das torturas impingidas pela PIDE na época de Salazar:

e não sabia a nada, o pavor horrível de dizer nomes, desobedecer, pecar, se a gente peca a hóstia sangra, a catequista anunciou que uma senhora comungou em pecado e o sangue de Cristo aos borbotões boca fora, a senhora morreu a torcer-se e o Diabo chamou-lhe um figo no inferno, uma outra, mal chegou a casa, meteu a hóstia numa arca e nessa mesma noite a casa ardeu, ficou cega, um sacerdote teve de ir buscar a hóstia intacta no meio de labaredas e cinzas, e embora três bombeiros que não iam à missa fossem parar aos gritos ao hospital nem um cabelo do padre se queimou, a ideia de pecar, e do sangue e dos incêndios que o pecado trazia, aterrava-me do mesmo modo que me aterravam as gravuras de tormentos às dúzias na sacristia, forcas, caldeirões, chicotes, garfos, tenazes, criaturas de orelhas em bico às gargalhadas, demónios divertidos a praticar crueldades, muito mais felizes que os santos, sempre dramáticos, alguns com chagas e setas espetadas que se aborreciam imenso, sem falar do coração todo apertado em espinhos se ele me absolvesse ia direita ao céu, repleto de virtuosos tristes, um quarto grande e oco sem soalho nem tecto

(o inferno, mais humano, até varandas possuía, pelas quais espreitavam demoniozinhos pequenos, filhos dos grandes, ainda não autorizados ao prazer de assar gente) (ANTUNES, 2007a, p. 66-67).

Com efeito, posteriormente, a tortura de comunistas perpetrada por oficiais da PIDE (e da qual o bispo participa com aquiescência) é apresentada com esse mesmo tom sádico, como se fosse “demónios divertidos a praticar crueldades”, inclusive incinerando a cave onde se encontravam.

A letargia demonstrada pelos símbolos celestiais configura-se como um sentimento de abandono, ou pelo menos indiferença, por parte da transcendência para com a criação. O inferno é, pois, mais humano na medida em que se apresenta como analogia apropriada para a realidade pervertida que brota dos discursos das personagens, que na sua totalidade sofreram ou são produtos do trauma. Em contraposição à ordem e imutabilidade celestiais, o inferno é a desordem, a fragmentação e impossibilidade da unidade; em suma, é um modo de representação do trauma, seja ele o de um indivíduo assolado por neuroses da guerra, seja por uma sociedade que mascara, por meios de símbolos transcendentais e sublimes, a violência.

Em *Os Cus de Judas*, também o inferno assoma paradoxalmente em meio aos símbolos religiosos/celestiais e emblemas da ordem, o que somente realça o carácter *infern*al do pensamento social que embasava e justificava o conflito:

As senhoras do Movimento Nacional Feminino vinham por vezes distrair os *visons* da menopausa distribuindo medalhas da Senhora de Fátima e porta-chaves com a efígie de Salazar, acompanhadas de padre-nossos nacionalistas e de ameaças do inferno bíblico de Peniche, onde os agentes da PIDE superavam em eficácia os inocentes diabos de garfo em punho do catecismo (ANTUNES, 1983, p. 22).

Não é gratuitamente, pois, que as pinturas e obras medievais sempre representaram o inferno com uma profusão de elementos desordenados e desregrados que, incapazes de serem subsumidos numa unidade, conduzem à absoluta solidão e isolamento, ainda que em meio a um pandemônio.

Nesse sentido, um romance como *O Meu Nome é Legião* (2007) é sugestivo não apenas no título, mas também no modo como apresenta personagens de mundos distintos (autoridades e párias, imigrantes e burgueses, prostitutas e crianças), coexistindo lado a lado, no entanto, incomunicáveis ou, quando muito, unidos por uma afetividade sôfrega e no limiar do desespero, separados não por uma diferença social, e sim por uma condenação que é o próprio *status* de sua existência.

Assim, a coexistência desordenada, alienada e atomizada dos personagens nos romances de Lobo Antunes faz-nos lembrar os delirantes quadros de Hieronymus Bosch (pensamos aqui em *O Jardim das Delícias*, *O Juízo Final* e *O Carro de Feno* e *As Tentações de Santo Antão*, todos os quais trabalham, de um modo ou de outro, a temática do inferno)³⁸.

Retomando a tradição de Gil Vicente, na qual as personagens se caracterizam e se identificam pelo grau ou natureza de seu julgamento e condenação, Lobo Antunes nos apresenta um desfile de criaturas malditas e desamparadas; no entanto, diferentemente dos autos medievais vicentinos, não há, no universo antuniano, uma expectativa escatológica de

³⁸ É curiosa a analogia de Eduardo Lourenço num ensaio (“Divagações em torno de Lobo Antunes) apresentado no Colóquio realizado em homenagem a Lobo Antunes que diz: “Por isso, foi muito interessante descobrir que o ponto de apoio dele, pessoal, da sua experiência de África, lhe serviu para, nesse espelho ampliado, refazer no fundo toda a mitologia da História portuguesa. Mas só depois é que eu, realmente, comecei a ler a obra de António Lobo Antunes já de uma outra maneira, com outros olhos, e descobrindo que, afinal de contas, mesmo esta parte, esta perspectiva, não irónica mas sarcástica, a sua visão à Jerónimo Bosch da realidade era muito mais profunda do que apenas uma simples sátira da nossa epopeia colonial, terminada ou falhada. E é dessa visão à Jerónimo Bosch, mas de um Jerónimo Bosch de hoje, do presente, da quotidianidade, daquilo que é realmente subalterno, daquilo que é triste, daquilo que é doloroso, daquilo que é crepuscular e daquilo que é o avesso da vida, o avesso da realidade esplendorosa que ele vai ser o navegador. E é dessa realidade submersa, que ele traz, como se mergulhasse numa espécie de aquário, os peixes mais brilhantes. E, com isso, pouco a pouco, Lobo Antunes foi inventando um outro país, que é o nosso país (LOURENÇO, 2004, p. 353).

condenação ou redenção – a vivência dessas figuras já é por si infernal, mas ainda mais torturante devido ao fato de serem tediosamente inescapáveis.

É interessante, pois, notar como a ideia da condenação se faz presente não somente no conteúdo dos romances, mas já nos títulos subsequentes: além de *Conhecimento do Inferno* e o supracitado *O Meu Nome é Legião*, temos *O Auto dos Danados*, no qual as classes que apoiavam o salazarismo são submetidas a uma condenação tão degenerescente quanto a moralidade que imperava no regime ditatorial; *Manual dos Inquisidores*, cujo título é uma alusão direta ao compêndio de métodos de interrogação e tortura utilizados na Inquisição; *Que Farei Quando Tudo Arde?*, título que, embora proveniente de um poema de Sá de Miranda que versa sobre o amor, assume, no contexto da obra – na qual o travestismo (isto é, a artificialidade, que trataremos mais adiante, e a marginalização do indivíduo) e a toxicomania são pontos centrais – uma conotação de conflagração absoluta e punitiva; e *Caminho Como uma Casa em Chamas*, na qual se aborda a vida de pessoas que residem num mesmo prédio, também física e existencialmente condenado.

O sentimento de condenação é, pois, uma das características mais proeminentes e essenciais da obra do escritor português; entretanto, o desespero resultante dessa sentença não é um ponto paroxístico, um momento crítico no qual o personagem se percebe como irremediavelmente perdido; não há espaço para redenção, no entanto, as vozes que assomam na narrativa se valem de diversos meios para tornarem sua existência suportável, dentre os quais o artificialismo, a teatralidade, o *kitsch* ou a própria escrita (ver adiante). A dor, ao mesmo tempo que obstrui o sentido, é a válvula e a força motriz por detrás da narração.

É necessário, no entanto, compreender que o trauma não é resultado apenas da vivência na guerra, mas também do deslocamento do sujeito quando de seu retorno a uma sociedade que não mais se harmoniza com suas necessidades emocionais e intelectuais. O Portugal do retorno é visto com um olhar distorcido pelo trauma, pela obliteração da consciência e pelo colapso da moralidade. Nesse sentido, o grotesco é também resultado do delírio e da obsessão, da memória que insiste em se visitar, em se refazer indefinidamente.

O próprio Antunes, numa entrevista ao jornal *Le Monde*, acentua que “escrever é sempre estruturar um delírio”; e, de fato, a essência de sua obra é paradoxal, já que reúne estrutura e delírio, ilogismo e simetria: “os romances de Lobo Antunes [são] simultaneamente o lugar de uma escrita delirante e de uma rigorosa composição” (CORDEIRO, 2001, p. 129). Assim, delírio, culpa, inferno, obsessão por parte de uma memória irrequieta que busca

solidificar a identidade de um alguém, trauma e grotesco são elementos inter-relacionados na prosa antuniana:

O delírio é o de uma prosa narrativa expressionista, presa ao excesso das palavras que infinitamente repetem o que é único e arrastam o mundo e os objetos a metamorfoses que os ampliam e transfiguram, no gosto da metáfora barroca, da distorção e da hipérbole, da violência imprecatória, do grotesco, do grito. Ao avançarmos por entre certezas e suposições, alusões e recuos, antecipações e elipses, em todos os romances nos deparamos com a força subjugante e enfeitiçadora de uma escrita que avança e volta atrás, se enche de sons, imagens, sentidos, para logo os pôr de lado, esquecer, rejeitar, num tecido textual que, ao misturar sinais gráficos e tipográficos originais e desconcertantes, enreda o mundo num turbilhão de palavras que o desvendam ou o escondem (CORDEIRO, 2001, p. 129).

É interessante notar que, em *Memória de Elefante*, o inferno é visto como a inadequação absoluta para com o meio circundante, como o fracasso e colapso dos valores com os quais o narrador foi educado quando em face à realidade da guerra:

Achávamo-nos sem passageiros na jangada, condenados à companhia uns dos outros como, pensou o psiquiatra, no arame farpado em África [...] Porque será que continuamente me recordo do inferno, interrogou-se ele: por de lá não ter escapado ou por o haver substituído por outra qualidade de tortura? (ANTUNES, 1983, p. 107).

Novamente, a analogia de Caronte é retomada – uma jangada sem passageiros, como que atravessando o rio da morte, com companheiros igualmente *condenados* (há também aqui novamente uma ligeira alusão a Vicente, com seu *Auto da Barca do Inferno*). Portanto, o retorno a Portugal é, com efeito, “outra qualidade de tortura”, na medida em que os valores orgulhosa e tacanhamente defendidos são um verdadeiro leito de Procusto ao qual os retornados devem se ajustar. E ao passo que o romance *Os Cus de Judas* trabalha com uma equiparação, por vezes uma analogia, entre inferno e guerra, *Conhecimento do Inferno* apresenta-nos o inferno da loucura, do delírio:

Em 1972, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno (ANTUNES, 1984, p. 26).

Podemos interpretar o conhecimento do inferno tanto como a experiência com a loucura na sua forma mais brutal, na qual, inclusive, a própria sanidade do médico é questionada (retomando, pois, o sentimento de inadequação dos retornados quando de sua volta ao ambiente salazarista e tradicionalista português), quanto como uma metáfora para a

psiquiatria, “A Arte da Catalogação das Angústias”, espécie de ciência luciferina que explica a condenação humana não em termos éticos e religiosos, mas psicológicos ou mentais. Deve-se notar que o autor contrapõe o “conhecimento do inferno” a uma série de horrores e mutilações; no entanto, todas elas, com exceção da “saudade”, são de caráter físico (ventres esquartejados, explosões, tiros, sangue, etc.), ao passo que o conhecimento da loucura é mental ou, mais apropriadamente, existencial.

Nesse sentido, há uma revolta por parte do narrador na medida em que, traumatizado, se depara (e é obrigado a lidar) com explanações por vezes reducionistas que buscam sintetizar ou racionalizar o trauma, a ruptura interior da alma humana. Isto porque o trauma, por definição, é avesso a toda unidade ou sistematização, conforme sua própria etimologia permite perceber (*trauma*, em grego, significa “ferida” ou “rompimento”), de modo que a fazer com que o indivíduo rompa com as formas tradicionais de percepção, relação, expressão e mesmo imaginação. O trauma, portanto, revela a carência, deformidade ou mutilação de um ente antes, ao menos aparentemente, inteiro. Em suma, o retorno ao cotidiano hospitalar constitui-se como um esforço sisifiano de racionalizar o irracional, de planificar em poucas linhas a complexidade de um labirinto.

No entendimento de Caruth, em *Unclaimed Experience*, o trauma é inenarrável, indizível, dada sua ausência completa de linearidade semântica e aversão à racionalização, no entanto, exige ser narrado, isto é, a condição primeira de sua superação ou pelo menos tolerabilidade é justamente a fala, o discurso, a ordenação narrativa – em suma, sua exposição.

Dessa forma, a figura do inferno, na sua aversão à ordem e unidade e na sua exposição do grotesco e do sofrimento infindo, é, na obra de Antunes, a guerra, é a doença, e principalmente a morte (SEIXO, 2002, p. 18). Mas o campo simbólico não se esgota aí, antes, esses são os epicentros dos quais parte a visão deformadora (a “anamorfose”) da realidade ou talvez a visão que detecta e abarca a deformidade da vida. Nesse sentido, nas palavras de Maria Alzira Seixo, em seu livro *As flores do inferno e os jardins suspensos – volume II de Os romances de António Lobo Antunes*:

Mas o inferno [em Lobo Antunes] é sobretudo uma “morte em vida”, patente na inquietação dolorosa que vive o ex-combatente no regresso, traumatizado, e que, exercendo a medicina psiquiátrica hospitalar, e sensível às condições degradantes que a sujeitam, homologa as duas formas de suplício (guerra e doença mental), correlacionando aspectos da violenta experiência africana com as manifestações em torno da loucura (nos médicos e nos doentes que trata, ou mal trata), que é também, como observa, a dos supostos saudáveis, com os seus reconhecidos pendores patológicos.

Este inferno é também o da sua própria alienação, humano insofrido pelo choque pessoal de que foi objeto, e pelo contacto com o suplício dos outros. Ligado no início da obra à sensibilidade existencialista, pela evidência do mundo como absurdo e o sentimento da falta de sentido da vida, Lobo Antunes, afasta-se da problemática existencial quando insinua que o inferno provavelmente não são os outros (estes são, por vezes, agentes perversos ou inscientes do mal, inofensivas criaturas felizes tornadas malélicas, talvez aleatoriamente), pois que o inferno está em nós. A guerra e o hospital de loucos são sítios de eclosão dessa germinação infernal, em resultado de uma educação que não soube minorar o embate, e de uma mentalidade adquirida, mas também própria, que se encolhe no egoísmo pusilânime (SEIXO, 2010, p. 18-19).

Desse modo, embora naturalmente avesso à ordem, o inferno, em Antunes, é ordenado e unificado numa macroestrutura na qual desfilam criaturas disformes e essencialmente condenadas, ou, conforme já dito, que se identificam e se definem a partir de sua condenação. O inferno, portanto, “é sobretudo um andamento no modo dolorido de sentir as coisas, que é o som da vida vivida” (SEIXO, 2010, p. 60). Com efeito, analisando o universo das obras, o inferno existencial de cada personagem coexiste com os demais infernos.

Em *Explicação dos Pássaros*, por exemplo, Rui S. é condenado à rejeição absoluta, não se identificando com o tradicionalismo da família (incluindo os valores materiais e demasiado fúteis de sua ex-esposa) nem com o discurso ideológico de seus colegas de profissão e de sua amante, que o acaba por expulsar da célula socialista da qual fazia parte.

Em contraposição à sua vida destituída de possibilidades e afetos, Rui sempre recorda de uma época de sua vida quando seu pai (homem caprichoso e instável em seus interesses) lhe apresenta a explicação dos pássaros: o funcionamento de seu mecanismo, a mística de seu voo e o enigma de sua leveza. Contra uma vida rasante e subterrânea (diríamos infernal), o protagonista almeja o voo, os ares e a leveza.

Ademais, embora a loucura, as psicopatologias (autismo, demência, esquizofrenia, etc.), a dipsomania, o travestismo, o homossexualismo, a doença terminal (especialmente o câncer) sejam outras manifestações infernais do mundo antuniano, o inferno, não obstante, jamais se encontra confinado à subjetividade de seus personagens, antes, irradia-se de seu interior para o espaço circundante, ou num movimento inverso, o ânimo do indivíduo é deteriorado ou definido pela infernalidade exterior.

É o caso de *O Meu Nome É Legião*, obra na qual os chamados “bairros de lata” – onde se abrigam imigrantes, desfavorecidos, indigentes, párias e prostitutas – são descritos em todo seu desamparo e miséria. Sendo um inferno concreto, uma clausura noturna e aparentemente irredimível, não há espaço para o voo (leia-se transcendência ou ao menos superação das circunstâncias imediatas) e para a leveza; daí é interessante que, diferentemente dos pássaros

em *Explicação dos Pássaros*, as aves que perambulam por tal ambiente são literalmente “remendadas”, consertadas por meio de arames e talas, por um mendicante do bairro, que, inclusive, lhes “dá corda” como se fossem autônomos (o que sugerem que tais aves não possuem vida interior, dinâmica ou iniciativa própria).

Todavia, o grotesco também assume outra imagética na obra antuniana, a qual é essencialmente ambígua nos sentidos que assume ao longo da obra. Trata-se da imagem do circo, do palhaço, da festividade ou da teatralidade. E aqui é lícito retomar a imagem do “grande teatro do mundo” tão comum nas representações e literatura barrocas, especialmente na Península Ibérica (temos em mente Pedro Calderón, novamente Gil Vicente, Luís de Camões e Quevedo). O mundo é nada mais do que uma representação cênica, na qual cada indivíduo representa o papel que lhe é cabido, de maneira que todos os eventos, até aqueles que aparentemente não possuem qualquer tipo de relação, convergem ao fim e ao cabo num todo harmonioso.

Nessa perspectiva, portanto, até mesmo o teratológico, o absurdo e o abominável se configuram como peças importantes desse grande teatro ou maquinário (basta notar como o diabo e seus demônios são, ainda que involuntária e inconscientemente, agentes do Bem, de modo que seus atos malignos derradeiramente conduzem ao bem-estar de suas vítimas).

Portanto, nessas imagens e descrições, deparamo-nos não exatamente com uma análise social ou psicológica de personagens; pelo contrário, percebemos notoriamente uma tentativa de radiografar a condição humana, mesmo aqueles elementos instintivos, intuitivos, falseados ou aleatórios que constituem a complexidade de qualquer indivíduo humano, assim como os elementos circunstanciais e externos que compõe e que são integrados na personalidade humana.

Dito isto, compreende-se mais apropriadamente a voz de algumas personagens “possuídas” pelos seus mortos ou por desconhecidos:

estou em crer que nenhuma se acusava e o que lhes custava acusarem-se, de vez em quando um empregado tira-lhes umas raízes e uns junquinhos selvagens e é tudo, por baixo lodo, seixos, devo ter adormecido e o que acabo de dizer não fui eu quem o disse, foi a que mora em mim, da qual não me apercebo e no entanto fala, os estranhos

- Sabe quem é? (ANTUNES, 2006, p. 167).

Por fim, na cosmovisão presente nos escritos de Lobo Antunes, o inferno é a condição compartilhada pela totalidade dos personagens – é o próprio substrato existencial que perpassa e subjaz as angústias e *micronarrativas* das vozes que habitam os romances.

Novamente em *Ontem Não Te Vi em Babilônia*, a narradora Alice, de certo modo consciente da malignidade de seu marido, o agente da PIDE, suplica:

a queimar o feno acolá, chamo-me Alice meu Deus, não permitais que as labaredas do Inferno me cerquem e eu arda, não me escolhais entre os justos (ANTUNES, 2006, p. 51).

Essa súplica, todavia, se transforma mais adiante numa resignação para com a inevitabilidade da condenação, assim como uma afirmação de um esvaziamento da perspectiva da sublimidade ou redenção:

e aceito porque Deus não existe, o padre mentiu e a prova que não existe é o céu desabitado, eu debaixo do automóvel na garagem e o meu ventre agora sim um pingo, dois pingos, não supunha que na minha barriga um mecanismo da fala a repetir
- Chamo-me Alice e vou consumir-me no Inferno (ANTUNES, 2006, p. 61)

E prosseguindo em sua declaração (e não negação) da transcendência, Alice, a narradora, relembra o câncer terminal de seu pai e a impossibilidade de abrandamento da miséria coletiva:

e eu com vontade de bater-lhe [no seu pai] envergonhado dele, a ideia da morte a enrolar-me as tripas e a certeza que Deus não somente não se rala comigo como não dá um tostão furado por mim, me esqueceu e ainda bem que esqueceu visto que fico à vontade sem me perder em explicações no gênero das que o meu pai exigia (ANTUNES, 2006, p. 64).

Ora, é esta participação coletiva na condição infernal que possibilita a solidariedade da miséria, a comunhão – ainda que inconsciente – no sofrimento. E tal condição abarca desde os indivíduos mais desprivilegiados (paralíticos indigentes vivendo num bairro periférico) até aqueles, socialmente falando, possuidores de riquezas e poderes (grandes empresários, políticos, alta hierarquia religiosa, grandes patentes militares etc.).

No entanto, é possível indagar em que medida esse motivo (*o inferno*) influencia, modula ou esquematiza a questão da composição romanesca, ou mais exatamente, no projeto de renovação do romance levado a cabo por Lobo Antunes. Em primeiro lugar, conforme reflexões anteriores, o ideal de inferno diz respeito à ausência de unidade ou harmonia. Partindo, pois, disto, vemos que o romance reflete *formalmente* o estado de desagregação, dispersão e sentimento agônico. Nas palavras de Ana Paula Arnaut, em seu livro *António Lobo Antunes*:

Fragmentação e estilçamento formal, polifonia e desarticulação gráfica e lexical que parecem reduplicar a vida íntima e interior das personagens que povoam estas obras. E assim se escurecem ainda mais o tom e a cor das vidas romanceadas, e assim se colocam à boca de cena diversos malogros e angústia vivenciais (ARNAUT, 2009, p. 47).

Por conseguinte, a linguagem interrompida, que retoma alguns temas, palavras e mesmo estruturas sintáticas de maneira obsessiva e exuberante, aparentemente impedindo o avanço do discurso, é na verdade a transposição formal do sentimento e condição infernais de seus personagens, amputados da transcendência, mas que, ainda assim, são capazes de se lançarem no êxtase oriundo desse experimento sisifiano. Um exemplo apropriado dessa situação são as palavras finais de *Manual dos Inquisidores*, romance cujo próprio título expressa, de modo semelhante a outros (*Tratado das Paixões da Alma* e *Auto dos Danados*), o aspecto condenatório e punitivo de seus personagens. As expressões claudicantes que jamais atinge o complemento sintático e o silêncio abismal na qual a linguagem soçobra são expressos na titubeação de um pai na declaração de seu afeto para com o filho:

como hei-de explicar-lhe, como hei-de tornar isto claro, dizer ao pateta do meu filho que posso não ter sido mas que, posso ter falhado mas que, dizer ao pateta do meu filho, você compreende, dizer ao pateta do meu filho
peço-lhe que não se esqueça de dizer ao pateta do meu filho que apesar de tudo eu (ANTUNES, 1998, p. 379).

Assim, a linguagem, a estruturação e mesmo a disposição frásica dos seus romances denunciam a inescapabilidade e encerramento imanente da condição de danação dos narradores. A narrativa recusa-se a prosseguir, retornando a alguma frase ou imagem a todo momento, como vagas numa maré que não transpõem os limites da orla, mas nem por isso é menos abundante ou exuberante.

Ademais, o motivo do inferno é sintomático de um momento histórico ainda não delineado por inteiro em suas implicações formais, mas nem por isso alheio à experiência do indivíduo; em outras palavras, desde os horrores perpetrados no Holocausto, teóricos da arte e da expressão literária têm levantado a suspeita para com a capacidade ou mesmo validade das composições artísticas na vida de uma sociedade.

Afinal, como Adorno e outros questionam, de que valeu a arte durante o império da desumanização? Ela não foi capaz de tornar os carrascos do totalitarismo mais dóceis, somente mais sofisticados, inclusive sua cultura literária e artística deu azo a um esteticismo da morte, um formalismo da brutalidade, a uma “arquitetura da destruição”, conforme o título

do documentário de Peter Cohen que analisa as relações entre os projetos político-totalitário e estético de Adolf Hitler. Em sua famosa obra *Dialética do Esclarecimento* (1985), publicada originalmente em 1969, Theodor Adorno e Horkheimer anunciavam a “autodestruição da Razão” promovida por meio da *Aufklärung* (A Época das Luzes). Para ambos, tanto o fascismo quanto o nazismo eram manifestações modernas da razão das Luzes, para ele um *logos* agressivo.

Com efeito, as raízes da crise da arte (incluindo aqui a *cris de vérs* mallarmaica e a “morte da literatura”) procedem, em grande parte, da percepção resignada da incapacidade de “humanização” por parte da arte – percepção cada vez mais aguda desde fins do século XIX. Se a arte não torna o indivíduo mais compreensivo, mais humanitário ou mais empático à dor alheia, conforme demonstram os exemplos dos grandes ditadores do século XX, em sua maioria conhecedores da tradição ocidental, qual é seu papel hoje? Ou ainda, para que incentivá-la ou glorificar sua permanência? Em suma, deve-se indagar honestamente a finalidade da arte.

Ora, os romances de Lobo Antunes, se tomados em sua essência ou analisados pelo prisma das declarações do autor, não se propõe nem cumprem a tarefa de humanização. Na verdade, à medida que desfilam as vozes de criaturas agonizantes em seus romances, somos por vezes conduzidos a antros de degradações, a situações irredimíveis ou a personalidades insuportáveis. Todavia, é isto apenas um exercício sádico e duma tendência mórbida pelo disforme? Em Lobo Antunes, é apresentada uma outra perspectiva.

De fato, o romance antuniano não humaniza, porém, denuncia a *desumanização*; não se configura como uma senda para o aperfeiçoamento moral do indivíduo, todavia, serve de sinalização dos perigos de outras sendas. Não se trata simplesmente da retomada da concepção aristotélica da representação artística com fins catárticos – obviamente que toda composição artística, quando de sua representação, leitura ou processo, exerce, de certo modo, a catarse –, mas, sim, de uma radiografia do processo (das causas e efeitos) de nossa desumanização.

Ora, a denúncia desse processo é a evidência mesma de que o romance é um espaço autônomo de consciência do atual *status* do indivíduo humano, uma estrutura que ainda manifesta as divisas entre a sensibilidade e aquilo que Theodore Dalrymple chama de “frivolidade do mal”, segundo ele, um grau além da banalização do mal de Arendt. Em suma, o romance antuniano – e outros contemporâneos – são capazes de denunciar a desumanização precisamente porque ainda guardam as fronteiras, intrínsecas à natureza humana, entre a

inumanidade e a solidariedade, ainda quando exploram apenas o primeiro aspecto³⁹. Como Antoine Compagnon afirma em seu ensaio “Literatura Para Quê?” (2009):

O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, *um saber de singularidade* (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Desse modo, ainda segundo o entendimento de Compagnon:

A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes [...] o romance lhes deu [a gerações de jovens] uma sensibilidade, não um saber e nem um senso do dever (COMPAGNON, 2009, p. 50-51).

Em certos aspectos, o romance antuniano, sendo em parte uma cristalização da angústia e miséria do indivíduo moderno, e pautando-se majoritariamente na ambivalência da memória que soterra, escava e mascara a brutalidade dos passados – individual e coletivo –, integra o sofrimento num esquema estético e existencial que, se não lhe confere propósito, ao menos lhe proporciona uma orientação naquilo que, de outro modo, seria puramente arbitrariedade ininteligível.

A memória, pois, a qual direciona seu projeto literário-existencial desde o primeiro romance, retoma tudo aquilo que por vezes a sociedade e o indivíduo se esforçam por lançar ao esquecimento. E, agindo assim, exerce uma ação singular e exclusiva: servir de estorvo às tentativas de obliteração, apagamento ou redução da condição humana. Por conseguinte, o inferno trazido à tona por seus romances é a memória eterna de nossos erros e condenações.

³⁹ Com isso não queremos dizer que a prosa de Lobo Antunes sublinha simplesmente a miséria física de seus personagens. Pelo contrário, dificilmente há traços de naturalismo no universo antuniano, isto é, não há uma redução das dimensões humanas à pura matéria biológica e à necessidade atavística. O autor enfatiza a miséria não como um cientista dissecando um cadáver (aliás, desde seus primeiros romances a postura científica ou pseudocientífica perante a dor é uma de suas críticas constantes), mas sim fazendo o leitor e ele próprio participarem e integraram o sofrimento *existencial* alheio. Portanto, não há uma exposição crua da miséria, pelo contrário, por meio do processo de “lateralização” (explorado mais adiante no presente trabalho), cenas pungentes ou truculentas são por vezes interrompidas em sua carga dramática. Na realidade, o autor sempre apresenta as dores existenciais de suas personagens de modo terno e solidário, por meio de uma atitude que designamos de “solidariedade da miséria”.

Como ensina certa frase lapidar de seu romance *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo* (2003), um título que, quase de imediato, nos remete às regiões íferas, “o inferno consiste em lembrarmos-nos a eternidade inteira” (ANTUNES, 2003, p. 158).

Sendo o trauma transmutado em figuras infernais, depara-se com uma espécie de atomização da identidade, a ausência cabal de unidade ou isolamento social derradeiro, um verdadeiro solipsismo (tão comum nos narradores antunianos, cujas vozes nem sempre pressupõem um outro eu, ou, por vezes, busca afastá-los através de sua incompreensibilidade). Nesse universo infernal, todo tipo de trauma, de modos de existências renegados, e de párias sociais transitam em linhas isoladas que eventualmente se cruzam. Em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?* (2009), João, o irmão homossexual e soropositivo, vive a tensão de uma devoção profunda e sua pederastia que o conduz à busca de jovens garotos num parque à noite: “[...] e os mártires do oratório prometendo-me o Inferno como se o Inferno não fosse caminhar no parque à procura na companhia de homens que procuram e cujos passos se confundem com os meus” (ANTUNES, 2009, p. 59). Novamente, percebe-se que, diferentemente da famosa assertiva do personagem Garcin, em *Entre Quatro Paredes* (2007), de Sartre⁴⁰, o inferno é a condição do próprio sujeito, condição esta que apenas rara e esparsamente permite o contato com o outro.

Ademais, num outro contexto semântico, conforme aponta Maria Alzira Seixo, o inferno,

Quer no plano simbólico quer no plano religioso, a expressão “ad infera”, consagrada pela mitologia, designa sobretudo a submissão aos suplícios, e, portanto, coloca quem sofre numa posição sempre inferior, física e moralmente – a não ser quando é reabilitada pelo heroísmo, ou pela santificação (SEIXO, 2010, p. 53).

Nessa inferioridade, o inferno representa a minoridade moral ou social, a impotência derradeira ou a clausura na miséria que impede a percepção do todo da realidade. Há, portanto, uma verticalidade das relações e um apreço (ou obsessão) pelos movimentos íferos – daí o inferno e o escatológico (o ânus de *Os Cus de Judas*) serem, de certo modo, análogos.

No entanto, conforme Seixo assinala, há certas ressonâncias da obra-prima de Dante, *A Divina Comédia*, especialmente no que diz respeito à temática da viagem. Ora, se em Camões a viagem é a força motriz que conduz à elevação de Portugal ao panteão dos deuses da Antiguidade e ao reino celeste da tradição cristã; e se em Pessoa e Saramago, a viagem é o

⁴⁰ A referência específica aqui é a famosa frase: “O inferno são os outros” (SARTRE, 2007, p. 130).

movimento crucial para o autoconhecimento, conforme nota-se respectivamente em *Mensagem e Conto da Ilha Desconhecida*, em Lobo Antunes, contudo, a partida é substituída pelo *retorno*, termo amplamente significativo para o Portugal pós-guerra. *As Naus*, a paródia iconoclasta antuniana, todos os grandes heróis, em vez de partirem para os mundos desconhecidos, estão simplesmente retornando ao tédio de seus lares.

Portanto, se Dante realiza sua viagem acompanhado de Virgílio para *fora* do Inferno, num romance como *Conhecimento do Inferno*, centrado ele mesmo numa viagem de carro pelo interior português, somos colocados novamente na perspectiva da travessia, no sofrimento purgante e incessante, no homem como desejo insatisfeito (Sartre) e vivenciando uma condição de absurdidade (Camus).

Todavia, tendo em vista que não há escape metafísico ou redenção, os romances infernais de Lobo Antunes operam uma espécie de inversão, mais especificamente, uma culminação do processo de *anamorfose* mencionado anteriormente. Esse “avesso das coisas” é uma transformação e um projeto levado a cabo desde seu primeiro romance, *Memória de Elefante*, cuja epígrafe é extraída de *Alice through the looking-glass* [Alice através do espelho], isto é, a travessia no espelho inverte a própria estrutura da realidade, expõe as “coisas ao avesso”.

Nas palavras de Seixo, há, em *Conhecimento do Inferno*, por exemplo, “uma transformação das coisas para quem saiba reparar nela (e este romance escreve-se para dar conta dessa aprendizagem). E a transformação é a seguinte: as ‘aparências’ alternam-se, as coisas viram-se do ‘avesso’” (SEIXO, 2002, p. 82)⁴¹. Portanto, a temática da viagem, do espelho e do inferno se entrecruzam.

De certo modo, desde o início de vários de seus romances, somos introduzidos a um ambiente infernal, ou, como fez Lewis Carroll, atravessamos um espelho no qual a percepção estruturada da realidade dá lugar a uma leitura e uma narrativa literalmente enviesada, incompleta e contraditória, que desfaz a todo momento os modos de percepção espaço-temporal habituais.

No romance supracitado, nos é apresentado, desde o princípio, um cenário onde tudo remete à condenação, juntamente com o ingresso na existência infernal de seus personagens:

⁴¹ Este tema (“o avesso das coisas”) será apropriadamente retomado quando tratarmos do motivo do espelho na obra antuniana.

amanhecera algumas vezes no silêncio de uma casa imóvel, pousada como uma borboleta morta entre as sombras sem corpo da noite, e olhava, sentado na cama, os contornos difusos dos armários, a roupa ao acaso nas cadeiras como teias de aranha cansadas, o rectângulo do espelho que bebia as flores como as margens do Inferno o perfil aflito dos defuntos (ANTUNES, 1984, p. 15).

Coincidentemente, mais adiante, o narrador dá início à sua travessia do inferno, concretizado no referido Hospital Miguel Bombarda:

E só em 1973, quando cheguei ao Hospital Miguel Bombarda para iniciar a longa travessia do inferno, verifiquei que a noite desaparece de facto da cidade, das praças, das ruas, dos jardins e dos cemitérios da cidade, para se refugiar nos ângulos das enfermarias (ANTUNES, 1984, p. 27).

Nesse sentido, um dia habitual de trabalho se torna uma travessia pelo inferno, a insuportável agonia da noite escura da alma (São João da Cruz); todavia, ao contrário do que se supõe – e conforme já demonstrado em seção anterior –, a psiquiatria atua não para o alívio do sofrimento, mas é, em si mesma, uma manifestação e ação infernais deliberadas. Sob certos aspectos, seguindo a linha de Antonin Artaud, a psiquiatria por vezes se associa aos projetos estatais de supressão ou subjugação social. Neste caso, ainda em *Conhecimento do Inferno*, o narrador, de súbito, expõe sua revolta metafísica contra a visão reducionista do sofrimento humano:

O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é esta estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança, esta pulseira japonesa de esconjurar o reumatismo da alma com uma capsula à noite (ANTUNES, 1984, p. 65).

O que se percebe é a percepção duma realidade inescapável, isto é, a condição infernal se manifesta de modos distintos e por vezes díspares, seja na alienação decorrente da doença mental⁴², da impotência perante o conflito colonial⁴³ ou mesmo as explanações técnicas da

⁴² Em determinada passagem em que se narra os acontecimentos de uma reunião terapêutica com os internos do hospital, o paciente Nobre (uma possível homenagem ao poeta português simbolista e decadentista António Nobre) irrompe, após estilhaçar um vidro com uma cadeira, com as seguintes palavras: “Quando se está na presença de Deus – explicou aos berros –, quem não tem uma atitude de respeito desce direitinho para o Inferno. Sabe o que é o Inferno? *Speak English?*” (ANTUNES, 1984, p. 75).

⁴³ Em *Os Cus de Judas*, o inferno da guerra se alastra também a Portugal, quando do retorno dos militares traumatizados: “Alastrou por Angola, a terra sacrificada e vermelha de Angola, alcançou Portugal a bordo dos barcos de militares que regressavam, desorientados e tontos, *de um inferno de*

psiquiatria. Assim, a metáfora do Hospital Miguel Bombarda como o *cenário infernal* onde se dará a travessia do narrador é reforçada, no desenvolvimento diegético, com algumas referências cruzadas e suportes metafóricos. Por exemplo, na seguinte passagem, há certa gradação, semelhante aos três domínios (Inferno, Purgatório e Paraíso) de Dante:

A 5ª enfermaria, no topo do asilo, a que se acede por intermédio de um elevador enorme, soluçando de andar em andar agudos guinchos de pânico, era, quando lá foi colocado, *um triste purgatório* que os psiquiatras se esforçavam em vão por alegrar, enchendo as paredes de espelhos que multiplicavam e devolviam os vultos pardos das doentes, a sua miserável condição de prisioneiras (ANTUNES, 1984, p. 94, grifos nossos).

A verticalidade do edifício corresponde, grosso modo, à hierarquia de sofrimento humano. E nesse excerto acima, percebe-se, novamente, a associação entre dois motivos listados – o inferno e o espelho –, intrinsecamente ligados. No caso, o espelho, sendo possivelmente um dos órgãos semânticos mais ambivalentes na prosa antuniana, serve confirmação, atenuação ou mesmo negação do caráter infernal da condição individual.

Nesse excerto supracitado, o espelho, embora deliberadamente instalado para um abrandamento da situação das pacientes, termina, de modo contrário, revelando “sua miserável condição de prisioneiras”. No entanto, tal ambivalência, uma vez observada numa perspectiva panorâmica, retoma a questão do “avesso das coisas”, ou, dito de outro modo, a inversão ou reversão, ou ainda revolução, das estruturas, prismas, perspectivas e condutas habituais levados a cabo num processo de sondagem da substância efetiva dos objetos.

À vista disso, o inferno existencial sofre uma transmutação ou amortização mediante a travessia do espelho, tal como em *Alice*, de Carroll. Portanto, o *nonsense*, a teatralidade, o *kitsch* (ver próximas seções), ou a infância são formas (fracassadas, mas nem por isso menos prazerosas) de reconquista do Paraíso Perdido. Em alguns livros, o par aliterativo inferno/infância por vezes conduz a tensão e distensão, respectivamente, da narrativa; isto, todavia, não implica um desgastado retorno à infância mítica. Pelo contrário, no mais das vezes, o universo da criança em Lobo Antunes é habitado por pais severos, avôs sepulcrais e casas soturnas, quando não quintas violentas onde a vontade de um tirano se impõe em meio à selvageria dos costumes e dos processos naturais. Ademais, em *O Meu Nome É Legião*, os demônios, por assim dizer, são crianças e adolescentes ao mesmo tempo desamparados e

pólvora, insinuou-se na minha humilde cidade que os senhores de Lisboa mascararam de falsas pompas de cartolina” (ANTUNES, 1984, p. 214, grifos nossos).

hostis, grande parte provenientes de fluxos imigratórios ou de comunidades miseráveis. Dessa forma, retomando o ponto, a distensão proveniente do ambiente ou tempo da “infância” (ao menos na concepção dos romances antunianos) diz respeito mais à permissão individual e social à autoindulgência, ao sentimentalismo insípido e a um modo de vida *kitsch*, que *mascaram* a condição infernal:

Apetecia-me estar longe da profunda miséria interior das pessoas, da sua fragilidade e do seu medo, apetecia-me adormecer como o bombeiro um sono sem remorsos de menino, e lavar os dentes de manhã num copo de plástico cor-de-rosa com o rato Mickey estampado, sem nenhuma promessa de inferno à minha espera (ANTUNES, 1984, p. 89).

Por fim, o motivo do inferno é expressão de outra temática trabalhada de modo recorrente nos romances antunianos, nomeadamente, a presença do mal. Evidentemente que a perspectiva antuniana sobre o mal não se lança a projeções metafísicas ou teológicas; na verdade, conforme analisa Sérgio Guimarães Sousa, em seu ensaio “O mal em *Ontem Não Te Vi em Babilônia*” (2015), presente no livro *Quem Sou Eu? Ensaios sobre António Lobo Antunes*, certos personagens são verdadeiras sedes do mal, existências energúmenas donde procedem toda sorte de crimes, vícios e depravações.

No caso, de *Ontem Não Te Vi em Babilônia*, deparamo-nos com um agente da PIDE que, além de torturar outro agente, obrigou-o a se travestir de mulher, a fim de humilhá-lo. De forma terrível, essa humilhação perpetrada pelo agente alude à figura do palhaço, que se reveste com roupas e maquiagem extravagantes. Sousa (2015) enfatiza que o ódio extremado que emana do discurso do torturador leva-nos a crer em sua possessão:

Não tenho muito mais a acrescentar a não ser que vos odeio a todos: desejo do fundo do coração que a vossa alma se consuma no Inferno pelos séculos dos séculos até que o espírito de Deus torne a mover-se sobre as águas e me deixem em paz (ANTUNES, 2006, p. 399)

A ideia de possessão evidentemente tem mais relações literárias do que teológicas, em especial com aquele que provavelmente é um dos romances que marcam com nitidez a tumultuosa passagem do século XVIII para o XIX, nomeadamente, *Os Demônios* (ou em algumas traduções *Os Possessos*), de Fiódor Dostoiévski, no qual revolucionários, assassinos, niilistas e toda sorte de pessoas que, de maneira deliberada, se insurgem contra a vida e dignidade humanas.

Nesse sentido, alguns personagens antunianos são possuídos por forças ou processos que não somente o transcendem (sejam a agenda ou moral estatal, as conveniências sociais ou mesmo as problemáticas genealógicas e familiares), mas que, por vezes, conduzem as rédeas de seus pensamentos e ações.

O indivíduo é, pois, habitado por legiões de familiares, desconhecidos, memórias, dores, prazeres, frustrações, etc. De maneira resumida, a prosa antuniana aborda o inferno – as regiões íferas – da existência humana, aquele limiar no qual se conjugam todas as circunstâncias, fortuitas ou não; todas as memórias, fiéis ou distorcidas; e todos os desejos, frustrados ou postergados. Edmund Burke dizia que as ações políticas deveriam se pautar não na razão humana, mas sim na natureza humana. Em Lobo Antunes, o romance não almeja, como os escritores realistas ou mesmo aqueles que o precederam (como Henry Fielding), uma fidelidade à psicologia, mas à essência⁴⁴ mesma do homem⁴⁵.

Dito de outro modo, em seus romances percebemos que não somente a razão, mas também os devaneios e anseios são partes constituintes da personagem. É óbvio que afirmado isoladamente trata-se apenas de uma espécie de truísmo, todavia, Lobo Antunes transpõe para sua prosa toda essa gama de impulsividade (incluindo a culpa ou condenação das quais invariavelmente os personagens não são capazes de se redimir) e, de semelhante modo, engendra estratégias e técnicas que mimetizam os processos desses elementos extra ou mesmo subracionais. Neste sentido, Lobo Antunes transporta para suas páginas até mesmo os processos ilógicos, analógicos, as frases desconexas, os saltos temporais de memórias imbricados com desejos e hipóteses que povoam seus personagens.

⁴⁴ Consideramos essência aqui no sentido aristotélico, isto é, aquilo que faz do ente o que ele é. Nesse sentido, conforme o contexto anterior ao texto, Lobo Antunes compreende que a realidade do homem não se reduz aos seus afetos ou processos psicológicos.

⁴⁵ Citando novamente um excerto da crônica “Receita para me lerem”: “De outra maneira torna-se incompreensível, dado que as palavras são apenas signos de sentimentos íntimos, e as personagens, situações e intriga os pretextos de superfície que *utilizo para conduzir ao fundo avesso da alma*. A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto *ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana*” (ANTUNES, 2002b, grifos nossos).

3.2 PALHAÇOS E CIRCOS

No tocante à segunda imagem do trauma, Maria Alzira Seixo, em seus estudos, já apontou para a recorrência da figura do palhaço e do circo na obra antuniana, geralmente associadas às recordações de infância, quando assume uma conotação positiva, ou a uma representação do irrisório da existência humana, com seu fracasso e resignação irônica.

O circo e suas instâncias, assim como o inferno, configuram-se como manifestações do grotesco na medida em que figuras deformadas, repulsivas e por vezes aterradoras, realizando atos igualmente disformes ou torpes, desfilam ao longo da narrativa, seguindo uma ordem cênica ou performática preestabelecida. E é neste ponto que se diferenciam das representações infernais ou demoníacas: ao passo que estas últimas não podem ser subsumidas ou ordenadas numa unidade ou lógica, as figurações do circo, embora igualmente monstruosas, são enquadradas numa moldura racionalmente apreensível. São verdadeiras performances ou atos nos quais o grotesco assoma em forma cômica (é, diferentemente dos elementos infernais, o aspecto “inofensivo” do grotesco) ou, como é mais comum, em forma tragicômica, numa verdadeira celebração da insanidade ou absurdidade da existência humana.

Temas recorrentes como *a massificação dos comportamentos, a desumanização dos espaços, a solidão, a mediocridade, o fracasso, o abandono*, temas estes que se auto-implicam em relações mais ou menos nítida de causa-efeito, e através dos quais o autor *traça a geografia de uma ideia de Portugal*, fracturada em múltiplas tipologias humanas que encarnam a dor da criatura destituída do estado de graça (RAMON, 2001, p. 188, grifos do autor).

Já no tocante ao circo e à figura do palhaço, podemos compreendê-los não somente como uma outra forma de manifestação do grotesco, mas também um recurso para suportar a condenação existencial. As personagens, no afã de fornecerem sentido para suas vidas, reescavam obsessivamente o passado, desmantelando-o e reconstruindo-o segundo suas ilusões e devaneios; de semelhante modo, criam para si todo um aparato teatral, uma narrativa dramática de suas próprias existências, na qual elementos e atitudes artificiais, postigos, falsos, *kitsch*, virtuais, teatrais e simulados complementam ou mitigam uma ausência demasiadamente dolorosa.

Nesse sentido, o suicídio de Rui S., em *Explicação dos Pássaros*, é transformado e descrito como se fosse um espetáculo circense⁴⁶. O psiquiatra de *Conhecimento do Inferno*,

⁴⁶ “O tambor da orquestra desatou a rolar lugubrememente, e um foco acendeu-se de súbito, iluminando a cúpula de lona do circo (distinguia-se vagamente uma estrela por um pedaço rasgado),

primeiramente submetido, em seus devaneios, a uma autópsia, logo se vê numa espécie de banquete festivo e totêmico no qual todos vêm participar de sua carne. Os oficiais retornados de *Fado Alexandrino* integram uma rede conspiratória que é recorrentemente descrita como um parque de diversões. E em *Da Natureza dos Deuses* (2015), penúltimo livro até então publicado, as mulheres, especialmente personagens arrivistas, são obsessivamente descritas, ao longo de todo romance, como palhaços, ora devido a uma analogia entre a pintura facial e a maquiagem, ora devido a uma identificação entre ambos como agentes do entretenimento.

Seixo já atentara, de passagem, para o motivo do palhaço na obra antuniana, em torno do qual se reúnem as imagens do teatro, circo, carrossel, espetáculo, teatro, maquiagem ou a máscara. De todo modo, nos primeiros romances, o palhaço é metáfora de uso exclusivo do homem. Neste sentido, inclui-se o indivíduo socialmente inábil, desajeito, tolo, arredio à vida profissional e familiar burguesa – em suma, algo semelhante ao *schlemiel* da literatura judaico-americana moderna.

Em outro espectro, todavia, o palhaço é também metáfora do sujeito bonachão, perdulário ou bufão. No entanto, com a publicação dos demais romances, o motivo do palhaço foi sendo dilatado ao ponto de abarcar mesmo os indivíduos astuciosos, incluindo aqui personagens femininas arrivistas, mas que exercem simplesmente a função de representação e entretenimento de superiores não raro sádicos. Nessa perspectiva, travestis, homossexuais, toxicodependentes, dipsomaníacos e prostitutas são transmutados em palhaços, tornando-se, dentro do universo antuniano, paradoxalmente cristalizações de tragédias irredimíveis, ou mais especificamente tragicomédias

Em *Memória de Elefante*, tal como demonstrado em citação anterior, surge o cenário do circo associado à infância e espetacularização, uma amortização da dureza da vida adulta, um idílio em meio à amargura da maturidade. Em *Os Cus de Judas*, o palhaço propriamente dito surge com função semelhante, isto é, contrapor a espontaneidade e pilhéria com a responsabilidade do médico convocado à guerra:

O que eu gostava, por exemplo, de conseguir, sem ostentação nem vergonha, coroar a minha calvície nascente de um chapéu tirolês de pena. Ou de deixar crescer a unha do dedo mínimo. Ou de entalar um bilhete de eléctrico dobrado na aliança. Ou de atender os meus doentes vestido de palhaço pobre (ANTUNES, 1983, p. 37).

um trapézio a balouçar de leve, e de pé no trapézio, de sapatilhas e fato de banho de lantejoulas, a Marília, e a Tucha acenavam com a mão livre à assistência que aplaudia, à medida que o pozinho de giz dos ginastas se lhes soltava das palmas” (ANTUNES, 2009, p. 236)

De igual modo, podemos interpretar que a vestimenta de palhaço para o atendimento dos doentes é uma forma (aqui seminal) de amortecimento da miséria. Já aqui se estabelece o princípio de um contraste posterior: os palhaços ricos e os palhaços pobres. Não se trata duma simples oposição pautada no aspecto econômico, e isto devido a dois aspectos: em primeiro lugar, o palhaço rico, embora poderoso política ou materialmente, é apresentado também sob a maquiagem do privilégio, no cerne de sua miséria, de modo que, muitas das vezes, o próprio capricho autoritário ou abuso de poder são simples cosméticos ou paliativos para a tragédia na qual se encontra encerrado; em segundo lugar, a adjetivação serve somente para diferenciar duas formas distintas da manifestação de miséria na condição humana, de modo que, pobre ou rico, permanecem ambos sendo palhaços. E disto novamente deduzimos a *solidariedade da miséria*.

Mais adiante, contudo, o palhaço é novamente o indivíduo desprovido de traquejo social e desprezado comunitariamente por seus modos excêntricos. Todavia, no excerto seguinte em questão, o narrador associa o motivo com os gênios artísticos e suas técnicas e estilos singulares, dilatando, pois, o campo simbólico do motivo para compreender também o artista, mesmo aquele sério e comprometido com seu projeto:

Utrillo, que amarrotava postais ilustrados enquanto pintava, Soutine, o dos meninos do coro e das casas torturas, Gomes Leal e a sua inocente e tonitruante miséria de menino velho, e nós os dois observando, maravilhados, esta procissão de palhaços sublimes que uma música de circo acompanha. Pode parecer-lhe esquisito mas sempre vivi rodeado de fantasmas numa casa antiga que era como que o espectro de si mesma, desde o portão flanqueado por ananases de pedra à mala dos ossos de Anatomia (ANTUNES, 1983, p. 54).

Porém, o circo, expansão semântica e imagética do *palhaço*, em outras partes converte-se em símbolo negativo, especialmente nas descrições pejorativas de Portugal, da cidade de Lisboa, do governo salazarista ou mesmo do período pós-Revolução de Abril. Esta representação difere radicalmente da concepção mitológica da *Ulissipona*, a cidade ancoradouro do herói Ulisses, a terra fecundada pelo mito no universo pessoano:

[...] estas ruas mortas que a ausência de luz assemelha a uma feira acabada, porque Lisboa, entende, é uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invenção de azulejos que se repetem, aproximam e repelem, desbotando as suas cores indecisas, em rectângulos geométricos, nos passeios, não, a sério, moramos numa terra que não existe [...] (ANTUNES, 1983, p. 115).

Portanto, no universo dos romances de Lobo Antunes, sendo Lisboa um grande circo, segue-se que seus cidadãos são palhaços, indivíduos ridicularizados e irrisórios. Novamente

demonstrando a ambivalência dos motivos antunianos, certa descrição do circo em *Conhecimento do Inferno* opõe-se frontalmente à descrição anterior de *Memória de Elefante*; naquela, tudo rescende a decadência e tristeza, de maneira que temos exposto um circo paradoxalmente triste:

e montavam sob o luar, ao pé da praia, um desses maravilhosos e miseráveis circos ambulantes que aparecem e desaparecem no Verão, subitamente, com o seu cortejo de animais leprosos, leões doentes, camelos coxos, pombos de ilusionista dentro de gaiolas prateadas, chimpanzés pelados tossindo a bronquite resignada da velhice. Debruçados no peitoral víamos dezenas de palhaços, de contorcionistas, de acrobatas luzidios de músculos, de gerentes obesos de casaca, de equilibristas de fato às listas e de anões de enormes cabeças cúbicas sobre os troncos minúsculos, montarem a tenda remendada sob o luar (ANTUNES, 1984, p. 33).

Um breve parêntese se faz necessário, pois, conforme nota-se acima, a imagem do bestiário (associado ao zoológico) faz-se novamente presente, mais uma vez atuando como analogia de uma situação ou personalidade humana. A morbidez dos animais (“animais leprosos”, “leões doentes” e “camelos coxos”) faz paralelo à deformidade dos artistas circenses (“gerentes obesos” e “anões de enormes cabeças cúbicas sobre troncos minúsculos”).

É como uma paródia à totalidade do mundo natural, ou Criação, com o homem e os animais privados de suas características genesíacas – perfeição física e moral e domínio – e, portanto, moribundos. O aspecto lúgubre e a decadência são ainda agravados pela descrição da “tenda remendada”. Tal excerto é o típico grotesco antuniano, a deformação (ou anamorfose) de uma visão ou perspectiva habitual, criando um quadro de penúria sob aquilo anteriormente exuberante. E mais adiante Lisboa novamente é vista sob esse aspecto algo farsesco: “Lisboa rodopiava na luz num vagar sacudido de carrossel, fazendo girar os seus monumentos complicados e feios à laia de girafas de madeira” (ANTUNES, 1984, p. 101).

Todavia, a figura do palhaço é retomada massivamente nas críticas ferozes do narrador à psiquiatria e sua institucionalização. Desse modo, o motivo do palhaço é também deslocado para uma representação negativa, isto é, para figuras grotescas e abjetas e essencialmente hostis. Isto faz jus à representação anteriormente apresentada dos psiquiatras como bacantes praticando *sparagmos* ou hordas primitivas lançando-se no banquete totêmico.

Nessa abordagem do autor, a psiquiatria é uma espetacularização da dor alheia, ou uma teatralização, que, em sua performance, simplifica ou reduz a miséria com terminologias ou teorias deslocadas do real. Em outras palavras, o psiquiatra, em seus diagnósticos, assume um papel fundamentalmente farsesco e, diferentemente do que se propõe o autor, trata apenas cosmeticamente da angústia humana, em lugar de uma arqueologia da angústia:

Os psiquiatras são malucos sem graça, repetiu ele, palhaços ricos tiranizando palhaços pobres dos pacientes com bofetadas de psicoterapias e pastilhas, palhaços ricos enfarinhados do orgulho tolo dos polícias, do orgulho sem generosidade nem nobreza dos polícias, dos donos das cabeças alheias, dos etiquetadores dos sentimentos dos outros (ANTUNES, 1984, p. 65).

E, em seguida, como é habitual em sua Trilogia da Aprendizagem, assistimos a um devaneio, em forma cinematográfica, que parte de uma metáfora, de uma reminiscência ou de uma analogia; no caso, somos introduzidos a uma dramatização fanfarrona e descomedida ao ponto da caricatura:

– Os banhos de mar devolvem-nos a pré-genitalidade – completou um sujeito vestido como para um baile de província, palhaço rico cuja gravata enorme se assemelhava ao ponteiro das horas às bolinhas de um relógio de parece ancilosado nas seis (ANTUNES, 1984, p. 201).

Toda a gravidade da psiquiatria, assim como o suposto embasamento das técnicas psicanalíticas, são transformadas em espetáculo disforme e paródico:

– Desaparece o seio-pénis, desaparece o mamilo ameaçador –acrescentou o palhaço rico (Sempre detestei palhaços ricos, sempre detestei o giz na cara, as lantejoulas, os ombros de cabide, o acordeão) – desaparece a configuração onnipotente do fantasma todo poderoso, e surge a mulher real, sexuada, a quem os nossos doentes, por incapacidade de assumirem os próprios genitais, se não conseguem ligar (ANTUNES, 1984, p. 202).

Essa caricatura abjeta integra a crítica à psiquiatria, feita ao longo de todo o romance (*Conhecimento do Inferno*), assim como as causas que ocasionaram seu abandono por parte de Lobo Antunes. Portanto, palhaço ou circo e inferno se tocam nesse momento, pois ambos são motivos e metáforas que representam (e ao mesmo tempo desfiguram) a instituição psiquiátrica, e os pares circo/palhaço e inferno/demônio atuam como polos irradiadores de seus aspectos irrisório e hostil, respectivamente:

O gabinete do hospital tornou-se numa espécie de circo, de arena redonda de circo impiedosamente iluminada por holofotes de várias cores (um oval de chichi dos cãesinhos amestrados cintilava aos meus pés, trapézios vazios oscilavam lá em cima, para um e outro lado, junto à alta cúpula do tecto) e um público imenso de psicanalistas vestidos de palhaços ricos cochichava gravemente, pelas bocas maquilhadas, as suas idiotices convictas (ANTUNES, 1984, p. 210)

E mais adiante, a metáfora novamente é continuada:

Dezenas de palhaços ricos e de donas de cãeszinhos amestrados examinavam-me reprovadoramente, murmurando consternados uns para os outros comentários que eu não podia ouvir, e de que percebia apenas um vago cicio de indignação (ANTUNES, 1984, p. 228).

Os palhaços, nesse momento, são notoriamente os apoiadores do Estado salazarista ou, mais generalizadamente, de toda forma de autoritarismo político ou espiritual. São aqueles que transformaram Lisboa num triste e decadente circo, isto é, num espetáculo farsesco no qual a essência individual se confunde com o papel social. No tocante a isto, Elizabeth Bilange, em seu artigo “Lobo Antunes e Goya: o grotesco e a ironia em perspectiva” (2001), em que trabalha comparativamente as formas e manifestações do grotesco na obra dos dois artistas citados, afirma:

Gravuras e quadros de Francisco Goya e escrita de António Lobo Antunes traduzem imagens de uma sociedade, mais circo do que teatro, em que o ridículo e o trágico reúnem-se no grotesco para refletir o olhar irônico, agudo, lúcido e implacável com que homens, instituições, poder, foram observados (BILANGE, 2001, p. 101).

Paradoxalmente, a hipocrisia e a inabilidade social, sendo representadas ambas na figura do palhaço, implicam numa importância elevada para com a consciência social.

Nesse sentido, o palhaço revela também a fragilidade e vulnerabilidade do sujeito, oculto sob máscaras ou paliativos cosméticos que ocultam (ainda que de forma insuficiente) a humanidade sofredora, a imperfeição, a solidão⁴⁷ e agonia. A pintura, ou a maquiagem, são não apenas uma panaceia, mas adquirem também caráter teatral. Num tom confessional, o narrador de *Conhecimento do Inferno* declara:

Tenho medo dos brinquedos, pensava eu, tenho medo de me tornar num urso de peluche a tocar pratos, *num palhaço de corda que chora*, numa boneca eléctrica a andar cabeceando nos móveis o seu zumbido teimoso, tenho medo da paciente tenacidade das coisas que não gritam nem sangram, que prosseguem ferozmente a sua tarefa inútil até que um parafuso, uma mola, uma roda do motor se avarie: então imobilizam-se em silêncio, a meio de um movimento, de um aceno, de um passo, e fitam-nos fixamente com a expressão inquietante e alarmada dos mortos (ANTUNES, 1984, p. 230, grifos nossos).

⁴⁷ É também possível listar o medo do ridículo como forte fator para a ação, reação ou inação de alguns personagens, em alguns momentos semelhante aos personagens de Dostoiévski, que são levados a certas atitudes pela zombaria de grupos, ou mesmo se lançam a isso com o propósito de uma redenção pelo ridículo. Num dos excertos finais de *Conhecimento do Inferno*: “Um torpor lento corria-me no interior dos membros, ao comprido dos ossos, a empastar-me os músculos de uma moleza inerte. Ouvia os gritos, a troça, os apupos, os encorajamentos, o sarcasmo, as gargalhadas do público sem lhe prestar atenção” (ANTUNES, 1984, p. 314).

Um ponto adicional em Lobo Antunes é a absoluta ausência de neutralidade das coisas; em seus romances, os objetos portam uma aura de intenções, de modo que não se configuram como elementos do cenário, mas se integram ao substrato das vozes sempre reverberando sentidos e atributos exclusivos à consciência. Por vezes, os objetos atuam como em Kafka, isto é, conspirando contra a redenção do narrador, encerrado em sua hostilidade e opaco ao entendimento. Por outras, o objeto transmite uma indiferença mais fria dado que proveniente de um elemento pessoal e do convívio habitual do indivíduo.

De todo modo, no excerto acima os itens listados compartilham de uma anti-teleologia, de uma ausência absoluta de finalidade que prossegue interminável e inutilmente até à exaustão. O que nos chama atenção, todavia, é que o palhaço paradoxalmente chora. Lobo Antunes nos apresenta um jogo recorrente entre (aparente) invulnerabilidade e fragilidade: as coisas revelam uma “paciente tenacidade”, “não gritam nem sangram” e “prosseguem ferozmente a sua tarefa inútil”, mas são inteiramente desmanteladas por um simples “parafuso, uma mola, uma roda do motor [que] se avarie”.

Assim, de modo análogo ao bestiário, no universo antuniano, as coisas também guardam certa ressonância ou similaridade com a alma humana. Certamente a obtenção e acumulação de objetos podem ser uma tentativa de suplementação de uma carência emocional ou existencial; em Lobo Antunes, todavia, os objetos acabam refletindo essa agonia e vacuidade.

De maneira sucinta, poderíamos dizer que é uma espécie de desdobramento romanesco do verso de Virgílio, *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*, isto é, “há lágrimas na natureza das coisas e a certeza do efêmero toca-nos o coração”, sendo este verso, inclusive, epígrafe de seu romance *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo*. Esse sentimento embasa a inserção deliberada do *kitsch* na obra antuniana, traço recorrente em sua obra.

As implicações de seu uso ecoam a ambivalência simbólica do motivo do palhaço – a tragédia e a comicidade. Ana Paula Arnaut afirma que “nos romances de António Lobo Antunes a descrição de elementos/cenários *kitsch* serve à ilustração cómico-irônica da ambiência que caracteriza determinadas camadas sociais” (ARNAUT, 2009, p. 228). Portanto, segundo a autora:

Entendido em estreita conexão com a ascensão da classe burguesa, e posteriormente com a cultura de massas e a sociedade de consumo, o termo ganha englobantes conotações pejorativas relacionadas com os conceitos de arte de imitação e de mau gosto (ARNAUT, 2009, p. 228).

No entendimento de Umberto Eco, em *Apocalípticos e Integrados*, o termo alemão *kitsch* passou a ser usado para “indicar a vulgar pacotilha artística para aquisidores desejosos de experiências estéticas fáceis” (ECO, 1991, p. 89-90). Nesse sentido, as coisas integram o universo antuniano, sendo ora integradas na consciência afetiva do personagem, ora mantendo-se invulnerável à sua afeição. É, pois, o sentimento *kitsch* por excelência, ao menos de acordo com a proposição de Abraham Moles: “Objetos inanimados, tendes pois uma alma” (MOLES, 1970, p. 22).

Portanto, é parte da visão um tanto quanto “animista” da prosa antuniana, na qual todos os elementos, inclusive a materialidade gráfica da palavra, reverberam sentido e afetam, de um modo ou de outro, a consciência do narrador e do leitor. Denis Leandro Francisco, em sua tese de doutorado sobre a obra de Lobo Antunes, num capítulo voltado ao *kitsch*, declara:

Há, na ficção antuniana, uma verdadeira atração pelo kitsch, por tudo aquilo que se mostra, desde sempre, inadequado, seja pelo excesso ou pelo seu caráter postiço, sua aparência de imitação. Vários objetos imitativos infestam as casas, os móveis e as lembranças das personagens (FRANCISCO, 2011, p. 116).

Em *Memória de Elefante*, por exemplo, o *kitsch* acompanha a negação e dissimulação da angústia do narrador e sua posterior resignação à solidão e angústia. O *kitsch* é apresentado como um último recurso para o amparo emocional, isto é, o sentimentalismo é evocado como uma possível redenção da ausência de sentimento. No caso, especificamente, temos o senhor Ferreira e seu tapete de tigre, a fulguração máxima do *kitsch*, como um marcador emocional do narrador. Em sua primeira aparição, é dito:

O senhor Ferreira, dono dessa voz tremenda, habitava nos baixos do edifício protegido por uma porta estilo cofre-forte que o arquitecto devia ter achado adequada àquele cenário de bunker pretensioso: provavelmente fora ele quem pintara o inesquecível galgo da loja de móveis, ou concebera o imaginoso lustre de alumínio: essas três elucubrações notáveis possuíam uma centelha de génio comum. Não menos notável, aliás, era a sala de estar do senhor Ferreira [...] onde figurava, entre outras maravilhas de menor monta (um estudante de Coimbra de loiça a tocar guitarra, um busto do papa Pio XII de olhos maquilhados, um burro de baquelite com flores de plástico nos alforjes) uma grande tapeçaria de parede representando um casal de tigres com o ar bonacheirão das vacas dos triângulos de queijo, a almoçarem numa repugnância de vegetarianos uma gazela semelhante a um coelho magrinho, fitando um horizonte de azinheiras na esperança lânguida de um milagre (ANTUNES, 2006b, p. 165-166).

Conforme se percebe, os objetos do senhor Ferreira são todos *kitsch*: apetrechos de mau gosto, no entanto, carregados de uma aura de afetividade; objetos essencialmente projetados para a transmissão de conforto ou tranquilidade. No epílogo do livro, no entanto, a

visão da tapeçaria surge novamente, como confissão aberta da necessidade desses subterfúgios para suportar as responsabilidades e demandas da vida:

Amanhã recomencarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda, chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, pentarei o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de obscenidades pontiagudas. Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir (ANTUNES, 2006, p. 165-166).

O *kitsch* da tapeçaria de tigres, contrariamente à “ordem natural das coisas”, transmite paz contemplativa e mansidão; trata-se, pois, uma falsificação da experiência que atenua a dura realidade do amadurecimento. Se o *kitsch* essencialmente implica no menor sacrifício ou dispêndio por uma gratificação estética ou sentimental imediata⁴⁸, a confissão do narrador ao elencar um objeto de mau gosto como auxílio à sua existência do narrador constitui-se, por seu turno, como recurso desesperado de suplementação emocional. Afinal, embora as imagens *kitsch* sejam abundantes na prosa de Lobo Antunes, não se pode afirmar que não são ali dispostas sem qualquer intenção irônica ou paródica.

A bem da verdade, o *kitsch* é integrado de modo deliberado, num procedimento metaficcional. Por meio disto, Lobo Antunes demonstra como o romance contemporâneo é capaz de assimilar não apenas o pré-artístico, mas também o anti-artístico e principalmente o pseudo-artístico, numa redenção mediante a integração a um universo semântico no qual as coisas não são meros entes em si, mas também testemunhos das dores dos indivíduos.

Portanto, os objetos antunianos são sobreviventes dos naufrágios, traumas e crimes; são, semelhantes aos fantasmas, isto é, resíduos que permanecem após o impacto da vida. Em

⁴⁸ Clement Greenberg, em seu ensaio “Vanguarda e Kitsch”, publicado originalmente em 1939, e presente no livro *Clement Greenberg e o debate crítico* (1997) assinala que toda vanguarda é acompanhada de uma retaguarda, de maneira que, simultaneamente ao advento do vanguardismo no Ocidente, um outro fenômeno se seguiu, dentro do contexto da industrialização ocidental, a saber, o *kitsch*. Desse modo, ele afirma: “O kitsch, que usa como matéria-prima os simulacros aviltados e academizados da cultura genuína, vê com bons olhos e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas. O kitsch é experiência por procuração e sensações falsificadas. O kitsch muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. O kitsch é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos. O kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro – nem mesmo seu tempo” (GREENBERG, 1997, p. 32-33).

Lobo Antunes, pode-se dizer, os objetos são por vezes mais substanciais do que os indivíduos, portam uma maior carga ontológica. As coisas adquirem, assim, um aspecto nuclear, inteiriço e maciço, ao passo que os personagens são, em sua maioria, identidades pulverizadas, fragmentos sôfrega e fragilmente ligados por fios tênues da memória ou do devaneio. Ora, sendo substancialmente esgarçados, criaturas da dispersão, acabam se fundindo ou se imiscuindo nas vozes uns dos outros.

Matei Calinescu, em ensaio sobre o *kitsch*, em sua obra *Five Faces of Modernity*, afirma:

Mesmo se é possível descobrir alguma relação formal entre *kitsch* e maneirismo ou arte barroca, o *kitsch* parece ser, historicamente, um resultado do romantismo. Por um lado, a revolução romântica – na medida em que foi uma consequência da Disputa, no século XVIII, entre os Antigos e os Modernos – ocasionou uma relativização quase total dos padrões de gosto; por outro lado, vários românticos (alguns deles sendo genuinamente grandes poetas ou artistas e obviamente não tendo relação alguma com o *kitsch*) promoveram uma concepção artística orientada com base no sentimento, a qual, por seu turno, abriu caminho para vários tipos de escapismo estético. Já argumentamos anteriormente que o desejo de fugir da realidade adversa ou simplesmente enfadonha talvez seja a principal razão para o grande apelo do *kitsch* (CALINESCU, 1987, p. 237).

De fato, em suas argumentações, o autor compreende que “a totalidade do conceito de *kitsch* claramente se centra em questões como imitação, falsificação, imitação e aquilo que podemos chamar de *estética da decepção ou da autodecepção* (CALINESCU, 1987, p. 229, grifos nossos). Portanto, a presença de objetos, cenários e mesmo situações *kitsch* na prosa antuniana compõe deliberadamente o *Stimmung* da negação, do autoengano e da frustração.

O sentimentalismo para com os objetos é uma forma de impedir ou amortecer a consciência da miséria ou mesmo a autoconsciência. Destarte, as vozes que perpassam os romances são de individualidades que se *travestem*, mascaram ou se iludem com artifícios que, dada sua precariedade, revelam de modo ainda mais brutal, a infelicidade subjetiva. Daí talvez a recorrência do componente da inadequação em sua prosa: os personagens se encontram sempre numa posição, situação, condição ou espaço inadequado; as múltiplas narrativas também, quando analisadas separadamente, não se adéquam, por vezes, com relação a si mesmas, na medida em que forjam ou distorcem os eventos reais; e, por fim, há uma inadequação do personagem para com sua imagem social ou com o julgamento público, entre seu eu substantivo e seu eu social. E, com efeito, “o *kitsch* sempre implica a noção de *inadequação estética*.”

Tal inadequação geralmente se encontra em objetos específicos cujas qualidades formais (material, forma, tamanho, etc.) não são apropriadas com relação ao seu conteúdo ou intenção culturais” (CALINESCU, 1987, p. 236). Em suma, trata-se de uma atitude estética pautada na falsa consciência.

Em vários trechos, os objetos e cenários *kitsch* apelam para a exuberância, plenitude e caráter prenhe, no entanto, tais aspectos sempre desvanecem tristemente para revelar a miséria ou infelicidade subjacentes. Ou, mais comumente, o personagem encontra alívio temporário e narcotizante para sua agonia:

As lojas de móveis, nas quais se reproduzem intimidades estereotipadas com um poster barato por cima, representando uma menina e um gatinho ternamente enlaçados, encantam-me: a felicidade dos desdobraíveis a ectacrome constitui, não diga a ninguém, o meu alvo na vida, e projecto sempre substituir as complicadas escrivatinhas da alma por prateleiras quinane e almofadas aos quadrados pretos e brancos, a que se juntam tapetes ovais de pêlo tão alto como as sobrancelhas dos tios e grandes objectos de loiça sem forma definida, pintados em pinceladas ao acaso. Não, escute, pode ser que o cenário se insinue a pouco e pouco pela nossa existência dentro, a inunde de candeeiros esquisitos eriçados de molas e de ângulos e de caratonhas sardónicas de barro, e um grosso sangue Robiallac nos desça pelas veias, forrando-as de um júbilo metalizado (ANTUNES, 1983, p. 239).

Ou toma tais objetos como talismãs falhos para a mudança de sua sorte, semelhante aos sortilégios e credences tão popularizados nos meios de comunicação em massa:

Vou comprar um Bambi de biscuit para a secretária do escritório, colocá-lo bem à frente dos meus papéis e dos meus livros, entre mim e o rio, e vai ver como a minha vida se inflecte no sentido de um futuro de toureiro ou de cantor da rádio, sentado na borda da piscina particular abraçado a uma loira sorridente (ANTUNES, 1984, p. 240).

Em certo excerto de *Conhecimento do Inferno*, os pacientes se lançam avidamente sobre senhoras que, num ato de caridade visitavam o Hospital, pelo visto atraídos pelos seus acessórios *kitsch* descritos de modo hiperbólico:

Os doentes saíam a pouco e pouco como Lázarus dos quartos para observar o matrimónio, ou tocarem, fascinados, nos amuletos suspensos dos pescoços das madrinhas: unhas de tigre, jóias magnéticas, figas de prata, corações esmaltados com fotografia, libras de ouro, caniches de coral cujos olhos se assemelhava, a safiras protuberantes de bócio. Estes dois universos aparentemente incompatíveis, o dos jaquetões e o dos pijamas, o penteado e o despenteado, do *back-stick* e o sujo sem disfarces, misturavam-se no asilo na claridade oblíqua e adocicada da tarde (ANTUNES, 1984, p. 118).

Nessa descrição grotesca, percebemos que a miséria é atraída pelo consolo leviano do *kitsch*. Curiosamente, porém, o parágrafo inicial desse romance descreve um Portugal *kitsch* e teatralizado:

O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem: estendem conscienciosamente as toalhas na serradura da areia, protegem-se com óculos escuros do sol de papel, passeiam encantados no palco de Albufeira em que funcionários públicos, disfarçados de hippies de carnaval, lhes impingem, acorados no chão, colares marroquinos fabricados em segredo pela junta de turismo, e acabam por ancorar ao fim da tarde em esplanadas postiças, onde servem bebidas inventadas em copos que não existem, as quais deixam na boca o sabor sem gosto dos uísques fornecidos aos figurantes durante os dramas da televisão (ANTUNES, 1984, p. 11).

O mar, palco antes tão glorioso das Conquistas, e verdadeiro órgão semântico na literatura portuguesa, é de pronto reduzido a um cenário de cartão, onde funcionários públicos, passando-se por hippies de carnaval (duplamente burlesco), vendem imitações de colares marroquinos em esplanadas postiças. Em suma, um cenário completamente inautêntico, ainda que ameno. É neste mundo de artificialidade, a imitação e a teatralidade que o narrador inicia seu périplo.

Socialmente isto se reflete em discursos ou narrativas grandiloquentes, embora desprovidas de substancialidade – um fundo oco no qual se dá as representações. É tanto o Portugal de Salazar, com sua recusa em perceber o esboroamento do império e a representação sentimentalizada, quanto o Portugal pós-Revolução dos Cravos, que se gloria pelo fato de ter sido conduzida pacificamente e, no entanto, pouco alterou a estrutura opressiva. Os cravos colocados nos canos das armas dos soldados, símbolo pacífico da esperança de mudança e liberdade, revelam-se, posteriormente, como emblemas *kitsch*, destituídos de realidade:

Eis-me no reino das flores de plástico, verificou acariciando com o polegar as orgulhosas pétalas postiças, no meio dos sentimentos de plástico, das emoções de plástico, da piedade de plástico, do afecto de plástico dos médicos, porque nos médicos quase só o horror é genuíno, o horror e o pânico do sofrimento, da amargura, da morte (ANTUNES, 1984, p. 45).

A artificialidade da qual os personagens se transvestem revela-se de maneira mais plena num dos mais densos romances antunianos. Em *Que Farei Quando Tudo Arde?*, Paulo, filho toxicodependente do travesti Carlos-Soraia, é a todo momento acometido pela ambivalência e transmutação de identidades de seu pai. Com efeito, Carlos-Soraia, que já está morto quando do início da narrativa (embora subsistindo não apenas na memória, mas

também tomando a voz quando da narração de outros personagens), transforma-se num signo, numa força ambivalente que escapa às elucubrações disformes de Paulo. No entanto, em sua apreensão ao longo do romance, Carlos é um palhaço:

o meu pai é um palhaço com plumas e lantejoulas e cabeleira postiça, os enchumaços nas nádegas, no peito, a boca pintada do velhote do caniche a eriçar-se contra mim a ladrar (ANTUNES, 2008c, p. 15).

Judite, a esposa de Carlos, não percebe o travestismo de seu marido, de maneira que imediatamente interpreta os vestígios de maquiagem, confeites e lantejoulas como evidências de seu adultério com alguma mulher:

ele felizmente de calças e sem verniz nas unhas, quase homem salvo vestígios de palhaço nas sobancelhas, do espetáculo da véspera, a minha mãe a mostrar-lhos no indicador
tínhamos um candeeiro de vidro com um abajur pintado
- Quem é ela não mintas (ANTUNES, 2008c, p. 35).

O travestismo de Carlos e sua comparação a um palhaço revela dois aspectos interessantes na composição antuniana. Em primeiro lugar, é uma concreção do artificialismo, do espetáculo e do fingimento, linhas motrizes nas vidas e narrativas dos personagens em todos seus romances; neste sentido, por baixo da teatralidade das vozes e do romance, está a camada dura do real, a miséria crua que por vezes assoma, a despeito das tentativas de negá-la. Em segundo lugar, e como consequência do primeiro aspecto, temos a ambivalência típica e universal aos personagens antunianos, isto é, existências agonizantes que se esforçam com sofreguidão para exibirem uma felicidade ou bem-estar sintéticos.

Neste sentido, semelhante aos palhaços, toda sua atividade é uma tentativa deliberada de supressão da angústia, uma negação ou mesmo inversão constante do real estado das coisas. Daí se desenvolve outras relações com outros motivos antunianos, por exemplo, o espelho, que, também de modo ambíguo, tanto apresenta a dureza da realidade quanto oferece um mundo invertido:

- o teu pai o invertido
cale-se mãe
o meu pai é assim, gosta de circos, de aplausos, de entreter as pessoas, no tempo de eu miúdo enfeitava-se de tule
- Não me achas engraçado Paulo?
mais uma capeline, uma cauda como as dos gaios em duas notas de escárnio
- Acabou-se os gaios
sem que eu os avistasse nunca, sapatinhos de verniz, vozita em aresta como a das mulheres
mas não mulher, evidentemente que não mulher, um palhaço, ademanes de palhaço, rodopios de palhaço comigo a bater as mãos no guarda-fato (ANTUNES, 2008c, p. 208).

O palhaço antuniano representa todos aqueles que se submetem, humilhantemente, a poderes superiores, em detrimento de sua dignidade. Semelhante ao palhaço, são obrigados a expressar sua alegria a despeito da miséria de seu estado. Em *Da Natureza dos Deuses*, a metáfora do palhaço perpassa todo o livro, enfatizando principalmente a relação entre submissão degradante e “vontade de potência”. As mulheres, especificamente, prostitutas ou arrivistas sociais, são os palhaços dos homens poderosos que governam Portugal: “Todas as mulheres são palhaços” (ANTUNES, 2015, p. 76); e possuem consciência disso:

[...] o meu marido [...] sem olhar para mim, já não tenho pinturas, nem adereços, nem vestidos, o roupão somente, eu para o meu marido
 – De certeza que não me preferias palhaço?
 [...]
 – Ainda sou a tua vaca não sou?
 eu
 – Ainda sou a tua cadela não sou?
 eu
 – Ainda sou a tua puta?
 eu, com mais ímpeto
 – Ainda sou a tua puta?
 enquanto as bolas de ténis para um lado e para o outro da rede (ANTUNES, 2015, p. 227-228).

Curiosamente, o palhaço e o artista igualmente realizam seu papel perante um público desconhecido, possivelmente, como diz Pessoa, ocultando a dor sob sua estética. E, de modo significativo, Portugal é o Grande Circo onde executam sua performance:

[...] fui o palhaço que me mandaram ser, não fui, fui a tolinha que exigiram de mim, não fui, ao fim de certo tempo substituem-se os artistas, não é, o meu marido substituiu os artistas, conserva-me nesta casa por ele, não por mim, pela sua filha, talvez, reparem que não digo pela minha filha, digo pela sua filha, talvez, porque aceitei dar-lhe a filha, fica com ela, entrega-lhe um marido, tanto faz qual, os palhaços não escolhem o público, uma voz, não adivinho de quem
 – Os artistas são todos portugueses (ANTUNES, 2015, p. 222).

Portanto, aqui nos deparamos com a relação entre o motivo do palhaço e a questão da renovação do romance. Primeiramente, conforme visto, há, na obra antuniana, em sua forma e substância, uma espetacularização ou uma performance estética, em que realidade e simulacro se entremeiam, se confundem e vez ou outra se sobrepõem. Assim, as misérias e agonias das vozes irrompem desimpedidamente na camada textual, até mesmo nas claves impessoais; como acontece, por exemplo, no primeiro capítulo de *O Meu Nome É Legião*, quando Gusmão, policial responsável pela operação de apreensão (que terminou na morte de vários

integrantes) do grupo de adolescentes que afligiram Lisboa com crimes hediondos numa só noite, está redigindo o relatório com informações objetivas (dia, hora, número dos envolvidos no incidente, etc.) e segundo o parâmetro institucional (linguagem formal, oficial e burocrática):

Os suspeitos apetrecharam-se de gorros de lã e óculos escuros e ingressaram sem pressa no local

(de acordo com o depoimento do empregado da caixa um deles e ignora a especificação do indivíduo assobiava)

transportando espingardas de canos serrados e pistolas do Exército e concedo-me uma breve digressão no meu entender não inteiramente despicienda para sublinhar no caso de me autorizarem uma nota íntima que as estações de serviço à noite iluminadas na beira do caminho me fazem sentir menos desditoso e só quando regresso de Ermesinde aos domingos de madrugada da visita mensal à minha filha, o mundo com as suas árvores confusas e as suas povoações logo perdidas cujo nome desconheço me surge demasiado grande para conseguir entendê-lo e as bombas de gasolina próximas, nítidas, ia escrever cúmplices mas retive-me a tempo me garantem que apesar de tudo possuo um lugar ainda que ínfimo no concerto do universo, alguém talvez me espere tomara descobrir em que sítio com a chávena de um sorriso numa toalha amiga e eu comovido senhores, eu grato, peço perdão de inserir num documento oficial e em papel do Estado este desabafo importuno e este desejo absurdo de companhia: rodar a fechadura e escutar na despensa, na sala, não ousa sugerir que no quarto uma voz que pronuncia o meu nome

– És tu? (ANTUNES, 2007, p. 11).

Disto, compreendemos que a linguagem, assim como a metáfora do travesti ou o palhaço, também assume, no universo antuniano, um aspecto ambivalente: é crucial para a revelação de um universo nebuloso (vide a recorrência da “névoa” na obra antuniana adiante) e de narrativas que procedem muitas vezes do âmago insondável dos personagens, em meio a circunstâncias desconhecidas ou apagadas, em cenários e épocas esquecidas pela memória; mas, ao mesmo tempo, dissimuladora, pois sofregamente mascara a angústia ou indignidade.

Portanto, é uma linguagem, sob certo aspecto, performática ou espetacular, visto que atua como um dispositivo não com a função referencial, mas deslocadora ou excêntrica (isto é, fora do centro). Seixo alude à “lateralidade” na prosa de Lobo Antunes, a fim de se referir ao transvio das questões abordadas, à sinuosidade do discurso que evade recorrentemente ao enfrentamento da realidade das circunstâncias. Todavia, a própria linguagem antuniana, especialmente sua sintaxe, é representativa nesse sentido, pois é uma montagem ou representação que desvia ou oculta a factualidade (por si só tênue) dos acontecimentos.

Assim, o palhaço (e seus desdobramentos como o “travesti”, “prostituta”, “acompanhantes”, etc.), sendo um dos polos semânticos da cosmovisão antuniana, é também uma metonímia para o conceito de romance proposto pelo autor, pois, diferentemente do ideal

vigente até o realismo, em Lobo Antunes, há um apreço pelo artificialismo e espetacularização.

De fato, o ideal realista, proposto desde os primórdios do romance, não se integra mais num momento histórico no qual o próprio conceito de percepção, tempo e espaço e matéria são relativizados ou por vezes negados. Se os proponentes da morte do romance interpretam como ingenuidade ou mesmo falseamento o esforço dos romancistas em representar a realidade ou uma sociedade por meio das estruturas romanescas, a tentativa de renovação do romance, por outro lado, e de modo irônico, se pauta na própria impossibilidade de representação *total* do real e na utilização dos meios artificiais que imperam na contemporaneidade para atenuação das aflições individuais e coletivas.

De fato, alguns críticos entendem que o romance, sendo uma radiografia de um destino individual e as relações de confronto ou apoio com a sociedade na qual está integrado, tornou-se uma sibila muda, não tendo mais nada de novo a narrar, visto que todas as narrativas possíveis já foram escritas. Por outro lado, há críticos que compreendem que o romance, enquanto forma, implodiu suas próprias estruturas mediante a repetição, tendo se reduzido, portanto, a uma fórmula pronta. E, evidentemente, há uma parcela⁴⁹ que, assumindo a indissociabilidade do binômio forma x conteúdo, declaram que o romance, como um todo, está fadado ao desaparecimento.

Contudo, os escritores, seguindo o conselho de Jorge Luis Borges de que a literatura se esforça sempre para não se acomodar à teoria, atuam, desde sempre, em projetos para insuflar vitalidade ou renovar o gênero romanesco. Os teóricos do pós-modernismo, com o conceito do “fim das grandes narrativas”, contribuíram não pouco para a ideia, talvez generalizada, segundo a qual não há mais narrativas possíveis. A ironia é que esse sentimento de que “não há nada de novo debaixo do sol”, já presente no Eclesiastes há três mil anos, antes mesmo de se configurar como teoria ou conceito, é uma experiência humana recorrente, mas por esta razão um catalisador da criatividade. E efetivamente, como descreve Leyla Perrone-Moisés em seu ensaio “O longo adeus à literatura”, tratando justamente das sentenças de morte pronunciadas não apenas contra o romance mas também a literatura:

Quando se fala do fim da literatura, trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da modernidade. É evidente que algo mudou, e muito, na esfera literária. Os leitores talvez tenham mudado mais do que os escritores. As novas gerações não querem

⁴⁹ Dentre a qual podemos citar: Alfonso Berardinelli; W. Marx; R. Millet e B. Levinson.

mais ler aquilo que os teóricos do século 20 chamavam de literatura. Por falta de critérios estáveis de avaliação, os críticos literários calaram-se, perderam espaço e prestígio. [...] O que aconteceu? A situação em que se encontra hoje a literatura não é a de uma ruptura, como a ocorrida entre o classicismo e o romantismo. Não se trata de uma simples oposição ao que havia antes. Boa parte da literatura atual vive da referência àquela que a precedeu, a da modernidade, que nela sobrevive na forma de citação, alusão, pastiche ou intertextualidade. Sua própria designação, literatura pós-moderna, a amarra à anterior. É uma literatura póstuma, uma literatura do adeus (PERRONE-MOISÉS, 2011).

Dando continuidade à sua argumentação, a autora cita vários nomes de escritores cujas obras se valem justamente da temática da exaustão da literatura como motivo central de criação: *Dublinsca*, e *O Mal de Montano*, ambos de Enrique Vila-Matas, em meio a outros nomes como Le Clézio e David Lodge.

Portanto, os meios artificiais e a substância real entrecrocaram-se, inclusive nos meios de comunicação em massa. O entretenimento midiático, por exemplo, em especial os *reality shows* (programação cuja própria designação guarda em si a ambivalência mencionada acima), é composto de uma camada de realismo – que apela à empatia ou aversão do espectador – sobreposta de outra camada de simulacro ou artificialismo. Outrossim, a composição antuniana é formada pela concomitância dessas duas camadas, a ironia e a crueza realista, a maquiagem e a angústia, respectivamente.

No entanto, tais camadas se entremeiam e se confundem, de modo que a relação não é binária ou destituída de complexidade. Talvez a maior contribuição, nesse sentido, para a renovação ou ao menos a postergação da morte do romance é o fato de que o artificialismo “leveda” a massa da mimese, isto é, a ironia é levada ao ponto da implosão do conceito clássico de verossimilhança.

Na obra de Lobo Antunes, os recursos *centrais* ao modernismo (lacunas, *blancs*, onomatopeias, fragmentação dos caracteres, etc.) são agora utilizados como *acessórios*, ou mais especificamente, ornamentos do enredo; trata-se, pois, de uma metacomposição, ou uma chave alegórica que transforma a instrumentalidade das técnicas em brinquedos.

A herança cultural é, portanto, espetacularizada – não emulada como no período pré-romântico, nem negada como no período romântico, nem ainda parodiada como no modernismo, mas sim integradas no processo performático que o romance se tornou. No romance antuniano coexiste não apenas várias micronarrativas, enredos interrompidos ou desprovidos de desenlace, mas também a tradição romanesca em si. Cada romance é uma tentativa de se alcançar o *romance total*, mas ao mesmo tempo um *conglomerado* de romances, como se cada obra fosse uma vaga que carrega consigo o impulso das precedentes.

Ademais, além do aspecto formal, o palhaço, conforme assinalamos, constituindo-se como uma manifestação do grotesco, está também atrelado à técnica da anamorfose e da distorção inerente à mundividência antuniana. Nas palavras de Eunice Cabral, em seu artigo “A concepção do romance em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*”, presente no livro *A arte do romance*, afirma o seguinte:

Com efeito, na obra literária de António Lobo Antunes, o mundo é percebido de modo personalizado e centrado em vários personagens que narram, em muitas situações, assumindo desfigurações, distorções e descoincidências, aspecto que se articula com uma *concepção carnavalesca da existência*. Situações ligadas ao circo e a palhaços, fenómenos de feiras e diversos tipos de diversão acentuam a disformidade, representando um predomínio do sujeito sobre o objecto na visão das coisas.

A prática fragmentária e os episódios laterais veiculam, em inúmeras situações, o cómico, que se cruza com os processos de deformação e de distorção próprios da anamorfose. Esta é não apenas uma componente simbólica como também um processo estilístico em que objetos e situações surgem representados numa visão que os altera, os deturpa e os desfigura. E, ainda, o processo de anamorfose pode corresponder à paródia da própria linguagem através de um modo lúdico infantil da língua de índole sonora e gráfica (CABRAL, 2011, p. 154-155, grifos nossos).

Por fim, se cada romance é um arquipélago de vozes, um conglomerado de outros romances possíveis, cada voz, por seu turno, é habitada por outras vozes que a transpassam. A literatura antuniana é, pois, um exercício arqueológico, e seus romances, uma sonda que adentra nas camadas sobre camadas da experiência humana. Como afirma a personagem Beatriz, em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?*: “Somos sempre outra coisa e por baixo da outra coisa outras coisas ocultas, que outras coisas as minhas ensinam-me” (ANTUNES, 2009, p. 228).

3.3 O FANTASMA: ENTRE AS BRUMAS DA MEMÓRIA

De certo modo, a obra antuniana se desenvolve em duas linhas paralelas que por vezes se sobrepõem, se mesclam ou se transmutam, mas jamais se anulam: uma obsessão pela concretude, pelo resíduo inerradicável da vida, que persiste em sua existência a despeito do colapso e degradação (daí o apego à sordidez e aos aspectos brutais da realidade); e, por outro, uma exploração dos aspectos fantasmáticos do contexto psicológico, social e cultural, que acabam gerando uma fantasmagorização da realidade como um todo.

Portanto, a concepção do “fantasma” perpassa grande parte da escrita antuniana, seja mediante a percepção ou indicação da ausência, seja pela criação ou instauração de uma realidade paralela ou adversa à objetividade e irreversibilidade do real. Retraçar a importância e as conotações encapsuladas na ideia do “fantasma”, especialmente a partir da obra de Freud, extrapola os limites do presente trabalho.

Entretanto, é essencial ao menos definir de maneira panorâmica a concepção que doravante utilizaremos a fim de analisar a prosa de Lobo Antunes. Primeiramente, “o termo ‘*am Phantasma*’ (Bühler) não causará estranheza se tivermos presente o seu significado primeiro, ou seja, o de *imagem ou espaço imaginário formulado pela mente, não percebida pelos sentidos*” (RAMON, 2011, p. 77, grifo nosso).

À vista disto, já partindo dessa pequena formulação, podemos assinalar que o fantasma é: 1) o signo de uma ausência, a marca de um distanciamento físico, geográfico, temporal ou espacial com relação a determinado ente, fato ou evento; 2) a substância residual que persiste, não obstante tal distanciamento ou aniquilação.

Paradoxalmente há uma essência (o signo ou a substância residual) que atua como índice de uma partida, ou de um desaparecimento, de uma lacuna, por assim dizer. Com efeito, no entendimento de Nicolas Abraham, analisando a obra de Freud, “o fantasma atua como objetificação, ainda que sob a aparência de alucinações individuais ou coletivas, da *lacuna* produzida em nosso interior pelo encriptamento de alguma parte da vida do objeto de amor” (ABRAHAM, 1994, p. 171, grifo nosso).

De modo que “o fantasma é, portanto, também um fato metapsicológico: o que assombra não são os mortos, mas as lacunas deixadas dentro de nós pelos segredos alheios” (ABRAHAM, 1994, p. 171). Nicolas Abraham e Maria Torok se aprofundam nesse fenômeno psicológico, designando o que chamam de “fantasma transgeracional”, que perpassa, como

uma relíquia maldita, várias gerações até finalmente desaparecer. Com efeito, fantasma e história parental se encontram intimamente relacionados no entendimento dos psicanalistas:

O fantasma é uma formação do inconsciente que jamais se tornou consciente – por um bom motivo. Ele passa – de um modo que há de ser ainda determinado – do inconsciente de um dos pais para o inconsciente do filho. O fantasma tem uma função nitidamente diferente da repressão dinâmica. Seu retorno compulsivo e periódico se encontra além do escopo da formação de sintomas no sentido de um retorno do recalçado; o fantasma atua como um ventríloquo, como um estranho dentro da própria topografia mental do sujeito (ABRAHAM, 1994, p. 173).

Embora a ideia de uma transmissão de conteúdos do inconsciente de pais para filhos seja demasiadamente arriscada – e neste sentido é lícito apontar que Abraham negou veementemente conceitos como telepatia ou transmissão voluntária de pensamentos –, é interessante compreender que o fantasma é a presença de um outro que retorna para assombrar com o não-dito.

Ao passo que o trauma se caracteriza pela incompreensibilidade, por parte do sujeito, tanto do evento traumático quanto da sobrevivência, o fantasma é definido pelo silenciamento ou, nas palavras de Abraham, pelo “encriptamento” de um outro também traumatizado, visto que “a presença do fantasma indica os efeitos, nos descendentes, de algo que infligira feridas narcísicas ou mesmo catástrofes nos pais” (ABRAHAM, 1994, p. 174).

Em outras palavras, “no trauma, o exterior adentra o interior sem qualquer mediação” (CARUTH, 1996, p. 59), enquanto “o fantasma é uma formação no inconsciente dinâmico que aí se encontra não devido à repressão do próprio indivíduo, mas por conta de *uma empatia direta com o inconsciente ou com a matéria psíquica rejeitada de um objeto parental*” (TOROK, 1994, p. 181, grifos do autor).

O modo como o trauma se dá é resultado de um evento abrupto; já o fantasma é produto de uma relação “empática” com as gerações precedentes. O primeiro implica, de certo modo, uma descontinuidade, uma ruptura súbita; o segundo, uma continuidade ainda que mórbida, uma relação literalmente orgânica, direta e geracional. Todavia,

de modo nenhum o sujeito pode se referir ao fantasma como sendo sua própria experiência reprimida, nem ainda como uma experiência por incorporação. *O fantasma que retorna para assombrar testimonia a existência dos mortos sepultados dentro dum outro indivíduo* (ABRAHAM, 1994, p. 175, grifos do autor).

Ora, na obra de Lobo Antunes não somente o termo “fantasma” é utilizado recorrentemente, como também a ideia, análoga à de Nicolas Abraham, perpassa a

cosmovisão contida em seus romances, a saber, a presença em vida das gerações antepassadas mortas. Ora, em *Auto dos Danados*, por exemplo, atrelado à ideia de degeneração familiar, o fantasma mais uma vez aponta para a insuperável imanência da vida humana na perspectiva antuniana:

Há quase dois mil anos, que eu saiba, que nenhum finado ressuscita. As pessoas, aqui, assustam-se tanto com fantasmas que não me surpreendia nada se lhe pregassem um tiro. Já temos na vila lobisomens que bastem (ANTUNES, 1986, p. 290).

A ressurreição, signo escatológico da visão cristã e teleológica da história, é constantemente negada, quando não parodiada na obra de Lobo Antunes, como apontamos anteriormente no tocante às frases finais de *Conhecimento do Inferno*, nas quais o narrador espera que seu pai o vele com um sudário, semelhantemente a um Cristo insurreto. Ora, embora “há quase dois mil anos [...] nenhum finado ressuscita”, não obstante os mortos ainda assombram a vida de seus descendentes; assim, a sociedade portuguesa do Abril de 1975, aquando da narrativa de *Auto dos Danados*, se vê envolta numa atmosfera de fantasmagoria.

Retomando os princípios primeiramente estabelecidos, isto é, o fantasma como signo de uma ausência e como substância residual perdurante, é possível interpretar a lembrança do passado glorioso de Portugal, *o último império*, como um dos mais espantosos fantasmas, visto que é um signo da perda (de sua posição geopolítica e cultural na história) e, ao mesmo tempo, um substrato ou refugio irremovível tanto num sentido positivo, a saber, a cultura e língua lusófonas que reuniram cinco continentes: América, Ásia, África, Oceania e Europa, deixando, pois, suas influências e marcas em, literal e praticamente todo o mundo, quanto num sentido negativo, isto é, as nódoas ou o refugio indelével da violência no continente negro ou na América, com a guerra colonial e a exploração econômico-humana, respectivamente.

Nesse sentido, é interessante notar que se tenta aniquilar os fantasmas por meio de “tiros”, tal como na guerra colonial se tentou aniquilar, mediante a violência bélica, o fantasma da perda do império, a ideia de que a identidade própria das colônias se solidificavam, daquele ponto em diante, apesar da oposição salazarista, que insistia em considerá-las como *províncias* do ultramar. E não somente isto, mas também a guerra, em si, era um evento espectral, um conflito, em última análise, destituído da substância da veracidade.

Uma espécie, portanto, de teatralidade mórbida, no qual cada soldado, cooperador e político, de ambos os lados do conflito, simplesmente representavam seu papel. Em *Os Cus*

de Judas, no capítulo “E”, o narrador alude à irrealidade do conflito, quer dizer, não que os combates não tenham sido efetivamente travados, mas os motivos que supostamente o embasam são simples *flatus vocis*, discursos destituídos de qualquer substancialidade: “para os lançar [os soldados e oficiais], em nome de ideais veementes e imbecis, em dois anos de angústia, de insegurança e de morte” (ANTUNES, 1983, p. 29). Esses ideais, ao mesmo tempo simbolicamente poderosos e factualmente irrisórios, necessariamente culmina numa guerra desprovida de sentido e motivação:

Impedidos de pescar e de caçar, sem lavras, prisioneiros do arame farpado e das esmolas de peixe seco da administração, espiados pela PIDE, tiranizados pelos cipaios, os luchazes fugiam para a mata, onde o MPLA, inimigo invisível, se escondia, obrigando-nos a uma *alucinante guerra de fantasmas* [...] quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal (ANTUNES, 1983, p. 48-49, grifos nossos).

Segundo a visão antuniana, os próprios soldados são fantasmas, espectros exangues destituídos de vitalidade e sem o moral que, ilusoriamente, dizia-se que possuíam. Criaturas desamparadas e imersas num mundo de total irrealidade e alucinação, de tal modo alienados que sua própria terra natal, Portugal, de onde lhes chegavam cartas, havia se tornado em um mundo estrangeiro e irreal: “Em Mafra, sob a chuva, vi correr os ratos entre os beliches na tristeza desmesurada do convento, labirinto de corredores assombrados por fantasmas de furriéis” (ANTUNES, 1983, p. 21). Esses fantasmas por sua vez são assombrados por outros fantasmas (ponto que será analisado, num contexto maior, mais adiante), seja a ausência dos familiares e o *espectro da morte*⁵⁰.

Todavia, no entendimento do psicanalista Nicolas Abraham, os indivíduos assombrados pelo fantasma geralmente carregam consigo “a vergonha oculta de suas famílias. Tais pessoas são vítimas de palavras e atos incongruentes e estranhos, transferidos a partir de eventos que desconhecem, eventos cujo iniciador foi *um outro*” (ABRAHAM, 1994, p. 188, grifos do autor). Ora, uma coisa é “fantomizada” na geração precedente, “porque é

⁵⁰ Também em *Os Cus de Judas*, há uma passagem na qual os soldados embarcados se lançam num jogo mórbido de tentar adivinhar quem dentre eles ocuparia os féretros que se encontravam no porão do navio: “Acerca da veracidade desta última [a morte], de resto, não sobejavam dúvidas: grandes caixões repletos de féretros ocupavam uma parte do porão, e o jogo, um pouco macabro, consistia em tentar adivinhar, observando os rostos dos outros e o nosso próprio, os seus habitantes futuros” (ANTUNES, 1983, p. 29).

inexprimível em palavras, porque teve de ser envolvida em silêncio” (ABRAHAM, 1994, p. 189), de maneira que

reduzir o “fantasma” implica em reduzir o pecado atrelado a segredo de um outro sujeito e afirmá-lo em termos aceitáveis de modo a desafiar, contornar ou domesticar as resistências e recusas do fantasma (e também as nossas), alcançando aceitação a um grau superior da “verdade” (ABRAHAM, 1994, p. 189).

Ora, visto que o fantasma é um segredo de outrem enterrado no interior do indivíduo “assombrado”, segredo este que é impronunciável e por isto se torna indizível, segue-se que, embora “o segredo vergonhoso e, portanto, ocultado, sempre retorne para assombrar, [para] exorcizá-lo, é necessário que seja *expresso em palavras*” (ABRAHAM, 1994, p. 188).

É possível levantar-se a objeção de que, visto que o fantasma implica no segredo de um outro da geração precedente, não é possível que haja um fantasma da perda do império como atestamos anteriormente, visto que não se trata de um sujeito ou individualidade, rigorosamente falando. No entanto, é neste ponto que compreendemos o impacto da figura de D. Sebastião, visivelmente não somente a figura messiânica portuguesa *par excellence* mas também a encarnação da queda da nação, que assombra, como fantasma que é, Portugal, e simultaneamente consolida a esperança da restauração.

O segredo inefável e vexante de Sebastião, isto é, sua derrota e fim de um sonho imperial total e glorioso, por conseguinte, se encontra profundamente enterrado no interior das gerações procedentes, tanto em suas lutas em território africano (em especial Angola, a tentativa frustrada de um novo Brasil) quanto nas revoluções internas (e aqui tratamos sobre a Revolução dos Cravos, embrionariamente messiânica na sua expectativa de retomar a marcha histórica europeia).

Assolado também pelo fantasma do atraso cultural (encarnado na figura do Velho do Restelo, arquétipo do suposto pensamento escolástico e medievalista) pelo retardamento na corrida modernista, Portugal, no seu inocente afã humanista, desde então passou a se ver como o elemento retrógrado dentro da marcha europeia rumo ao progresso positivista – como as correntes inibidoras da febre futurista do continente.

Ora, a prosa antuniana não somente detecta essa fantasmagoria que adeja sobre a sociedade portuguesa como busca expressar, através das palavras, tais fantasmas, com o intuito de exorcizá-los. Dessa maneira, silêncio e fala se confluem paradoxalmente nos romances de Lobo Antunes. Conforme já apontado, a obra do autor desponta num momento

de silêncio político e cultural no que diz respeito às circunstâncias e eventos da guerra colonial, uma tentativa de sufocamento da história.

De todo modo, o silêncio – isto é, o segredo calado do passado que assoma fantasmagoricamente ao longo das gerações – somente pode ser superado mediante uma linguagem “plenipotenciária”, que atue tanto no âmbito espectral quanto no domínio da concretude; que dialogue com o passado como se fosse um presente, e que detecte o presente dentre as brumas do passado. Nas palavras de Eunice Cabral, em seu artigo “A concepção do romance em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*”,

[...] a relação entre a fala e o silêncio passa por uma espécie de inversão: a personagem está encerrada no seu *silêncio espectral*, “parada” numa vida extremamente insatisfatória, sem rumo que a domine, impossibilitando-lhe a comunicação, enquanto a narração persiste e insiste na expansão textual, desdobrando-se quer em frases muito longas, quer em frases cortadas, inacabadas mas que se seguem de modo continuado e sem fim. Monólogos e diálogos, em muitos casos imaginários, estabelecem-se entre personagens distantes quer no tempo quer no espaço, entre personagens e objetos, colocando a comunicação num lugar e num espaço imaginários, por vezes “delirantes” (mas não menos verdadeiros) para além da possibilidade humana em termos empíricos (CABRAL, 2011, p. 144-145, grifos nossos).

Com efeito, tanto a ideia quanto a atmosfera de delírio são elementos característicos e cruciais do universo antuniano; a espectralidade que paira e assola os personagens, os cenários, os tempos e mesmo as coisas se encarnam arquetipicamente nas figuras supracitadas de D. Sebastião e o Velho do Restelo, indivíduos-símbolos de um Portugal que nega seu reflexo no espelho da história, preferindo as figuras distorcidas das brumas. Nesse sentido, é interessante a maneira como Inès Cazala pontua o mundo espectral e delirante do mundo romanesco do autor:

[...] a partir de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, os romances de Lobo Antunes parecem atribuir uma importância menor ao romanesco, tanto na sua definição macrotextual (à rememoração pontuada de peripécias substitui-se uma vasta *rêverie* cosmogónica em que a escrita virtuosa faz e desfaz as frases) como microtextual (a fantasia burlesca está aqui menos presente, enquanto o tópico da família e do amoroso se mantém, como atesta *O Arquipélago da Insónia*) (CAZALA, 2011, p. 69).

Retomando a própria definição do autor, segundo a qual escrever um romance é “estruturar um delírio”, a criação das obras implica numa “*réverie* cosmogónica”, que, à semelhança dos romances de Samuel Beckett, lidam, a todo momento, com a nulidade

absoluta, num frágil equilíbrio sobre o vazio e sobre os abismos do silêncio e da ausência de sentido.

É por isso que as frases são construídas apenas com o intuito de serem, imediatamente, destruídas. Afirmações são feitas para, poucos momentos ou às vezes dentro do mesmo discurso, serem negadas peremptoriamente. Há, portanto, literalmente um jogo de silêncio e voz, de fantasmagoria e exorcismo, de medo e confrontação.

Por conseguinte, os próprios personagens que assomam na narrativa caracterizados pelo seu grau de condenação infernal também podem ser vistos como verdadeiras *almas penadas*, perdidas e vagando num limbo constituído por um universo social completamente desumanizado, por uma solidão e isolamento asfixiantes e por individualidades que tentam se compreender embora, para isto, disponham apenas dos signos dos comportamentos massificados.

A névoa de memórias, que, dada sua tenuidade, se desfazem ou são modeladas livremente, acaba por diluir a própria concretude da identidade pessoal dos narradores, de maneira que é mesmo possível afirmar que se tratam antes de *vozes* do que propriamente *personagens*, no sentido clássico do termo. São personagens que se constituem não por uma solidez corporal (visto que o corpo é a primeira *mídia* do homem), nem por uma personalidade estruturada e manifesta por meio do comportamento e das ações; pelo contrário,

o sujeito transfigura-se num imenso cenário de memória, com uma tela a coincidir com o *eu*, fantasmaticizada estátua de perene consistência, a garantir que ‘nunca vou morrer’. Monumento que fica para sempre, a palavra petrifica a memória, assim feita matéria duradoura, conforme Horácio prescrevera (MORÃO, 2011, p. 43, grifo do autor).

Deste modo, em Lobo Antunes, a palavra petrifica a memória fantasmagórica, tornando-a paradoxalmente uma *estátua fantasmaticizada*. Dito de outro modo, a palavra exorciza os fantasmas que assolam não somente a sociedade portuguesa, mas também o indivíduo humano como tal, por meio da solidificação propiciada pela estrutura da narrativa. Daí os romances antunianos serem delírios estruturados, ou pesadelos cristalizados.

Assim, os personagens são verdadeiros delírios, memórias e sensações díspares, porém condensados, minimamente coeridos por um centro de unidade que nada mais é do que aquilo que chamamos anteriormente de o “resíduo inerradicável da vida”, aquilo que se mantém, ainda que tênue e sordidamente, apesar da ação de uma dor em última instância incompreensível.

Trazendo à superfície esses fantasmas, Lobo Antunes, que abandonou o exercício clínico da psiquiatria, não obstante, “vai realizar através da sua ficção, vai realizar a verdadeira psicanálise, mas desta vez não mítica, de Portugal, mas a psicanálise *visceral, profunda*, daquilo que nós somos ou daquilo que nós imaginamos realmente ser” (LOURENÇO, 1999, p. 352, grifos nossos). Nesse sentido, Eduardo Lourenço aponta a dualidade da escrita antuniana: fantasmática e visceral, evanescente mas concreta, abstrata e grotesca.

Ora, esses fantasmas também são substratos do ressentimento e o ódio que foram incubados num discurso mascaradamente altivo (“orgulhosamente sós”) e prepotente. Amparados e escudados cinicamente pelo tríptico salazarista, Deus, Pátria e Família, parcela considerável da sociedade se opunha interiormente a toda forma de piedade, às necessidades e situação nacionais e ao afeto familiar genuíno. Na verdade, mesmo o seio familiar, no qual se acalentava “ódios antigos pacientemente segregados” (ANTUNES, 1983, p.16), “o espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo” (ANTUNES, 1983, p.17).

O resultado disso, obviamente, foi a criação de um mundo assombrado por espectros que se refugiam no silêncio, imunes, portanto, ao exorcismo: “Dezenas de fantasmas uivavam pelas redondezas, bêbedos também, pulando ao ritmo confuso da banda de Mourão, cujos artistas, vermelhos de álcool, sopravam cada um por sua conta em trombones de museu” (ANTUNES, 1989, p. 295).

E mais adiante, o mesmo narrador complementa sua visão sedimentada de rancor e ódio: “e pensei Que falta o ódio faz para nos sentirmos saudáveis, e pensei Acharmo-nos em harmonia com o mundo é uma infecção mortal” (ANTUNES, 1989, p. 301). Desse modo, o fantasma, semelhantemente à imagística do terror nas ficções literária e cinematográfica, é a manifestação de um substrato do ódio ou rancor, um ranço inapagável de ressentimento ou animosidade, que, incapaz de se votar ao descanso ou oblévio eternos, prossegue afligindo a vida dos que permanecem. É o símbolo uma falta irreparada, de uma injustiça que, dada sua candência, se lança num afã por redenção ou, ao menos, satisfação. Conforme podemos notar em *O Arquipélago da Insônia*:

Na vila não se escutavam os carros embora o cavalo continuasse a trotar conforme não se escutavam os sininhos dos estribos, as azinhagas davam ideia que escuras apesar do dia nos campos que se detinha antes das primeiras hortas onde um balde, um regador, um alguidar quebrado, uma mulher a cantar que se calou de súbito ou mandaram calar-se e um ruído de sapatos numa casa em baixo seguido pelo trinco da porta *eu que imaginava espectros em lugar de pessoas* e afinal gente mas quem,

não camponeses, não ciganos, não pobres dado que apesar dos postigos vazios por vezes numa janela um solitário ou um lustre, um homem num portal a olhar para mim vestido como os parentes das fotografias e na cara dele
 – Quem é este? (ANTUNES, 2008, p. 31, grifos nossos).

E, mais adiante, num dos devaneios do protagonista autista, a quem a morte, ou a Parca, simbolizada pela prima Hortênsia, acerca-se constantemente, podemos ver que o cemitério nada mais é do que um condensado de dores, indignação, amargura e culpas sem expiação:

[...] o meu irmão e eu na grade do cemitério a escutá-lo [o feitor] com a agitação dos parentes a turvar-lhe a voz ao ponto de se ignorar quem falava, talvez outro defunto, talvez vários, talvez as lápides onde se concentravam os murmúrios e as iras dos falecidos dos últimos meses indignados com a ausência de companhia e de luz
 – Quem é que cuida da gente (ANTUNES, 2008, p. 68).

Destarte, no universo antuniano, uma das vertentes da plasticidade semântica do termo *fantasma* é justamente essa persistência de uma vida, ainda que amargurada e condensada de ódios e ojerizas, que retoma obsessivamente, quase que numa litania ensandecida ou nas vozes recorrentes e repetitivas das avantesmas da ficção. Nesse sentido, em geral, a identidade das personagens – de tão fragmentada, tênue e frágil – tende a se dissolver como névoa ou bruma, ao passo que sua dor, como núcleo vital de definição e manutenção desses indivíduos, apresenta-se substancialmente sólida e maciça.

No tocante a isso, é interessante o próprio ato de criação do autor que, numa entrevista, confessa que a substancialidade de seus romances concentra-se ou origina-se antes na estrutura geral da obra do que na personalidade de seus personagens (o que novamente nos faz lembrar a ideia de que seu trabalho de composição é a “estruturação de um delírio”, alicerces e vigas concretas preenchidas por vagas de fantasmas, espelhos e névoas): “Bom, sei o número de capítulos, conheço os personagens principais... embora nunca os veja fisicamente, não sei como é a sua cara, mas são muito reais” (BLANCO, 2002, p. 129).

Entretanto, o fantasma é também o arquétipo da ilusão, daquilo que desaparece tão logo a luz do dia assoma, perdendo, inclusive, seus poderes e aspectos aterradores. Em *Fado Alexandrino*, o 25 de Abril, evento fantasmático em si mesmo (posto que responsável pela ilusão de que Portugal, por fim, após anos de sucessivas revoluções e de uma ditadura estagnante, contemplar-se-ia afinal no espelho da modernidade europeia), é reiteradamente apresentado sob a imagem da névoa ou do fumo/fumaça, como metáforas para a vacuidade ou futilidade (visto que tecido e assentado sobre lugares comuns que antes ocultavam do que

revelavam a situação então vigente do país) do discurso revolucionário: “o ar denso de fumo que ardia nas órbitas, pesava na cabeça e enevoava as silhuetas e os rostos, tornando-os imprecisos e neutros, desabitados de feições” (ANTUNES, 2002, p. 435).

À medida que o discurso progride, e destarte os planos são apresentados e explanados, contraditoriamente toda a situação se torna mais nebulosa e espectral: “[...] (e o fumo era agora tanto que se não distinguiam sequer uns dos outros, que se apercebiam apenas vagos vultos gasosos, sem contornos)” (ANTUNES, 2002, p. 436).

A Revolução e as possibilidades de melhores condições são, em parte, um *logro*, para os retornados e ex-colonos, mais especificamente; como também o é a perspectiva de um Portugal do futuro que espelhasse seu passado glorioso: “Não pode ser, pensou através de uma cortina ondulante de nevoeiro, de um grosso tule invencível de desistência e de cansaço, não entendo nada, existe qualquer coisa de errado nisto é tudo engano de certeza” (ANTUNES, 2002, p. 250). Lembrando que a imagem da névoa marca presença no próprio hino da nação, símbolo máximo de sua identidade (“entre as brumas da memória, ó Pátria sente-te a voz”):

Sendo o sebastianismo um elemento constante do retrato da nação portuguesa, não admira que continue a pairar, indissipável, sobre a ficção contemporânea, mas agora como um olhar dirigido pelo sobressalto da memória. [No Ciclo das Epopeias] [...] a névoa é um recurso imagético e simbólico peculiar usado para evocar os (d)efeitos de visão de um país que, nos momentos mais difíceis da sua história, se entregou à esperança do regresso do Encoberto, numa manhã de nevoeiro.

A imagem da névoa, filiada embora nesse mito, adquire, na narrativa antuniana, autonomia e elasticidade semântica suficientes para – muitas vezes sob metamorfoses insuspeitadas e aparentemente anódinas – dar conta dos pequenos mitos ou bloqueios destas personagens, que lhes toldam o quotidiano; a expressão popular “ter névoas nos olhos” – aludindo a uma mancha, na córnea, que perturba a visão – dá conta, sugestivamente, da valia simbólica que António Lobo Antunes consegue colher com esta imagem (CARVALHO, 2014, p. 156).

Porém não somente a Revolução se apresenta em meio a névoas opacas que acabam por mascarar a imperfeição de um projeto “sebastianista” que acreditou que recolocaria Portugal em seu antigo esplendor, mas também a ditadura salazarista, conforme já dito, configura-se como uma estrutura espectral, tanto pelo medo instaurado como pela fragilidade moral de suas bases, que se revela tão logo dissipada a nebulosidade. A ditadura, embora efetiva em seu poder concreto, não obstante, no que toca aos seus valores, configurava-se como uma ilusão forçosa, instaurada com truculência e sofregamente creditada – daí a fragilidade moral de suas bases. Novamente em *Fado Alexandrino*, numa ida à sede da PIDE

após a Revolução dos Cravos, a imagem do fantasma, neste ponto ambígua, serve como metonímia para a estrutura ditatorial: “tudo se me afigurou pequeno, inofensivo, assaloiado, uma espécie de *Castelo Fantasma* de dia, escancarado e ridículo” (ANTUNES, 2002, p. 174).

Outra aparição fantasmagórica na obra antuniana é a presença quase absoluta da imagem dos “retratos de família”, que geralmente apresentam um aspecto aterrador ou condenatório. Com efeito, os quadros retratando os antepassados, como verdadeiros fantasmas da família, atuam como *penates* invertidos, que em vez de guardarem o lar, tornam-no um inferno, trazendo uma condenação transgeracional que se manifesta numa constante opressão dos narradores. Em certo ponto de *Os Cus de Judas*, o narrador confessa à mulher que lhe faz companhia no bar:

Pode parecer-lhe esquisito mas sempre vivi rodeado de fantasmas numa casa antiga que era como que o espectro de si mesma, desde o portão flanqueado por ananases de pedra à mala dos ossos de Anatomia, que aguardava, arrecadada, a minha vez de a estudar, num perfume doce de incenso e de gangrena (ANTUNES, 1983, p. 55).

É possível, pois, traçar a já mencionada interdependência de alguns símbolos na prosa antuniana, a saber, o inferno e os fantasmas: as personagens são ao mesmo tempo infernos ensimesmados e fantasmas trancafiados num limbo existencial; de semelhante modo, os fatores e entes antagônicos são demônios ou espectros que se esquivam ao exorcismo.

No caso dos retratos, além de um tema obsessivo, atua também como o elemento ordenador da obra *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, na qual tanto a memória quanto a narrativa se estruturam em conjuntos ou álbuns de retratos antigos, que trazem à tona todas as circunstâncias, eventos, imaginações de uma relação frustrada em meio ao Portugal salazarista.

Com efeito, a fotografia também é um tema recorrente nas crônicas do autor, nas quais trata, de maneira mais livre e pessoal, seus dilemas e hábitos cotidianos. Sérgio Guimarães de Souza, tratando sobre a questão da identidade pessoal na obra antuniana, elenca o motivo da fotografia como poderosamente simbólico na mundividência das obras; o crítico cita um trecho de uma das crônicas para fundamentar sua perspectiva:

"Dou com a minha fotografia no jornal que o hóspede da mesa ao lado folheia: não se assemelha a mim, conforme eu não me assemelho a mim. Nerval escrevia nas costas dos retratos dele: Sou o outro. E portanto não há perigo que me reconheçam" (ANTUNES, 2007:101). O mesmo é dizer: a fotografia representa o escritor António Lobo Antunes ao arpejo do seu ser genuíno e a distância entre ambos é tanto maior quanto a convicção do narrador de o "hóspede" a folhear o jornal não o reconhecer. É também interessante notar a menção a Nerval: ao facto de este assinalar no reverso

das fotografias ser o outro. Ou seja, o *outro* – neste caso, o genuíno – é o *reverso* do que se apresenta publicamente. O que condiz com um entendimento bem antuniano da realidade e das coisas: no reverso delas encontra-se a espessura substantiva que delas se presume e que está para lá do conhecimento (público) que circunscreve a moldura de uma fotografia pública (onde se acha a complacência e a banalidade de uma representação mediática). Numa palavra, a fotografia representa a "teatralização do self", para recorrer a uma expressão de Stanley Cavell (SOUSA, 2015, p. 44).

De igual modo, o crítico considera que a fotografia, no universo de Lobo Antunes, é uma espécie de “artificialismo ilusório (ficção simbólica, em sentido laciano) em que o parecer destoa do ser” (SOUSA, 2015, p. 24) – o que, de certo modo, retoma o motivo do palhaço anteriormente analisado.

A fotografia, assim como o espelho (ver adiante), alternadamente revela e oculta, pois apresenta o “avesso das coisas”. Em suma, a hiperbolização, ou a anamorfose, oferecendo uma perspectiva teratológica, mórbida ou destorcida das coisas, desvela, em contrapartida, a desumanização ou monstruosidade subjacente ao real. Desse modo, como diz Clara, em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, quando se depara com uma fotografia: “as pessoas debruçadas para o retrato olhando alternadamente para si e para mim, ou seja para o que não sou eu, nunca fui eu nessa película gasta” (ANTUNES, 2008b, p. 139).

Retomando, pois, ao motivo do fantasma, propriamente, é possível afirmar que os fantasmas dos personagens (os personagens-fantasmas), com suas existências esvanecidas, vagam pelo universo do romance, de maneira que, poeticamente, é possível afirmar que alguns dos romances antunianos são verdadeiros mundos assombrados.

Mas, numa perspectiva superior, esses fantasmas também são assolados por eventos fantasmagóricos. Habitam no seio de cada indivíduo, no universo de Antunes, uma profusão de entidades: demônios (*O Meu Nome é Legião*), fantasmas e até mesmo outros indivíduos que ressurgem por meio de memórias agônicas. O personagem é habitado por várias outras individualidades, por vezes transmutando-se nelas, como acontece ao final de *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, quando Ana Emília assume a voz de sua própria filha adolescente, cujo suicídio é não somente abafado mas negado ao longo de todo o romance: “Escrevo fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever, às vezes penso que ainda à espera no quarto que um de nós entrasse para fingir que não nos via e recusar falar-nos” (ANTUNES, 2006, p. 459). Depois disto, a menina morta assume a narração, como que ressurgida dentre os mortos ou, ao menos, como existência espectral.

Essa habitação ou possessão (demoníaca ou fantasmática) e a transmutação de personalidades, numa espécie de metempsicose, caracterizam todos os romances de Lobo Antunes, timidamente nas obras antes de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* e

mais nitidamente nas obras posteriores. De certo modo, as membranas ontológicas entre ficção e realidade também se metamorfoseiam, substituindo-se reciprocamente.

Dessa forma, mesmo a existência empírica do autor, bem como a consciência da criação literária, invade o domínio da ficção, numa típica *dessacralização* pós-moderna da Literatura, desnudando o processo criacional. Ainda no capítulo final de *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, quando da narração da adolescente suicida, há no seu pensamento (que por sua vez procede da memória, delírio e imaginação de sua mãe) uma espécie de *consciência extra-ficcional* (na ausência de outro termo), no qual momentaneamente ela se transmuta em António Lobo Antunes: “(chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro)” (ANTUNES, 2006, p. 465).

Outrossim, há também uma espécie de transbordamento da ficção e, portanto, um rompimento das barragens da narrativa, como se aquilo que assola os personagens não pudesse ser contido pelas estruturas do romance. É, com efeito, uma dilatação da narrativa que culmina numa implosão da concepção clássica do gênero romanesco (vide capítulo 4). Não se trata de porosidade ou osmose entre domínios ontológicos (ficção e realidade), mas de uma espécie de incontinência do conteúdo de experiências que passa a extravasar, demolindo o cenário e alicerces da ficção. Acima, vimos como a ficção lança seus tentáculos para capturar o autor empírico; em outro excerto, até mesmo a materialidade do livro é absorvida pela narrativa:

não consegue ouvir a minha filha
 - Não se vai embora você?
 não se consegue ouvir nada a não ser o seu nome
 - António
 e as páginas do livro que vão caindo no chão (ANTUNES, 2006, p. 396).

Todavia, o ponto que nos interessa presentemente é o fato de que, para Antunes, a realidade do sofrimento e angústia humanos são, na maior parte das vezes, mais reais do que os próprios indivíduos que os sofrem.

Analisando o imaginário português, Eduardo Lourenço afirma que “na verdade, não temos saudades, é a saudade que nos tem, que faz de nós seu objecto. Imersos nela, tornamo-nos outros” (LOURENÇO, 2001, p. 114). Em Lobo Antunes, todavia, é a *dor* que nos tem, que faz dos homens e das coisas seu objeto, transmutando-os todos. A aflição, dada sua constante presença e permanência, torna-se mais real do que os personagens, que se diluem, por assim dizer, no oceano de suas angústias. Em suma, a dor, possuindo, nessa linha de raciocínio, o atributo da ubiquidade, não se contém dentro das fronteiras ontológicas da

ficção, antes, expande-se, num rompimento de barreiras, inundando a realidade, conforme a própria *consciência* dos personagens: “(chegou a altura de dizer as horas mas não vou dizê-las, diga-as você se quiser, é o seu livro, mal o acabe deixei de existir como os infelizes dos livros anteriores e não me conhece mais)” (ANTUNES, 2006, p. 365).

Esse sofrimento transbordante que ultrapassa as fronteiras ontológicas da ficção é geralmente disposto entre parênteses, a fim de assinalar seu aspecto de intrusão na ordem que, até então, seguia a narrativa. Dito de outro modo, são, em si mesmo, espectros que assomam e assombram na lógica narrativa.

Portanto, o conceito lukácsiano de *tipo social* não pode ser aplicado desimpedidamente aos romances de Lobo Antunes; pelo contrário, o *tipo social* literalmente desvanece nas obras antunianas. Os personagens são uma espécie de ponto de convergência das vozes que os habitam e perpassam; núcleos pauperizados de memórias individuais e alheias; máscaras das quais os mortos, os desprovidos de voz e os *infra-humanos* se valem para sua tentativa de comunicação.

Ademais, são essencialmente vozes aquém da plena individualidade e, ao mesmo tempo, aglomerados de vidas diferentes. Portanto, não representam o indivíduo que é banhado nos traços sociais (conforme a definição de Lukács); pelo contrário, dado seu caráter espectral, ao mesmo tempo em que não são capazes de representar um indivíduo pleno, cuja consciência segue uma linha minimamente lógica ao longo da narrativa, são, todavia, *universais* da fragilidade humana.

Entretanto, o fantasma engloba também o exaurimento da substância humana, a pauperização da vitalidade e determinação ocasionada pela subjugação vertical e externa. Em Angola, a rotina da guerra – como em *Nada de novo no fronte*, de Remarque – transforma os soldados em criaturas pálidas e exangues, imersos num ambiente fantasmagórico: “E agora estava ali, de pé à minha frente, mirando as paredes com estranhos olhos de quarto, a acenar em silêncio para as criaturas gasosas que flutuavam, sem que as víssemos, na claridade de insónia espectral do gabinete” (ANTUNES, 1984, p.87). Como se supõe, o campo de guerra é, como as mansões de família nos romances, habitado por espectros (dos mortos e dos vivos) que se confundem entre si, visto que a morte, nesses locais, se estranha na vida:

O cabo quarteleiro emergia em sobressalto da rede do beliche ao lado dos caixões, sentava-se esfregando as pálpebras escamosas de eczema, e contava na parada que um espectro parecido com o médico cirandava entre os legumes e as urnas, as garrafas de refrigerante e os pacotes de tabaco, a murmurar os discursos absurdos dos fantasmas (ANTUNES, 1984, p. 97).

Curiosamente, Lobo Antunes, com a referência ao espectro, dialoga com certa tradição africana que também, enxertando os contos e lendas populares no seio de seus romances, criam romances nos quais a instância real e a domínio espectral se cruzam e, portanto, se confundem ao ponto da indistinção, conforme se nota em obras como *The Famished Road*, do nigeriano Ben Okri, e *O Bebedor do Vinho de Palmeira*, de Amos Tutuola.

No entanto, além desse aspecto das tradições africanas, o espectro em meio das terras de Angola retrata um aspecto mais sombrio, a saber, o temor e hostilidade aparentemente impalpáveis e, por isso, imprevisíveis. Dito de outro modo, aos terrores imprevisíveis, em especial aqueles oriundos das agendas políticas ocultas. Em *Conhecimento do Inferno*, um diálogo entre os soldados revela a tensão que esse sentido político do espectro instaura com sua impalpabilidade:

– Tudo tem medo da PIDE – disse eu. – Os homens, as mulheres, as sanzalas, os pássaros. Até os pássaros têm medo, medo das vossas prisões, das vossas torturas, das vossas pistolas, dos vossos tribunais, dos vossos esbirros. Todos têm medo de vocês excepto os cães. Quando nos tornarmos um povo de cães deixaremos de ser escravos.

– Os cães têm medo dos espectros – revelou o alferes em voz baixa. – Quando formos cães a PIDE arregimentará decerto um exército de espectros. Andarão pelos cemitérios, à noite, a aliciar os espectros que se evaporam nos túmulos e vagueiam à sorte, na cidade, em busca da casa que habitaram.

– Os espectros são fáceis de comprar – disse o pide. – Tão fáceis de comprar como as pessoas.

– Os espectros são tristes e fúnebres como os cães – contrariei eu. – Não têm receio do sofrimento nem da morte. Não têm sequer receio de si próprios. Não se pode comprar quem não tem receio de si próprio.

– Veremos quem ganhará a batalha – disse o pide depositando delicadamente um osso no rebordo do prato. – Se nós se os espectros.

– Até agora os espectros não perderam nenhuma – respondeu o furriel enfermeiro. – Se enviássemos para Angola companhias de espectros tínhamos acabado com a guerra há muito tempo (ANTUNES, 1984, p. 275).

Um traço irônico subsiste na assertiva de que, embora não tenham sido *enviados* espectros para a guerra da Angola, o que, segundo o furriel, teria finalizado há muito o conflito, todavia, é fato que esses mesmos soldados *retornaram* como fantasmas exangues, conforme se nota logo adiante com as palavras do alferes:

– Nós já somos espectros – informou o alferes. – Somos os mais nojentos, os mais rascas, os mais miseráveis dos espectros. O barco que nos levar para Lisboa leva uma pilha de cadáveres de tal modo bem embalsamados que as famílias não vão notar a diferença (ANTUNES, 1984, p. 276).

Os soldados, portanto, assombrarão as ruas de Lisboa, que em si mesmas são “artificiais”, vagando, como as grandes figuras históricas em *As Naus*, sem destinação ou

determinação no fim do império português. Torna-se, portanto, ambígua a fala de que a PIDE, com o intuito de aterrorizar as pessoas, regimentará espectros, após os soldados terem se tornado um grupo de cães.

Os fantasmas são os próprios retornados, cujo alquebramento é mais aterrador do que os cães (e lembremos aqui a imagem, analisada no capítulo 2, dos soldados amestrados como cães raivosos), ou são outros métodos imperceptíveis e ocultos da PIDE? Uma passagem de *Os Cus de Judas* nos permite compreender que se trata antes da primeira alternativa, visto que, junto à citação anterior, reforça a analogia dos retornados com os espectros: “O avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas que lentamente se desmaterializam, oficiais e soldados amarelos de paludismo, atarraxados nos assentos, de pupilas ocas, observando pela janela o espaço sem cor, de útero do céu” (ANTUNES, 1983, p. 241).

O exército mais aterrorizante que a PIDE (aqui uma metonímia da inescrupulosidade brutal da ditadura salazarista) arregimentou foi a transformação dos soldados em espectros. Em outras palavras, conforme visto em *Fado Alexandrino*, os retornados deparar-se-ão com uma estratégia da PIDE ainda mais terrível do que seus métodos de tortura e assassinato em Angola e na metrópole: a asfixia entre um passado glorioso e morto e um futuro, antes prenhe de possibilidades, abortado. Os retornados, como os oficiais de *Fado Alexandrino*, agora vagueiam por uma cidade irreal, povoada de elementos e eventos circenses e farsescos, desprovidos de toda substancialidade.

Mas não somente os retornados – os personagens quase invariavelmente são fantasmas que aos poucos se desmaterializam, que legam apenas vozes tênues armazenadas nos romances. Desde indivíduos que, devido ao impacto da violência ditatorial, tentam recompor sua integralidade, passando por aqueles que participaram, voluntária ou involuntariamente, desse cerceamento das liberdades e também aqueles que, tendo sido partes integrantes e beneficiárias do regime, desmoronam, em todos aspectos, aquando da Revolução dos Cravos. Portanto, como diz certa personagem em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?*, “este é um romance de espectros” (ANTUNES, 2009, p. 115) – expressão que poderia se aplicar a todos os demais romances, de certo modo.

Na verdade, além da questão já aduzida do fantasma como metáfora da irreduzibilidade da vida ou experiência humanas (como é o caso do espectro mais célebre da Literatura, o pai de Hamlet), há também a perspectiva do fantasma como um simulacro, algo que embora possua a aparência do real, é destituído de sua substância efetiva.

O romance é um dos primeiros gêneros literários a adquirir, de forma generalizada, a autoconsciência, desnudar seu próprio processo de composição por meio da metalinguagem e compreender sua essência como simulação. Como demonstra Robert Alter em sua obra *Partial Magic: The Novel As Self-conscious Genre* (1992) [Mágica Parcial: o Romance Como Gênero Autoconsciente], no qual analisa os romances que são metaficcionais tanto no que diz respeito à atitude paródica quanto em seu modelo de mimesis. Para Alter, a atitude paródica é metafictional em seu processo de narração, isto é, uma consciência da disparidade entre dois discursos ficcionais distintos, ao passo que alguns romances são metaficcionais na medida em que seu realismo inclui a representação da consciência do autor.

Pode-se indagar se a autoconsciência do romance não é um dos elementos condicionantes da ideia de sua senectude precoce. Dito de outro modo, sendo um gênero propício à metaficção, não é arriscado dizer que os mecanismos e técnicas composicionais, sendo sistematicamente desnudados ao leitor pelo próprio narrador ou autor, gera o sentimento de desgaste e dessacralização da forma. Daí certa urgência na renovação das técnicas e formas, ou ao menos a abstenção para com as fórmulas já utilizadas. Isto é notório quando nos atentamos às confissões de romancistas e críticos do século XX e mesmo do século XIX acerca do esgotamento do gênero romanesco.

Nos primeiros anos do século XX, D.H. Lawrence, por exemplo, num ensaio sobre *Ulysses*, de James Joyce, intitulado “Surgery for the novel – or a bomb” (1923), mencionou “o leito de morte do romance ponderado”, um paciente precocemente senil, o qual poderia ser curado somente com “uma convulsão ou um cataclismo” (LAWRENCE, 1985, p. 152).

De semelhante modo, Walter Reed, em seu artigo “*Don Quixote: The Birth, Rise and Death of the Novel*” (1994), assinala que, embora a primeira parte da obra de Cervantes tenha inaugurado, segundo o entendimento de alguns críticos, o gênero romanesco, a segunda parte, publicada em 1615, já apresentava em si, codificada e embutida, a morte do gênero. John Barth, em seu romance epistolar *Letters* (1981), cita uma carta de Samuel Richardson, de 1758, no qual dá a entender que o romance é uma “moda ultrapassada” (*worn-out fad*)⁵¹; e o próprio Barth é talvez a principal referência, no século XX, no que diz respeito ao suspiro da

⁵¹ No original: “She has decided that the novel is a worn-out fad; she adduces as evidence the fact that she herself has ceased reading anything in that kind. Andrew’s information that Samuel Richardson himself, the father of the epistolary novel, had said essentially the same thing (quoting his booksellers, in letters dated 1758 and 1759), she takes as validation of her stand” (BARTH, 1981, p. 427).

literatura; afinal, em seu ensaio “The Literature of Exhaustion” [A Literatura da Exaustão], de 1984, Barth afirma o seguinte:

Formas literárias certamente possuem histórias e contingências históricas, e pode muito bem ser que o tempo do romance como uma forma de arte superior tenha chegado ao fim, como se deu com os “tempos” da tragédia clássica e as grandes óperas da Itália e Alemanha, ou com as sequências de sonetos. Não há nisto, contudo, motivo nenhum para alarme, exceto talvez para certos romancistas, e um modo de lidar com um sentimento pode ser escrever um romance sobre ele. Parece-me irrelevante se, historicamente, o romance expirará ou sobreviverá; se um número suficiente de escritores e críticos *se sentem* apocalípticos quanto a isso, o sentimento deles se torna um fato cultural relevante, assim como o *sentimento* de que a civilização ocidental, ou o mundo, terminará em breve (BARTH, 1984, p. 71-72, grifos do autor)⁵².

Com o passar do tempo, contudo, Barth revê suas ideias e redige o ensaio “The Literature of Replenishment” [A Literatura do Reabastecimento], publicado originalmente em 1982, no qual lança as bases de seu entendimento sobre o pós-modernismo, que considerou um movimento esteticamente fértil e inovador. De todo modo, mesmo George Orwell, em ensaio de 1936, “In Defense of the Novel” [Em Defesa do Romance], aponta para a desqualificação, por parte dos intelectuais, tanto dos romances quanto de seus leitores. Aparentemente, a popularização (dado inerente ao romance, que é o produto da alfabetização massiva e da ascensão da burguesia) do gênero culminou em sua degradação:

É quase desnecessário assinalar que, no atual momento, é pequeno o prestígio do romance, tão pequeno que as palavras “Eu jamais leio romances”, que alguns anos atrás seriam, em geral, expressas com uma indicação de desculpas, são agora pronunciadas num tom de orgulho consciente [...] Mesmo presentemente o romance se deteriora de modo visível, e deterioraria ainda mais rapidamente, se a maior parte dos romancistas tivesse alguma ideia de quem lê seus livros. Evidentemente é fácil dizer (*vide*, por exemplo, o ensaio grotescamente rancoroso de Belloc) que o romance é uma forma desprezível de arte e que seu futuro não importa. Eu duvido que essa opinião é sequer digna de atenção. De todo modo, tomo como certo de que vale a pena salvar o romance, e que a fim de salvá-lo é necessário persuadir pessoas inteligentes a tomá-lo seriamente. Vale, pois, a pena analisar uma das várias causas – em minha opinião, a principal causa – da queda do prestígio do romance (ORWELL, 1968, p. 125).

⁵² No original: “Literary forms certainly have histories and historical contingencies, and it may well be that the novel’s time as a major art form is up, as the “times” of classical tragedy, Italian and German grand opera, or the sonnet-sequence came to be. No necessary cause for alarm in this at all, except perhaps to certain novelists, and one way to handle such a feeling might be to write a novel about it. Whether historically the novel expires or persists as a major art form seems immaterial to me; if enough writers and critics *feel* apocalyptic about it, their feeling becomes a considerable cultural fact, like the *feeling* that Western civilization, or the world, is going to end rather soon” (BARTH, 1984, p. 71-72).

Orwell menciona principal razão pela qual o romance caiu em desprestígio e não é mais digno de ser lido, ao menos pelas pessoas inteligentes de sua época, nomeadamente, a publicação em massa, que impede ou dificulta a apreciação e gradação dos romances dignos de serem lidos. Mais recentemente, nomes como Alfonso Berardinelli defendem que “o romance – a forma literária mais moderna e democrática – estaria sendo dificultado, se não morto, pela democracia moderna” (BERARDINELLI, 2009, p.172), pois paulatinamente vem perdendo “sua incisividade [...] de marcar a fundo a consciência cultural de intelectuais, escritores e leitores comuns” (BERARDINELLI, 2009, p. 172).

A posição de Berardinelli é inusitada, pois coloca como fator destrutivo do romance precisamente o componente que o tornou possível: a democracia. Mas, de fato, seu raciocínio leva em conta as circunstâncias concretas atuais, pois, se o romance é, na concepção de alguns, o principal produto cultural da ascensão da democracia ocidental e liberal moderna (Ian Watts, Hegel), então, por analogia, a *crise da democracia* – isto é, o crescimento da suspeita de sua genuína representatividade e promoção das liberdades individuais – caminha concomitantemente com a *crise do romance*.

Assim como no caso da democracia, indaga-se ao romance se ele ainda é capaz de representar uma sociedade cada vez mais pluralista e heterogênea; e se, em vez de celebrar a individualidade e liberdade humanas, como em seus primórdios, não tem recaído constantemente na declaração, um tanto resignada, da fragilidade não só do indivíduo, mas também das comunidades, perante as forças geopolíticas, cósmicas e globais, conscientes e inconscientes, que atuam de modo inexorável ou inapreensível.

De modo que nos resta saber é se a literatura contemporânea tem acompanhado o processo que por vezes avança, por outras retrocede, do conhecimento de si mesmo por parte do homem. É inegável que o progresso tecnocientífico não traz consigo, necessariamente, o progresso moral. Em alguns casos extremos, como a já citada Hiroshima, é possível contemplar um imenso abismo entre ambas as instâncias (a moral e a tecnocientífica); e é, portanto, nessa lacuna, que alguns romancistas contemporâneos, dentre eles Lobo Antunes, fundam seu projeto literário.

O *romance de espectros*, como é o caso das obras de Lobo Antunes, um romance feito após a sua “morte prematura”, somente pode conceber a si mesmo como um simulacro da realidade, pois, descrente das tentativas de transposição realista, resigna-se ao ato da simulação: isto é, representar *simultaneamente*, mediante códigos que lhe são peculiares, os eventos e ordem do real. Sendo, pois, um simulacro, o romance não se sobrepõe ou explica a

vida, como queriam os realistas, mas permite a *coexistência dos planos*, assim como um fantasma, embora não integre a ordem física do real, pode nela coexistir e, em alguns casos, interferir.

Dessa maneira, o romance espectral de Lobo Antunes não se limita aos ditames de espaço-tempo e carrega consigo o imaginário transgeracional. O autor, agindo dentro desses termos, talvez se revolte com as limitações oriundas de sua própria percepção e do desenvolvimento peculiar do gênero romanesco. Afinal, as palavras, ressoando como notas na sinfonia do romance, compõem apenas uma aura de simulacros, uma para-realidade espectral, como se vê nos momentos em que a metalinguagem se integra na própria narrativa antuniana: “ralhar com as palavras por me entregarem fantasmas, trancá-las em parêntesis, explicar ao Rui que vagueava no corredor como no sonho de um sonho” (ANTUNES, 2008c, p. 464).

3.4 A FACE DURA DOS ESPELHOS

Ao analisar o motivo do espelho, é notório que ele, como os demais motivos, se instaura como polos ambivalentes, na medida em que distende seu sentido para concepções diferentes e divergentes. Em outros termos, no caso específico, o espelho é tanto o revelador quando o deformador de determinado traço ou atributo. Seixo, por exemplo, tratando de maneira detida o romance *Os Cus de Judas*, aponta para “a simbólica dos espelhos (o confronto do narrador entre o que era e o que foi, o reconhecimento da cidade, os retratos, as imagens diversas da memória e do seu inesperado desvanecimento)” (SEIXO, 2002, p. 52).

Em seus três primeiros livros, a *Trilogia da Aprendizagem*, o espelho sempre se apresenta de forma hostil, como um dispositivo que demanda, de modo implacável, a adequação aos princípios da maturidade. Desse modo, há sempre um descompasso entre a visão interna do narrador e o espelho que se lhe defronta. Em *Memória de Elefante*, por exemplo, além da epígrafe – “as large as life and twice as natural” –, extraída da obra *Through the looking-glass*, de Carrol, o narrador amiúde se confronta, ansioso, com seu reflexo no espelho, que insiste na necessidade de amadurecimento e na velhice vindoura e inevitável:

Ultimamente, observando-se ao espelho, achava que as próprias feições se desabitavam, as pregas do sorriso davam lugar às rugas do desencorajamento. No seu rosto havia cada vez mais testa: em breve faria a risca na orelha e cruzaria sobre a calva seis ou sete farripas pegajosas de fixador, numa ilusão ridícula de mocidade (ANTUNES, 2006b, p. 95).

Portanto, o espelho não representa ou projeta absolutamente um eu ideal, mas somente a intransigência do *eu social*. Há, pois, um direcionamento oposto ao discurso psicanalítico, que percebe o símbolo do espelho como instância desveladora e, portanto, conciliadora. No entanto, nos livros iniciais, o espelho ou as superfícies refletoras ora apontam para futuro (em geral decadente), ora refletem *disformemente* a realidade presente. Em *Conhecimento do Inferno*, seus receios anteriores aparentemente se concretizaram, pois agora assume a aparência física – incluindo a risca no cabelo – de um profissional responsável. Todavia, o espelho ainda revela a insegurança e imaturidade sob seu mascaramento:

Foi examinar-se ao espelho, assegurar-se da gravata, do casaco, da risca do cabelo, e pensou
– Sou médico
do mesmo modo que as crianças repetem
–Sou crescido (ANTUNES, 1984, p. 56).

Até mesmo as lembranças de guerra são povoadas por certa crueldade dos espelhos, que hiperbolizam, ao ponto do caricato ou do grotesco, os traços desagradáveis das coisas: “Sem querer levantei a cabeça e contemplei o espelho: reflectia a manhã doente, a manhã miserável, a manhã parda de Mangando, o véu de cacimbo que se enleava nas árvores como uma teia de água” (ANTUNES, 1984, p. 265). Em *Os Cus de Judas*, é patente essa inclemência dos espelhos:

Convém muralharmo-nos de álcool para nos defendermos do revelador da claridade, exibindo aos nossos próprios olhos, na crueza implacável dos espelhos, feições amarrotadas pela ausência de sono, a piscarem as pálpebras foscas sob a desastrosa desordem dos cabelos. Acontece-me por vezes acordar, sabe como é, ao lado de uma mulher que conheci poucas horas antes, junto a um candeeiro propício de bar, de que o cone opalino confere às rugas e aos pés-de-galinha o insidioso encanto de uma sábia maturidade, e eis que o subir da persiana me mostra, brutalmente, uma criatura avelhentada e vulnerável, naufragada nos lençóis num abandono cuja fragilidade me enfurece (ANTUNES, 1983, p. 158).

Portanto, o receio ou ojeriza ao espelho, contra o qual se deve murar, implica numa revolta à decrepitude das coisas, ou, antes, à ruptura da ilusão acalentadora que mascarava uma realidade exausta e envelhecida.

No entanto, há, como acima citado, um outro aspecto semântico do motivo do espelho, que é justamente a transposição para outra sorte, em princípio, para o “avesso das coisas”. E este avesso é precisamente o inusitado, o disforme, o anamórfico ou o paródico (isto é, aquilo que se dirige em sentido oposto). Já em *Os Cus de Judas*, é interessante notar que o narrador convoca a memória de Sofia (morta pela PIDE) mediante seu próprio reflexo no espelho: “Sofia, eu disse na sala Volto já, e vim aqui, e sentei-me na sanita, diante do espelho onde todas as manhãs me barbeio, para falar contigo” (ANTUNES, 1983, p. 179).

É talvez em *Que Farei Quando Tudo Arde?* que essa transformação mediante o espelho se dará de forma cabal, pois a transmutação de Carlos em Soraia, via de regra, se dá por meio do espelho:

– Senhor Carlos
descendo degrau a degrau num heroísmo difícil, o palhaço, o mindinho em arco, consolava o vexame com tisanas de macela, estendia uma xícara
– É servida dona Aurorinha?
colava as pestanas postiças no espelho onde anos antes mondava o bigode [...]
(ANTUNES, 2008c, p. 18).

De modo significativo, a epígrafe do livro, uma sentença⁵³ de Epifânio, escritor cristão do século VI, descreve um processo de transmutação ontológica, no qual um alguém se torna o outro. E, com efeito, há várias transmutações em *Que Farei Quando Tudo Arde?*; em primeiro lugar, a transmutação de Carlos em Soraia por meio do espelho e adornos *kitsch*; em segundo lugar, há uma transmutação de Carlos-Soraia, já morto desde o início da narrativa, no discurso de seu filho Paulo, assumindo por vezes sua voz; e, por fim, ao que é dado entender, há uma transmutação de Paulo em Soraia, ao final da narrativa.

O romance se instaura sobre uma trindade invertida (e o próprio termo “invertido” é usado pejorativamente em relação a Carlos⁵⁴), na qual Carlos, Paulo e Rui (amante do pai) acabam integrando uma mesma essência, todavia, diferentemente da tradição cristã, é o pai e o amante que morrem, não o filho.

O espelho, portanto, entrega uma imagem de *ponta-cabeça* até mesmo de realidades sublimes. De semelhante modo, nesse mundo especular, as coisas só existem enquanto reflexos de uma outra realidade talvez mais concreta, mas de todo inatingível. Até a cidade de Lisboa é um reflexo invertido:

não quero sentar-me no degrau à espera, reparar que Lisboa só existe invertida no rio, metades de baixo de cartas de jogar, edifícios, monumentos, luzes e nenhum ruído em casa, na época em que o meu pai trabalhava de fotógrafo colocou uma lâmpada vermelha no compartimento da pia, cobriu o postigo com um retalho de oleado, mergulhou fitas brancas numa tina e no fundo da tina esboços que confluíam em rostos de palhaços, corpos de palhaços, cabeleiras excessivas, nunca a Noémia Couceiro Marques, palhaços bem dispostos, risonhos, triunfais, a minha mãe trazia a garrafa e não gesticulava ao espelho (ANTUNES, 2008c, p. 83).

Esse desdobramento especular da realidade faz com que os personagens desenvolvam reflexos (ou inversões) de si mesmos, e o contato também se dá mediante o espelho: “e com os vidros subidos cessou de existir, encostava o tabuleiro das damas ao espelho, desafiava-se a si mesmo/ - Pensas que me enganas” (ANTUNES, 2008c, p. 209). Mesmo Judite, a esposa de Carlos e mãe de Paulo, que, descobrindo o travestismo do marido, é tomada pela dipsomania e entregue à prostituição, dialoga com sua pessoa quando criança (da qual ela se dissocia inteiramente) por meio de seu reflexo no espelho.

53 Eis a sentença: “Eu sou tu e tu és eu; onde estás eu estou e em todas as coisas me acho disperso. Seja o que for que encontres é a mim que encontras: e, ao encontrares-me, encontras-te a ti mesmo”

54 “o teu pai o invertido/ cale-se mãe/ o meu pai é assim, gosta de circos, de aplausos, de entreter as pessoas, no tempo de eu miúdo enfeitava-se de tules” (ANTUNES, 2008c, p. 208).

mas isso foi no espelho e no espelho a outra, a crescida, a que não tem a ver comigo nem se preocupa com as mimosas, o tal cheiro que me devolve a uma época de retratos que depois da morte da minha mãe deixaram de me reconhecer nas molduras como deixei de os reconhecer a eles mau grado os nomes a lápis (ANTUNES, 2008c, p. 255).

Nada escapa ao espectro revelatório (ainda que de maneira cruenta), deformador ou transmutador do espelho. É nesse sentido que se dá “o avesso das coisas” em sua prosa, pois o único sentido possível – e aqui a referência a Carroll em sua primeira obra é significativa – se encontra para além ou através do espelho, para um universo regido por leis e imperativos inversos e opostos ao mundo habitual. Semelhante a Alice que adentra num domínio ilógico, imprevisível e por isto hostil, também os personagens de Lobo Antunes integram um domínio cujas leis são desconhecidas ou prepósteras que tornam a existência de uma vulnerabilidade extrema. Tratando sobre a questão dos espelhos e a fragilidade dos protagonistas, Seixo comenta:

[...] e quanto aos espelhos, participando do campo semântico, que já salientámos, da visão passiva e da inocuidade de atitudes, que é o modo de participação no mundo que se consente ao protagonista, e que, através dos espelhos, se secundariza ainda mais, na medida em que o que ele vê é o reflexo do ambiente objectivado, e não por observação directa, e ele próprio se projecta como um desejável reflexo da sociedade em que se insere, e por cuja recusa tem de ser sacrificado (SEIXO, 2002, p. 105).

A expressão (“o avesso das coisas”) surge *ipsis litteris* em *Conhecimento do Inferno*, embora, desnecessário dizer, se revele desde o início de seu projeto literário mediante outras formas e metáforas. Portanto, no romance citado, o narrador confronta a realidade tenebrosa do Hospital com seus malogros existenciais. O Hospital é um reino tão despótico quanto o da Rainha de Copas (de Carroll), com ordenanças absurdas, objetos hostis e deformados, e criaturas literalmente insanas:

Nunca saí do hospital, pensou ele no covil de cimento da garagem, em que o mais insignificante dos ruídos adquiria a desmedida amplidão de um berro informe de naufrago. Ao crepúsculo, *o avesso das coisas* sobressalta-nos de medo como se do nosso rosto aflito e sério nascesse de súbito a corola imprevista de um sorriso. *A aparência dos objectos modifica-se, os relógios aceleram-se* angustiadamente no escuro, o corpo que se move debaixo dos lençóis ao nosso lado ameaça-nos com a sua raiva pastosa. Entrei no hospital, pensou ele, para uma viagem tão sem fim como esta viagem, como o mar das oliveiras aproximando-se e afastando-se, cintilante, nas trevas, agitado por ciciados cortejos de fantasmas (ANTUNES, 1984, p. 142).

Como no universo através do espelho de Alice, a aparência dos objetos se deformam e até mesmo o tempo, metonimizado no relógio, se acelera, de modo semelhante ao Coelho Branco, acossado a todo momento pelo tempo. Dessa forma, o indivíduo se encontra num ambiente distorcido e, portanto, irreconhecível:

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

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

Não percebia o que se passava, explicava-me, porque tudo se encontrava transtornado, esquisito, diferente, porque os rostos familiares, as pessoas que conhecia melhor, o irmão, o tio, o padrinho com quem vivia, tinham mudado subitamente, porque até a casa se havia alterado embora a disposição dos móveis fosse a mesma, os cheiros permanecessem idênticos, os estalos da madeira mantivessem o rangido de outrora, gemendo no silêncio da noite o seu protesto (ANTUNES, 1984, p. 310-311).

Nesse mundo através do espelho antuniano, impera um sentimento não somente de impotência, mas também de ininteligibilidade do real. O mundo, armado em arestas, não apresenta nenhum ponto de contato ou estrutura de reconhecimento para o indivíduo. A memória atua nesse espaço lacunar entre um presente esquelético e hostil e um passado no qual, ainda que sombrio, havia a possibilidade de uma apreensão coerente dos elementos.

Os objetos também não se submetem à ordem habitual: [...] a minha roupa do avesso, arremessada ao acaso, pendurava-se-lhe dos ombros, dos joelhos, dos braços (ANTUNES, 1984, p. 313). E daí talvez o título sintomático (e irônico) de um de seus romances: *A Ordem Natural das Coisas* (1992). É significativo o comentário de Seixo acerca dessa temática da inversão em Lobo Antunes:

O *avesso das coisas* a que o ilimitado desta viagem [a viagem infernal em *Conhecimento do Inferno*] nos conduz, assim como a também sublinhada modificação das aparências, encontra neste capítulo [o nono] uma das suas expressões mais curiosas e confrangedoras, que consiste no processo familiar e clínico que conduz um doente ao médico e ao internamento, através de insidiosas maquinações de parentes e de médicos para um aprisionamento inapelável. Este troço, escrito na primeira pessoa narrativa (de acordo com a anterior conversão do médico em doente) e de uma perspectiva intradieética, dá conta da possibilidade de o médico se colocar (ou de ser colocado) na pele de um internado, e de vivenciar individualmente essa experiência (SEIXO, 2002, p. 86).

O avesso das coisas, mediado pelo espelho, retoma a célebre metáfora de Borges para se referir a uma das experiências singulares proporcionadas pela literatura, isto é, a vivência simultânea do Eu e o Outro. À vista disto, o leitor e narrador, juntamente, deparam-se com experiência vicária por meio do espelho, e daí a dor e distorção. O curioso, entretanto, nesse

mundo especular, é o fato de que, embora o narrador confesse sua perspectiva anamórfica – “observo o mundo distorcido” (ANTUNES, 1984, p. 251) –, não obstante revela de maneira fidedigna a estrutura da realidade: “Por qualquer motivo que desconheço moro num sonho inventado com chuva verdadeira dentro” (ANTUNES, 1984, p. 244).

Todavia, aprofundando este ponto no que diz respeito à renovação do romance, percebemos dentro do projeto composicional de Lobo Antunes, a linguagem, e por extensão a literatura, atua sempre como um *medium*, um meio ou membrana especular, por meio do qual se vislumbra o real. Em outros termos, sua prosa é um espelho que o leitor atravessa a fim de se deparar com o avesso das coisas, o ilogismo ou caráter inapreensível do mundo. Em sua crônica “O coração do coração”, o autor tece algumas considerações de labor poético:

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estágio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. Uma história em que eu, folheando-a no intuito de a corrigir, armado de um lápis vermelho destinado a uma carnificina de emendas, encontrasse de súbito, a acenar-me alegremente sentado num parágrafo como no muro da quinta do meu avô, o filho do caseiro [...] (ANTUNES, 1999, p. 45).

Neste romance-espelho, o autor deparar-se-ia também com sua própria imagem, pois sendo “as páginas são espelhos lá estaria o meu rosto de agora e todos os rostos que tive” (ANTUNES, 1999, p.46) e “se me aproximasse mais do livro toparia atrás dos meus avós, da minha mãe de mão em concha da orelha” (ANTUNES, 1999, p.47), em consonância com o princípio genealógico subjacente à obra antuniana aludido no primeiro capítulo do presente trabalho.

Portanto, o romance, em Lobo Antunes, é um processo em busca de uma superfície reflexiva que não somente apresente desimpedidamente o real, ainda que de forma distorcida às vezes, mas que também leve a cabo uma sondagem de toda a história pessoal e coletiva. Em *Auto dos Danados*, romance em que vemos a condenação e deterioração de uma família conivente com a ditadura salazarista, Diogo, o “pai primordial” autoritário e truculento (uma metonímia do próprio Salazar), se vê acuado por uma miríade de reflexos de sua esposa, que então se preparava para deixá-lo. A aversão de Diogo aos espelhos constitui-se tanto como uma rejeição da percepção de seu fracasso quanto uma recusa à unidade familiar:

Mas não há nada que os espelhos não destruam ao reenviarem-nos a nós mesmos, manchados de carimbos de estanho como encomendas postais sem endereço, de forma que me levantei, peguei no relógio dos anjinhos pela base, e assassinei todos aqueles sardónicos rectângulos de vidro nas suas grossas molduras de talha. A minha cara ia-se sumindo das paredes com a rapidez com que os objetos de somem

quando se apaga a luz, substituída pelo gelado e pelas fendas da tinta, estilhas doiradas voavam ao acaso pelo quarto, pedaços de tijolo e de pó amarelo choviam no sobrado, e eu pensei Foi a minha mãe que quis o quarto assim, foi ela que o enfeitou desta maneira a seguir à morte do meu pai a fim de se sentir, ao menos, acompanhada por si própria, ou nem sequer por si própria mas pelas suas onduladas e mentirosas miragens, sabendo perfeitamente que o que vemos de nós é tão diferente de nós como o somos de um estranho, outra testa, outros malares, outras orelhas, irreconhecíveis, sérios e postiços, e eu pensei que agora nem o fantasma da minha mãe se poderia rever, no meio dos móveis, nas suas nebulosas ilusões transparentes [...]” (ANTUNES, 1989, p. 230).

A destruição por ele perpetrada aos espelhos é sua rejeição soberba de compartilhar do mesmo destino solitário de sua mãe, que, tal como relatado acima, valeu-se dos espelhos como modo de superação da solidão. Para Diogo, portanto, diferentemente do narrador de *Os Cus de Judas* ou dos personagens de *Que Farei Quando Tudo Arde?*, a transmutação por meio e através do espelho é uma impossibilidade, já que não há abertura para a experiência vicária.

Na verdade, a morte de Diogo ao fim do romance é comparada à tauromaquia – é uma morte cruenta, mas não sacrificial. Também em *Auto dos Danados*, Ana, filha de um incesto e incestuosa (ela é filha de uma mongoloide abusada pelo próprio irmão, de modo que seu tio, com quem se relaciona, é também seu pai), percebe o espelho como elemento hostil, uma vez que este atua como dispositivo atávico, como sonda genealógica que expõe sua identidade enxertada na de seus ancestrais, mais especificamente sua mãe idiota:

Toda a vila conhece que me arranjaram esta barraca no outeiro para os não afligir com a acusação de minha simples presença que até ao meu avô incomodava, que até a mim me incomoda ao encontrar-me casualmente nos espelhos, tão semelhante a ambas como um rosto feito dos rostos sobrepostos de duas pessoas diferentes, o nariz, as sobrancelhas, a boca, o mudo sorriso sarcástico sem fim (ANTUNES, 1989, p. 248).

Assim, também o espelho termina atuando como motivo e como símbolo de sua composição literária. É um embrião imagético que se desdobra em narrativas e metáforas ao longo de suas obras e também uma forma ideal à qual o romance aspira, enquanto gênero em renovação. Mas não apenas isto: a própria estrutura formal dos romances de Lobo Antunes se configura como um grande espelho estilhaçado, com parágrafos bruscos e salteados como fendas e frases isoladas como lascas, pedaços partidos.

Acerca dessa questão, Filomena Barradas, em ensaio intitulado “Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura do *Livro de Crónicas* de António Lobo Antunes”, observa:

A metáfora do "livro das páginas de espelhos" deseja dar conta de um *modus faciendi* que valoriza o ludismo. O propósito é brincar com as infinitas possibilidades de reflexos para um objecto, cabendo àquele que lê o livro decidir qual a perspectiva que mais lhe convém e recusar ou procurar corrigir os reflexos que considera deformados, construindo-se por esse processo de selecção e correcção o caminho de acesso à sabedoria (BARRADAS, 2004, p. 135).

Esse ludismo para com os reflexos de um objeto torna os romances antunianos multifacetados, poliédricos e densos, com narrativas que conduzem a becos sem saída e outras que se imbricam de modo sutil em outras que assumem a primazia ao longo das páginas. Ademais, o objeto, quase que cubisticamente, é analisado por meio de inúmeras perspectivas, pontos de vistas complementares ou excludentes, os quais, todavia, colaboram todos para a composição de uma representação da totalidade da existência do mundo e do homem. Ainda nas palavras de Barradas:

A metáfora do espelho, recorrente na escrita de Lobo Antunes, ilustra as ligações complexas que o indivíduo estabelece com o mundo, problematizando a própria dificuldade de apreensão da realidade e da sua codificação na escrita. O discurso estilizado dos romances decorre de um modo de contar que procede a sucessivos avanços e recuos, a deslizos de sentido, a evocações constantes que atiram para segundo plano aquilo que deveria ocupar centralmente a narrativa. O romance, formando e deformando as imagens, pede ao leitor capacidade máxima de decifração, confrontando-o com uma narrativa elástica, densa, que repudia a linearidade, porque quem tem a contar tem consciência de quão difícil é exprimir a complexidade do mundo. Na sua ânsia de criar um livro perfeito e total, o escritor deseja fazer com que o leitor adira totalmente ao contado, pois um bom livro é "um livro que eu tenho a sensação de que foi escrito só para mim, de que os outros exemplares dizem outras coisas" (BARRADAS, 2004, p. 135).

Por conseguinte, o processo rumo ao romance total, que desdobramos em seus motivos e metonímias, é o eixo unificador dos grandes temas da prosa poética de Lobo Antunes, impedindo que suas vozes se coagulem na total indistinção. Rejeitando a sentença da morte do romance, o autor anseia por insuflar a vitalidade do mundo em suas narrativas, ainda que esse empenho seja não raro confrontado com a permanente tensão de sua finitude perante a imensidão.

3.5 HOMENS PARTIDOS

O presente capítulo aborda uma imagem sempre presente na literatura antuniana, que, dada sua recorrência nas obras, acaba por se transmutar num símbolo e temática que atuam como diretrizes na compreensão do trauma e sua expressão. A imagem do aleijão ou do mutilado, deformações no mais das vezes ocasionada por um acidente ou incidente abrupto e violento, assoma tanto nos romances que fazem alusão direta ao conflito armado quanto nas demais obras, que simplesmente tangenciam ou mesmo deliberadamente evitam referências ao evento bélico.

No entanto, é interessante notar que a figura do mutilado ou do indivíduo fisicamente avariado, com toda sua carga de *anormalidade*, também se faz em várias obras (em especial romances) contemporâneas⁵⁵, e todas elas associadas a um acidente inesperado, ou a um acontecimento violento, ambos os casos, todavia, configurando-se como traumáticos.

Cathy Caruth, em seu livro *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996), tratando sobre o trauma, assinala a integralidade do efeito traumático (tanto aspecto físico quanto psicológico) e também aquilo que o define essencialmente, a saber, o intervalo de tempo entre o evento e sua assimilação:

Ora, a questão não se resume à ameaça literal da vida corporal, antes, temos o fato de que a ameaça é reconhecida como tal pela mente momentos depois [do evento traumático]. A relação do choque da mente com a ameaça da morte não é, pois, a experiência direta da ameaça, porém precisamente o desapercibimento dessa experiência, o fato de que, não sendo experienciado no tempo, não foi ainda inteiramente conhecida (CARUTH, 1996, p. 62)⁵⁶.

⁵⁵ Podemos citar, como ilustração, as obras *Remainder*, do escritor britânico Tom McCarthy; *Slow Man*, do sul-africano J.M. Coetzee; *Falling Man*, do norte-americano Don DeLillo. *Crash*, de J.G. Ballard; *Diário da Queda*, do brasileiro Michel Laub; *Em nome da terra*, de Vergílio Ferreira. Sem contar os romances modernos de Beckett, *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, cujos protagonistas eram todos aleijados ou indivíduos com membros cuja atrofia se devia a uma injúria, o que os tornavam literalmente incapazes de avançar e existencialmente letárgicos e inertes.

⁵⁶ No original: “It is not simply, that is, the literal threatening of bodily life, but the fact that the threat is recognized as such by the mind one moment too late. The shock of the mind’s relation to the threat of death is thus not the direct experience of the threat, but precisely the missing of this experience, the fact that, not being experienced in time, it has not yet been fully known” (CARUTH, 1996, p. 62).

A imagem do mutilado, de modo análogo ao do fantasma, se pauta numa ausência, numa perda irre recuperável que se faz sentir constantemente. Em contrapartida, porém, ao fantasma, na mutilação, o elemento ausente é sentido *fisicamente*. Além da ausência há também o aspecto da incapacidade ou da impossibilidade de vivência plena. Ao mutilado que perde uma extensão de seu corpo, é imposto um limite, ou, se quiser, o fechamento de um horizonte de possibilidades. Dito de modo lógico, é uma existência que se vê despojada de algumas de suas funcionalidades, de maneira que seu corpo, sob certa perspectiva, transmuta-se, ele próprio, num símbolo da catástrofe ou do trauma. É, em si, imgeticamente falando, um produto do trauma, um *resíduo* semântico que se recusa tanto a esquecer quanto a abrandar a memória traumática.

Desse modo, como sói acontecer na literatura por vezes, na prosa antuniana, a imagem de um indivíduo destituído de uma de suas partes, e, novamente, *incapaz de realizar plenamente todas suas funções*, seja um símbolo cristalizado da presente condição ocidental, com uma psique (e mesmo sua carne) amputada por conflitos armados, por políticas desumanizadoras e reducionistas, por um crescente filisteísmo oriundo do mammonismo de nossos dias.

Nesse sentido, mesmo no grau zero da imagem, isto é, em seu sentido corriqueiro e denotativo, o aleijado ou o mutilado é, em si mesmo, um *locus* do trauma, uma manifestação visível de seus efeitos, uma matriz de narrativas traumáticas. Afinal, o corpo mutilado, atuando como palimpsesto, contém em si literalmente as marcas de uma violência à qual, de modo incompreensível, se sobreviveu.

Shoshana Felman, em seu artigo “Education and Crisis”, tratando sobre a relação trauma e pedagogia, assinala que o testemunho, sendo um *ato de fala performativo*, “com efeito, se endereça àquilo, na história, é *ação* que excede qualquer significação substancializada e àquilo que, nos eventos, é *impacto* que dinamicamente explode quaisquer reificações conceituais e quaisquer limites constatativos” (FELMAN, 1995, p. 17).

Felman, citando Elie Wiesel, afirma que o testemunho é o modo literário ou discursivo *par excellence* de nosso tempo, de modo que é possível definir esta era como justamente a época do testemunho: “Se os gregos inventaram a tragédia, os romanos, a epístola, e a Renascença, o soneto, nossa geração inventou uma nova literatura – a do testemunho” (WIESEL, 1977, p. 9 apud FELMAN, 1995, p. 17).

Se há, como afirma Felman, uma *crise da verdade*, culturalmente canalizada e institucionalizada, na qual tanto a verdade quanto suas evidências são questionadas, então o

testemunho, quando filtrado apenas pelas palavras, não submetido a uma organização narrativa previamente estabelecida, e em desconformidade com a cronologia sequencial, é um ato, por assim dizer, que é *conformado* pela realidade.

Na verdade, como a poesia de Celan ou a prosa de Primo Levi, ambos sobreviventes de campos de concentração, demonstram, a própria linguagem, além da função comunicante ou referencial, expressa na sua desfiguração e esfacelamento o próprio impacto do trauma. Frases cortadas, sílabas incompletas, caracteres atomizados e esparsos são, metaforicamente falando, a mutilação da linguagem ocasionada pelo trauma, conforme percebemos nesses autores citados.

Ora, se as “coisas desmoronam e o centro não pode mais sustentar”, como nos versos de Yeats (2010, p. 28); se as instituições guardiãs das tradições e dos símbolos por meio dos quais o homem contemplava, sob um prisma unificado, a si mesmo em harmonia ao universo, foram destruídas ou subvertidas; se, em suma, o homem foi mutilado, segue-se que também a linguagem *necessariamente* sofre o efeito dessa queda.

No universo antuniano, estende-se um grande abismo entre o indivíduo e as instâncias de poder (sempre absolutistas ou totalitários), entre a fragilidade do sujeito e o expansionismo incessante do poder, por vezes manifesto na ideia do império, do totalitarismo ou da ambição econômica-financeira sempre crescente. Nas palavras de Maria Micaela Ramon, “Lobo Antunes constrói uma espécie de alegoria da dissonância do mundo moderno” (RAMON, 2002, p. 192).

De igual modo, a crise do romance, num primeiro nível, está ligada à crise da linguagem, ou, antes, seu agravamento, visto que desde Mallarmé, literariamente falando, os autores percebem a exaustão da linguagem e trabalham em prol da renovação do sopro primordial e do retorno da “língua da tribo”. A descrença nos poderes comunicativos e referenciais da palavra e a degradação da linguagem simbólica da literatura em autismo estético constituem-se razões suficientes para advogar a morte do romance. Richard Sheppard, em seu ensaio “A crise da linguagem”, comenta:

Com ou sem razão, muitos escritores modernos sentem que o discurso comum é mutiladoramente insuficiente. As palavras penetram a tal ponto na realidade que se torna necessário investir contra a linguagem, “a pior das convenções”, para que ela possa voltar a ser uma lente a revelar um *tiers aspect* perdido. Daí deriva a noção especificamente moderna da linguagem literária como “autotélica”. Como a linguagem convencional é considerada “despotenciada”, “dessubstancializada” e esvaziada, rejeita-se a sua sintaxe e vocabulário por serem imprestáveis para a poesia (SHEPPARD, 1989, p. 268).

Numa perspectiva mais ampla, essa crise da linguagem se encontra profundamente entremeadada com a crise e falências das instituições e tradições. À medida que as tradições e narrativas fundantes de uma sociedade são destituídas de sua substancialidade e substituídas pelo discurso supostamente objetivo e neutro da ciência, a própria linguagem literária se vê ameaçada; afinal, a literatura que adota a linguagem matematizada da ciência aniquila a possibilidade mesma de sua existência. Sem ambiguidade, ambivalência e uma estrutura mais simbólica do que lógica, tanto a prosa quanto a poesia são negadas.

Um componente integrante da crise moderna da linguagem é a separação entre discurso social e discurso literário. Enquanto a “superfície” do texto clássico deriva sua força e corresponde-se com a autenticidade das estruturas sociais e linguísticas por ele pressupostas e enaltecidas, o escritor moderno não tem como pretender tal correspondência. Antes de poder criar um “ícone verbal” adequado, ele precisa desmontar as estruturas do mundo convencional e “fazer explodir” a linguagem (SHEPPARD, 1989, p. 268).

O descompasso da linguagem romanesca e o discurso oficial em Lobo Antunes é evidente na medida em que a linguagem homogênea e dissimuladora do salazarismo é *implodida* mediante a repetição e anamorfose característicos da prosa antuniana. No entanto, esse desencontro ou desarmonia gera precisamente a *dissonância* característica da obra de modernos e pós-modernos.

Em outros termos, a atual disparidade entre as narrativas de unificação ou fundação sociais e a narrativa romanesca, embora produza certa descrença no potencial da literatura, é, todavia, reaproveitado pelos escritores como elemento estético que representa, em si mesmo, a paralaxe do mundo moderno, no qual a possibilidade mesma do discurso oficial se dá com a negação ou supressão da individualidade, quando não do indivíduo.

Nesse sentido, é interessante perceber como pensadores dos mais diferentes espectros políticos chamam a atenção para a expansão totalitária em escala global e para o permanente “estado de exceção” (Giorgio Agamben) em que vivemos.

Para Carl Schmitt, por exemplo, que lançou esta última problemática, o estado de exceção dá luz ao soberano, pois é ele quem dita o direito; Claes G. Ryn, de semelhante modo, designa o desapego dos Estados Unidos da América aos seus valores fundantes de “novo jacobinismo”, um estado permanentemente revolucionário, ainda que formalmente legítimo; e, por fim, temos também o conceito proposto em 2003, pelo filósofo político Sheldon Wolin, de “totalitarismo invertido”, o qual é utilizado para se referir aos movimentos e ações políticas dentro dos Estados Unidos da América, por parte de grandes corporações, para subverter a ordem liberal de modo semelhante ao nazismo.

O “totalitarismo invertido”, como o próprio nome permite entrever, inverte a ordem das coisas, quase uma consecução do alerta de Aldous Huxley, em seu prefácio a *Admirável Mundo Novo*, sobre a nova ditadura que não precisaria se impor sobre seus dóceis escravos, visto que submeter-se-iam de bom grado⁵⁷.

Caruth, em obra por ela editada, *Trauma: Explorations in Memory*, afirma que a queda, incluindo seu sentido teológico, é o símbolo da modernidade, e o trauma, por sua vez, é o *denominador comum*, o fato de unificação de um mundo cada vez mais estilhaçado:

Numa época catastrófica, o próprio trauma talvez forneça o elo entre as culturas: não como um simples entendimento dos passados dos outros, mas, antes, no interior dos traumas da história contemporânea – como nossa habilidade através das fugas que fizemos de nós mesmos⁵⁸ (CARUTH, 1995, p. 11).

Portanto, nosso ponto é que, na figura do mutilado, o homem caído e a linguagem esfacelada se convergem a ponto de se transmutarem em símbolo. Dito de outro modo, na figura do mutilado, o indivíduo e seu testemunho são um só; sua própria fisicalidade fala por si mesma.

O corpo mutilado é, em si mesmo, uma evidência, um rastro do impacto ou da atrocidade. Paradoxalmente, a ausência do membro é uma espécie de signo do evento traumático, de maneira que, a despeito de toda tentativa de esquecimento ou soterramento, o corpo mutilado permanece sendo um memorial – um pedestal trincado, por assim dizer – da violência; um registro histórico cuja concretude é um relato.

De fato, se tomarmos o conceito de símbolo proposto por Susane Langer, nomeadamente, *uma matriz de intelecções*, um solo prenhe de potenciais *insights*, epifanias e

⁵⁷ “Não há nenhuma razão, bem entendido, para que os novos totalitarismos se pareçam com os antigos. O governo por meio de cacetes e de pelotões de execução, de fomes artificiais, de detenções e deportações em massa não é somente desumano (parece que isso não inquieta muitas pessoas, atualmente); é — pode demonstrar-se — ineficaz. E numa era de técnica avançada a ineficácia é pecado contra o Espírito Santo. Um estado totalitário verdadeiramente “eficiente” será aquele em que o todo-poderoso comitê executivo dos chefes políticos e o seu exército de diretores terá o controle de uma população de escravos que será inútil constranger, pois todos eles terão amor à sua servidão. Fazer que eles a amem, tal será a tarefa, atribuída nos estados totalitários de hoje aos ministérios de propaganda, aos redatores-chefes dos jornais e aos mestres-escolas” (HUXLEY, 2002, p. 11).

⁵⁸ No original: “In a catastrophic age, that is, trauma itself may provide the very link between cultures: not as a simple understanding of the pasts of others but rather, within the traumas of contemporary history, as our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves” (CARUTH, 1995, p. 11).

conceitos, o organismo mutilado ou deformado é um símbolo que, embora não discursivo em sua carnadura, é, no entanto, a fonte de várias possíveis narrativas.

Há, pois, uma tensão a se considerar nesse caso, pois ao mesmo tempo que foi destituído de algumas de suas potencialidades e capacidades, o corpo, antes integral, torna-se um resíduo com as marcas do impacto e da violência, transfigurando-se num símbolo dinâmico, no qual subsiste potenciais narrativas. Nesta era burocrática na qual documentos e textos atuam antes como camadas de ocultação do real, o corpo, com suas marcas e feridas, carrega consigo, de maneira indelével, traços da história.

Em *Os Cus de Judas*, uma das cenas mais brutais é o relato da mutilação da perna de um soldado (episódio que trataremos com vagar mais adiante) causada pela explosão de uma mina subterrânea – dispositivo bélico que, além de ter literalmente condenado inúmeras áreas ao longo de todo o continente africano, transformando-as em sítios proibidos e desolados, inabitáveis e incultiváveis, também foram responsáveis por grande parte dos indivíduos presentemente mutilados.

Fato é que Lobo Antunes, tendo servido como médico na guerra, testemunhou, em primeira mão, as mutilações e eviscerações comuns nos campos de guerra moderno. Um dos primeiros elementos que chama a atenção do narrador quando de sua chegada em Angola, conforme relato em *Os Cus de Judas*, são os homens sem dedos e pessoas mutiladas, as quais, numa espécie de pandemônio, se ajuntam numa súplica feroz aos soldados, traçando assim uma visão infernal e caótica (o que novamente nos faz perceber a interdependência entre os símbolos na obra antuniana, no presente caso, o *mutilado* e o *inferno*):

[...] uma vez por semana eu sacudia o badalo do sino de capela pendurado no meio de um círculo de cubatas aparentemente desertas, no silêncio carrega de ruído que África tem quando se cala, e dezenas de larvas informes principiavam a surgir, manquejando, arrastando-se, trotando, dos arbustos, das árvores, das palhotas, dos contornos indecisos das sombras, larvas de Bosch de todas as idades em cujos ombros se agitavam, como penas, franjas de farrapos, avançando para mim à maneira de sapos monstruosos dos pesadelos das crianças, a estenderem os cotos ulcerados para os frascos do remédio (ANTUNES, 1983, p. 45).

Curiosamente, Lobo Antunes compara a visão infernal dos desvalidos e enfermos em África aos infernos e pandemônios de Bosch, conforme apontamos anteriormente. No seu grotesco e neobarroco característico, no seu prisma monstruoso e teratológico, o autor transmuta uma experiência habitual numa espécie de pesadelo apocalíptico, no qual não homens mas *larvas* cobertas de farrapos e semelhantes a sapos monstruosos estendem suas partes mutiladas para os medicamentos. A mutilação vislumbrada em África representou, ao

olhar do narrador, não apenas uma diminuição das potencialidades daqueles homens, mas uma deformação de sua humanidade.

De fato, os cotos ulcerados são a evidência mais proeminente da barbárie e violência. Não apenas isto, mas apontando um traço característico da obra de Antunes, os aleijões, em sua deformidade, remetem à fragilidade da carne – isto é, da existência humana enquanto presença concreta, submetida e vulnerável às circunstâncias.

Para o *conhecimento infernal* ou luciferino que subjaz à literatura antuniana, a carne, com sua fraqueza, é por si mesma uma negação da ressurreição e da transcendência. Como já analisado, não há ressurreição, mas somente existência infernal – e a substância carnal é a própria evidência disso:

Miúdos sem dedos, afligidos de moscas, agrupavam-se numa pinha muda de espanto, mulheres de feições de gárgula segredavam-se diálogos que os céus da boca em ruína tornavam numa pasta de gemidos, e eu pensava na ressurreição da carne do catecismo, como pedaços de tripas a erguerem-se dos buracos dos cemitérios num despertar vagaroso de ofídeos (ANTUNES, 1983, p. 46).

Portanto, a mutilação da carne traz consigo a impossibilidade de negação do aspecto precívél do homem. Ora, o período moderno foi marcado pela crença otimista no progresso humano e por uma esperança soteriológica na ciência e técnica. Essa euforia, num primeiro momento, aboliu, como já disse o crítico britânico Theodore Dalrymple, o tabu do sexo e, em contrapartida, transformou a morte em tabu.

Desse modo, a morte, tendo sido relegada e por vezes ironicamente ignorada de todos os discursos oficiais (especialmente o científico), retoma, de forma mais expressiva, com a exposição da fragilidade da própria substância humana, atualmente mais evidenciada quando comparada aos meios e tecnologias cada vez mais efetivos e destrutivos.

Na ausência de uma expectativa escatológica e redentiva, vale dizer, uma ressurreição, a morte torna-se, antes, um demonismo a ser exorcizado, ou um evento a ser “higienizado”, retirado de seu contexto familiar e social e transposto para o âmbito hospitalar e da assepsia. Nesse sentido, são reveladoras as palavras de José Carlos Rodrigues, em sua obra *O Tabu da Morte* (2006):

Enfim, [a ciência] dota-o [o homem] da capacidade de mudar o mundo à sua vontade. Mas submeter o mundo à vontade é próprio de um deus, não de um homem; de um ser imortal, não de um mortal. É preciso exorcizar a morte: transformá-la urgentemente em algo natural, porque é a natureza que os homens agora sabem poder controlar (RODRIGUES, 2006, p. 138).

A medicina, assumindo, portanto, o papel que cabia anteriormente à religião, não é capaz, todavia, de se manter livre e incólume da contaminação da morte, conforme aponta Antunes: “O senhor Jonatão, regiamente instalado numa cadeira desconjuntada, absolvía de tintura de iodo as feridas que lhe ofereciam pincelando-as de extremas-unções expeditivas, *inúteis esconjuros contra a presença da morte*, e eu circulava ao acaso de quimbo em quimbo assustando velhas esqueléticas acoradas à entrada das palhotas [...]” (ANTUNES, 1983, p. 46, grifo nosso).

Assim, a aparição dos “cotos ulcerados” e das “larvas”, isto é, a fragilidade da carne humana, instaura, desde o início da experiência bélica do autor, a perspectiva da morte. A mutilação é uma espécie de *memento mori*, uma marca da morte em meio a vida que resiste a toda forma de exorcismo.

Portanto, a solidariedade da miséria⁵⁹ presente na obra de Antunes manifesta-se nitidamente com a representação da penúria do corpo humano, o qual, a despeito de todas as tentativas de transcendência levadas a cabo nos tempos modernos, decai e sucumbe. A carne, por assim dizer, é a âncora inamovível que trava o homem na sua imanência, e sua mutilação, deformação ou atrofia – tão abundantemente retratada na obra de Antunes – é a proclamação inolvidável de sua mortalidade, bem como do império da dor.

Dito de outro modo, são símbolos da evanescência do homem, ou mais apropriadamente, dos *homens ocos* (Eliot) que cumprem uma escatologia sem redenção, e cujo único conforto é a supracitada solidariedade da miséria humana, a *ubiquidade da dor* (Cioran). Essa relação da mutilação e perdição é visível em determinada passagem do capítulo “H”, de *Os Cus de Judas*, quando a lembrança da mutilação do soldado Ferreira leva o narrador a indagar se está efetivamente vivo em meio à onipresença da morte:

Escute: antes disso houvera a perna do Ferreira, ou seja, a ausência da perna do Ferreira que uma antipessoal transformou num saco agonizante, as coxas esfarrapadas do cabo Mazunguidi [...] Se a revolução acabou, percebe?, e em certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de,

⁵⁹ A título de exemplo desse conceito, podemos citar as seguintes passagens nas quais é possível perceber esse sentimento recorrente na obra antuniana: “[...] nenhum de nós sente pelo outro mais do que uma cumplicidade de tuberculosos num sanatório, feita da melancólica tristeza de um destino comum” (ANTUNES, 1983, p. 168). E: “O tempo trouxe-nos a sabedoria da incredulidade e do cinismo, perdemos a franca simplicidade da juventude com a segunda tentativa de suicídio [...]” (ANTUNES, 1983, p. 169).

através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebermos de que *não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebermos que estamos mortos como eles*, acomodados nas urnas de chumbo que o capelão benzia [...] (ANTUNES, 1983, p. 73, grifo nosso).

A mutilação dos soldados culmina numa percepção da vulnerabilidade absoluta da vida humana, a qual, por sua vez, afeta a existência mesma do indivíduo que sente, de forma mais agravada, a hostilidade externa. Mais adiante, no mesmo parágrafo, o narrador relembra o soldado Macaco, “que uma mina assassinou a cinquenta metros de mim, o saco de areia esmagou-lhe as costelas contra o volante no carro tomado de lado” (ANTUNES, 1983, p. 74), e, em seguida, numa perda total da própria substância humana – a carne –, o narrador sente estar perante um boneco ou um manequim (outra imagem não menos recorrente em sua obra), destituído de toda organicidade e vida: “quis fazer massagem cardíaca e o peito era mole e sem ossos e estalava, as palmas premiam uma pasta confusa, bastou um estrondo para tornar o Macaco um fantoche de serradura e de pano” (ANTUNES, 1983, p. 74).

Portanto, nessa miserabilidade absoluta, na qual o próprio corpo humano se desfaz perante a presença de uma força absoluta e desoladora, a única forma possível de consolo é uma comunhão precária:

O alfares Eleutério, pequenino e enrugado, com quem fora ter à mata, numa *Mercedes*, quando um dos seus homens perdera a perna numa antipessoal e se torcia, ainda consciente, na areia, pousou a mão, sem falar, no meu ombro, e foi essa, percebe?, uma das raras vezes em que até hoje me achei acompanhado (ANTUNES, 1983, p. 90).

Em *O Conhecimento do Inferno*, o narrador apresenta não somente as mutilações causadas pelos conflitos bélicos, mas também utiliza das metáforas da laceração e mesmo do banquete totêmico a fim de representar a destruição da individualidade perpetrada pela guerra, pelos asilos psiquiátricos e pela ditadura salazarista. Em primeiro lugar, a onipresença da morte e a *transcendência fracassada* (Tom McCarthy), em especial após o retorno da guerra colonial, são transfiguradas em alucinações ou camadas de realidade sobrepostas:

E as esplanadas afiguram-se-lhe de súbito repletas de cadáveres, *cadáveres quietos à espera de uma ressurreição qualquer*, cadáveres que conversavam e bebiam, se debruçavam uns para os outros, se afastavam, diziam que não ao cauteleiro morto que tentava impingir o sonho de mesa em mesa esquecido que os defuntos não sonham, que detestam o sonho, os projectos, o futuro que os excluiu, que odeiam o que desconhecem, o que não dominam, o que escapa à estreiteza do seu entendimento, e que permanecem teimosamente sentados em saletas antigas, contemplando-se em silêncio, com chávenas de nada nos joelhos (ANTUNES, 1984, p. 34-35).

Esses cadáveres à espera de uma ressurreição qualquer são não apenas os fantasmas que assombram e habitam o Portugal moderno, conforme tratado anteriormente, mas também prenúncios daquilo com o qual o narrador deparar-se-ia no Hospital Miguel Bombarda, “ex-convento, ex-colégio militar, ex-Manicómio Rilhafoles do Marechal Saldanha” (ANTUNES, 1984, p. 35): pacientes exangues, destituídos de vida e impulso, vivendo uma existência letárgica devida não propriamente à sua condição psicológica, mas principalmente aos métodos e disposições inumanas dos funcionários do asilo.

Na verdade, ironicamente, o Hospital Miguel Bombarda é uma espécie de microcosmo português, reunindo tipos sociais disformes que caracterizam a nação; e ao mesmo tempo é uma espécie de Portugal em miniatura, analisado também numa perspectiva diacrônica. Afinal, assim como o hospital, Portugal já esteve sob o domínio religioso (“ex-convento”), sendo, inclusive, sítio da infame Inquisição (período tratado por Saramago, em *Memorial do Convento*); de semelhante modo, submeteu-se ao ideal militar e conquistador tanto dos Descobrimentos quanto do salazarismo e sua subsequente guerra colonial; e está agora, metaforicamente falando, sob o domínio da loucura, isto é, do descompasso histórico e identitário para consigo mesmo e a Europa.

Prosseguindo com sua descrição, quando de sua chegada no Hospital, o narrador afirma que se encontrava “perto do casarão húmido da Morgue, onde, em estudante, retalhara ventres em mesas de pedra num nojo imenso, retendo a respiração para que o odor gordo e repugnante das tripas lhe não assaltasse as narinas do perfume podre da carne sem vida” (ANTUNES, 1984, p. 35).

O corpo em decomposição, a evidência incontornável da morte, traz à memória as mutilações e dilacerações presenciadas em África pelo narrador-médico: “Fizera depois autópsias em África, ao ar livre, à luz dos jipes e dos unimogues contra os quais se debatiam milhares de insectos em pânico, autópsias de *corpos devorados* pelo enérgico e jovem apetite da terra verde de Angola” (ANTUNES, 1984, p. 36). A terra africana transmuta-se numa criatura primordial e pletórica que predatoriamente se lança aos soldados, ou mais metonimicamente, aos seus corpos frágeis.

Entretanto, como habitual na narrativa antuniana, uma analogia inicial transforma-se posteriormente em realidades sobrepostas ou mesmo *confundidas* (isto é, ontologicamente fundidas ao ponto da indistinção). Assim, a África carnívora se transmuta no Hospital Psiquiátrico, e os membros dos soldados, em alimento dos psiquiatras, numa verdadeira sátira

do conceito freudiano de banquete totêmico. A ideia que une essas duas instâncias – África e Hospital – é que assim como se devoram homens na guerra, devoram-se doentes nos hospitais.

Em outros termos, o soldado é a vítima sacrificial que é assassinada em prol de uma suposta expiação (como no conceito psicanalítico no qual o *totem*, o ancestral animal, é devorado com fins de salvaguardar a comunidade de ser tragada pela culpa) da Pátria; e os doentes, o bode expiatório para uma sociedade alienada e disfuncional que condena sua insanidade nos pacientes. Dessa forma, “os empregados iam e vinham transportando pedaços de doente afogados em batatas coradas e salada” (ANTUNES, 1984, p. 183).

Todas essas imagens culminam na representação de um Portugal que, em última instância, é fundado pelo esquartejamento dos seus filhos – para usar uma metáfora cara à mitologia grega –, conforme exploraremos na subseção subsequente.

3.5.1 A CADEIRA ALIMENTAR

Retomando as assertivas realizadas na seção anterior, em *O Conhecimento do Inferno*, a figura do mutilado/aleijão assoma não somente nos relatos dos conflitos bélicos, mas também dentro de uma moldura onírica, na qual pessoas – doentes, pacientes, soldados e o próprio narrador – são submetidos à lacerações e dilacerações públicas, semelhantes não somente aos banquetes totêmicos analisados por Freud, mas também ao ritual grego do *sparagmos*, a dilaceração da vítima ainda viva pelas bacantes. Embora este último ritual, narrado, por exemplo, em *As Bacantes*, seja uma espécie de banquete totêmico, é necessário ter em mente que Lobo Antunes se vale de ambas com intuítos diferentes.

Afinal, segundo a concepção psicanalítica, reiteradamente criticada e satirizada na obra de Antunes, o banquete totêmico é consumido por uma horda culpada e, de certo modo, reverente à vítima; já o *sparagmos* é um ritual levado a cabo por uma turba de mulheres histéricas, em última análise, de tal modo tomadas pela euforia que não se atentam para a vítima. Portanto, em resumo, o autor se vale dessas duas categorias: a turba reverente e o séquito histérico para caracterizar não somente a classe psiquiátrica, mas a sociedade portuguesa como um todo, conforme veremos adiante.

Novamente, a fusão de imagens e realidades distintas cria uma narrativa delirante na qual o único fio condutor é, em geral, uma analogia ou metáfora – no caso, a necrofagia. Relembrando os tempos de guerra, quando vendo as macerações e amputações dos corpos, o alferes Lobo Antunes propõe sardonicamente que devorem os cadáveres fechados nas urnas; subsequentemente, pautando-se nessa analogia, desencadeia-se um episódio em tons oníricos no qual todo o grupo de psiquiatras se reúne para banquetear os pacientes e, posteriormente, os soldados portugueses enviados a Angola.

– Abre o caixão – ordenei eu ao cabo. – Vamos começar o almoço pelos olhos.
 – Úteis à sociedade em empregos menores – emendou o chefe de equipa que segurava na faca com a tromba mole da manga, como o elefante na corneta do Jardim Zoológico. – O colega não se esqueça da desestruturação da personalidade. Contínuos, porteiros, choferes de praça é como o outro. Agora um médico, por exemplo. Vocês já pensaram no perigo de um médico desestruturado, de um médico esquizofrênico? Um psicótico não pode passar, quanto muito, de varredor da Câmara. Costura, escultura, pintura, coisas assim: muito bem. Actividades artísticas, ótimo: para se ser artista não é necessário uma cabeça sólida. Palavra de honra que tenho tratado vários e visto o que eles são por dentro: tão frágeis que por dá cá aquela palha se suicidam, se alcoolizam, se drogam. Há qualquer coisa de feminino neles, qualquer coisa de louco e feminino, de profundamente mórbido. *O próprio facto de escrever, se examinarem de perto, é caricato*: pessoas adultas, hã, a torturarem-se para compor redacções de escola, enredos imaginários, entretos inúteis (ANTUNES, 1984, p. 184, grifo nosso).

A estrutura taxonômica do zoológico também se faz presente nessa passagem, pois há não somente uma hierarquia – os médicos psiquiatras, psicóticos e artistas –, mas uma verdadeira cadeia alimentar. O princípio hierárquico dessa sociedade estratificada e piramidal é precisamente a suposta *sanidade*, a qual Lobo Antunes evidencia, por meio de sua sátira e crítica mordaz aos estudos psiquiátricos e psicanalíticos, é, antes, uma espécie de mistificação de conceitos e formulações de teorias reducionistas.

A sociedade presente no interior do Hospital é uma miniatura da sociedade portuguesa como um todo, pretensamente encabeçada por racionalistas, planejadores e engenheiros sociais (e, nesse sentido, dos estados ocidentais como um todo). Mas, analisada mais detalhada e intimamente, a hierarquia social acaba se revelando um *habitat*, cujo princípio ordenador e únicas relações possíveis são as predatórias. Nessa cadeia alimentar, o escritor, que é ao mesmo tempo artista e psicótico, é o ente menor e mais vulnerável de todos. Ecoando o texto de Arnault, *Van Gogh – o suicidado pela sociedade*, Antunes apresenta-nos uma realidade carnívora e antropofágica.

E as partes laceradas dos doentes e dos soldados são não apenas a evidência do trauma, mas também as porções basilares duma pirâmide dietética:

Os empregados depositavam atenciosamente diante de nós nacos assados de doente, nacos do Durand, do Baleizão, do cego Lino, do Marques, do senhor Chambel, sepultados sob cones de hortaliça e de batatas coradas. Uma veia palpitava, regular, na travessa, talvez o arbusto que pulsa obliquamente na testa pálida do Nobre quando ele me fixa, do outro pólo da secretária, com indignação e espanto (ANTUNES, 1984, p. 185-186).

Nesse sentido, compartilhando da miséria do escritor, também os enfermos e os soldados enviados à guerra colonial na África constituem a forma de vida mais elementar porque mais vulnerável. Todo esse trecho de *Conhecimento do Inferno* retrata a violência física que subjaz ao discurso social português – geralmente caricaturalmente pomposo e grandiloquente –, ou mais especificamente, embasa a própria sociedade portuguesa.

Retomando a ideia do sacrifício fundante, em especial das religiões abraâmicas, Antunes traz à tona, por meio da irrupção onírica, não somente o passado de glória, mas também o passado doloroso que fundou e interpreta o Portugal moderno. Continuando sua narrativa alucinatória-metafórica do grande banquete dado no Hospital Psiquiátrico que se fundia à lembrança das urnas dos soldados mortos em África, o narrador diz:

Algo de cena bíblica, de martírio bíblico, de chacina de inocentes, de flagelação de santos, algo das atrozes cenas místicas dos quadros das igrejas, escurecidos pela humidade e pelo fumo das velas, se reproduzia no restaurante do Canal-Caveira, no restaurante de Sintra, levando-me a contemplar os comensais num misto inextricável de curiosidade e de terror. As luzes oscilavam como num velório, aumentando os narizes, encovando as órbitas, prologando os gestos como se as falanges fossem longas chamas magras de estearina.

– Abre o caixão – ordenou o chefe de equipa para o cabo que desligou o maçarico coberto de fuligem, o pousou no soalho, e principiou a martelar a divisória de chumbo na urna [...] (ANTUNES, 1983, p. 186).

Esse cenário de uma manifestação terrível, semelhante às antigas teofanias, juntamente com as descrições de símbolos associados (fogo, flagelo, morte) por um lado servem de respaldo para a visão antuniana, presente especialmente na *Trilogia da Aprendizagem*, da psicanálise como uma nova (e falsa) religião do homem moderno. Nisto Antunes reflete a visão do já citado crítico Theodore Dalrymple, especialmente expressas em sua obra *Admirable Evasions*, de que a psicanálise, constituindo-se como um embuste⁶⁰, possui menor poder de explanação da natureza humana do que a literatura, isto é, enquanto a teoria freudiana é reducionista, subsumindo toda a gama e complexidade da natureza humana a uns poucos e universais complexos, a literatura se lança na rugosidade da alma humana e na singularidade dos eventos, sempre adiando ou evitando conceitos explanatórios. Em *Conhecimento do Inferno*, é-nos dito:

[...] de todos os médicos que conheci os psicanalistas, congregação de padres laicos com bíblia, ofícios e fiéis, formam a mais sinistra, a mais ridícula, a mais doentia das espécies. Enquanto os psiquiatras da pílula são pessoas simples, sem veredas, meros carrascos ingénuos reduzidos à guilhotina esquemática do eletrochoque, os outros surgem armados de uma religião complexa com divãs por altares, uma religião rigidamente hierarquizada, com os seus cardeais, os seus bispos, os seus cónegos, os seus seminaristas já precocemente graves e velhos, ensaiando nos conventos dos institutos um latim canhestro de aprendiz. Dividem o mundo das pessoas em duas categorias inconciliáveis, a dos analisados e a dos não analisados, ou seja, a dos cristãos e a dos ímpios, e nutrem pela segunda o infinito desprezo aristocrático que se reserva aos gentios, aos ainda não baptizados e aos que se recusam ao baptismo, a estenderem-se numa cama para narrarem a um prior calado as suas íntimas e secretas misérias, as suas vergonhas, os seus medos, os seus desgostos. Nada mais existe para ele no universo além de uma mãe e um pai

⁶⁰ Lobo Antunes confessadamente rejeita as explicações psicanalíticas acerca da sociedade e da psique humana. Em *Os Cus de Judas*, o autor chama a psicanálise de “uma mitologia de complexos de damas de espartilhos na sociedade vienense do século XIX” (1983, p. 189). A bem da verdade, *Conhecimento do Inferno* é, em parte, uma espécie de negação da psiquiatria e da psicanálise, sempre comentadas em tom sarcástico e irônico em suas obras. Ora, o presente trabalho não pretende analisar se essa crítica de Lobo Antunes é justa ou não, contentando-se somente em citá-la para uma melhor compreensão da visão subjacente a suas obras.

titânicos, gigantescos, quase cósmicos, e de um filho reduzido ao ânus, ao pénis e à boca, que mantém com estas duas criaturas insuportáveis uma relação insólita de que se acha excluída a espontaneidade e a alegria. Os acontecimentos sociais limitam-se aos estreitos sobressaltos dos primeiros seis meses de vida, e os psicanalistas continuam teimosamente agarrados ao antiquíssimo microscópio de Freud, que lhes permite observar um centímetro quadrado de epiderme enquanto o resto do corpo, longe deles, respira, palpita, pulsa, se sacode, protesta e movimenta (ANTUNES, 1983, p. 204-205).

Elencando a psicanálise como uma mitologia moderna supostamente capaz de explicar o recôndito da natureza humana, Lobo Antunes, que abandonou o exercício da psiquiatria devido justamente às pretensões um tanto faraônicas desta ciência, contrapõe a liberdade inerente à composição literária. Conforme se nota em suas críticas, o autor chega mesmo a relacionar e equiparar o aparato psicanalítico com o aparato estatal salazarista – isto é, o caráter opressivo, a vigilância persecutória e a autoestabelecimento como instância interpretativa superior (dito de outro modo, não há instância além do Estado nem do grupo de psicanalistas) são essencialmente idênticos⁶¹. E nisto Lobo Antunes também reflete o pensamento de George Steiner, por exemplo, que em seu livro *Nostalgia for the Absolute* [Nostalgia pelo Absoluto], assinala que, após o declínio dos sistemas religiosos e do “fascismo da vulgaridade” da cultura ocidental, o marxismo, o freudianismo, a antropologia de Levi-Strauss e até o irracionalismo assomam como “mitologias alternativas”.

No entanto, o ponto que presentemente nos interessa é o fato de que a cena de “martírio bíblico” (novamente a ideia do Juízo Final), como um grande *Dias Irae*, retoma a ideia do sacrifício – da maceração e canibalização do corpo das vítimas. Na verdade, vários livros de Lobo Antunes (*Auto dos Danados*, *Manual dos Inquisidores* e *O Meu Nome é Legião*) são semelhantes a grandes Julgamentos Finais, com acusações, libelos e sentenças, embora todos realizados na imanência. A culpa e a sentença se esvaem no grande rizoma da miséria humana. Psicanálise, sacrifício, martírio, mutilação, hierarquia social e religião se amalgamam na representação antuniana não só de Portugal, mas da sociedade ocidental moderna:

⁶¹ Mais adiante, em *Conhecimento do Inferno*, o narrador diz: “Àquela hora da noite, no entanto, Colares oferecia-lhe o rosto uniformemente opaco de um psicanalista em sessão, fixando o seu cliente com a lúcida agudeza de um Sherlock Holmes dos Édipos, que se facilita a si própria a tarefa considerando ser sempre o assassino aquele que paga, e os suspeitos inocentes o pai e a mãe de uma *mitologia vienense da época das valsas*, espartilhada pela rigidez de costumes dos bigodes encerados” (ANTUNES, 1983, p. 280-281).

Os médicos, os enfermeiros, as assistentes sociais, os psicólogos, as terapeutas ocupacionais, debruçavam-se para o fêretro, de talheres em punho, num apetite ansioso. Os colares e as gravatas vibravam. Incisivos de prata luziam aqui e ali nas bocas gigantescas. O padre do batalhão, paramentado ao fundo do restaurante, junto aos cubículos dos sanitários, *benzia solenemente* as comensais lançando com o hissope gotas viscosas de molho (ANTUNES, 1983, p. 187, grifo nosso).

Neste ponto, Antunes desnuda as bases da estrutura social portuguesa – assim como já dissera René Girard, toda sociedade nasce de um sacrifício inicial. Nessa *missa negra* na qual o padre benze os corpos lacerados e canibalizados dos soldados/doentes, num paralelo grotesco com a transubstanciação do pão e vinho em corpo e sangue de Cristo, surge o novo Portugal, composto de um quadro de funcionários “canibais” que, a fim de subsistirem, dependem literalmente dos corpos dos soldados – que os protegem e lutam por eles – e dos doentes que servem de contrapeso à sociedade sã que, na sua recusa em analisarem a si mesmos, lançam e diagnosticam a insanidade alheia.

Em suma, o novo Portugal teve início com o sacrifício dos soldados de Angola; por sua vez, a sociedade portuguesa pós-Revolução dos Cravos é vítima de uma *amputação* de um passado recente, daí sua equiparação aos pacientes psiquiátricos insulados e imersos em suas fantasias: “[...] um luxo que os asilados se não podem consentir *porque os amputámos do passado e do futuro* e os reduzimos, por meio de injeções, de eletrochoques, de comas de insulina, a bichos obedientes de expressões trituradas pelo desinteresse e pelo medo” (ANTUNES, 1983, p. 175, grifo nosso).

Conforme já dito, para Antunes, o Portugal atual é o verdadeiro manicômio ou o “homem doente da Europa”, maneta ou coxo, tendo sofrido severas mutilações (golpes) ao longo do século XX, o que, por conseguinte, impediu qualquer continuidade política ou organicidade das tradições. Nesse Grande Hospício – que faz uma referência um tanto oblíqua tanto à obra literária de Sebastian Brant quanto à pintura de Hieronymus Bosch, ambas cognominadas de “A Nau dos Insensatos” –, onde o escritor ocupa o estrato inferior de uma ordem pretensamente racional, a psiquiatria (e as demais instâncias de determinação ou valorização comportamental: Igreja, Estado e mesmo família) é, por assim dizer, o instrumento da amputação e mutilação:

[...] [o narrador] se revoltara contra a resignação dos doentes, empurrados para detrás das grades por um absurdo que os excedia, por sem-razões que não entendiam, pela *máquina trituradora de uma Medicina persecutória da fantasia e do sonho*, repressiva, judicial, a Medicina moralista, *capadora*, autoritária, a Medicina dos senhores, a Medicina dos donos, que detesta os desvios, odeia as diferenças, não suporta a capacidade de invenção, a Medicina morta de uma *sociedade morta* [...] (ANTUNES, 1984, p. 67-68, grifos nossos).

A psiquiatria e a guerra são ambas causas de emasculação e amputação dos soldados portugueses. Não somente sua integridade física é destruída, mas também sua própria fertilidade e capacidade criativa. Nesse sentido, a guerra e a psiquiatria atuam para destituir toda uma sociedade de seu vigor, reduzindo-a a criaturas circenses domadas, amputadas e castradas e, portanto, submissas:

[...] não era o Pereira, não era nenhum dos meus mortos de guerra esquartejados pelas armadilhas, amputados pelas minas, desfeitos pelas balas, que encontrava por vezes, ao chegar a casa, instalados nas cadeiras da sala, fitando-me de longe numa angústia indizível; não eram os meus doentes do hospital, o Durand, o Nobre, o Mário, o Luís, o Agapito, o Sequeira, a cirandarem no pátio numa sonolência inofensiva de feras de circo, de pobres feras castradas de circo rosnando de tempos a tempos bocejos desdentados (ANTUNES, 1984, p. 193).

Nesse contexto de castração e letargia exteriormente provocadas, a escrita de Lobo Antunes é, pois, uma afirmação do potencial criativo da vida, ainda que explorando seus aspectos mais dolorosos e disformes.

Portanto, se para Aristóteles, por exemplo, a sanidade é, por definição, a unidade e coerência entre as capacidades e faculdades imaginativas e racionais do ser humano, segue-se que a prosa de Lobo Antunes, com sua dispersão e inversão e mesmo confusão entre as instâncias oníricas e reais, é essencialmente insana, permeada e paradoxalmente fertilizada pela loucura. Em síntese, um inferno ou circo à moda do já citado Bosch, no qual toda e qualquer unidade é esfacelada e desmantelada ao longo de todo romance, de modo que a leitura se torna, antes, um mergulho no devaneio.

3.5.2 CADÁVERES ADIADOS QUE PROCRIAM

No último contexto simbólico aqui explorado, a mutilação também é expressa na obra antuniana numa espécie de inversão tragicômica das narrativas e experiências tradicionais da guerra. Embora num primeiro momento, como acima demonstrado, os cotos e membros amputados sejam apresentados sob o aspecto realista, isto é, como evidências incontornáveis da realidade e brutalidade da guerra, Antunes, no seu típico barroquismo, em outras partes de sua narrativa, apresenta tais mutilações sob o aspecto farsesco.

Afinal, desde *A Ilíada*, passando pelas sagas anglo-saxãs, como *Beowulf*, até as obras de Conrad e, posteriormente, de Remarque, as cicatrizes, mutilações e partes atingidas do corpo servem não somente de testemunho da presença no combate, mas também como emblemas do valor do guerreiro. O próprio Ulisses, na *Odisseia*, é reconhecido pela sua criada devido à cicatriz que portava em seu joelho; afinal, dentro da mentalidade bélica, o guerreiro, uma vez que porta marcas individuais e singulares no próprio corpo, jamais pode ser esquecido ou confundido.

Evidentemente, a fim de evitarmos qualquer anacronismo, é preciso entender que num período no qual a guerra se travava com combates mais diretos e, em grande parte, por meio da força bruta e da técnica de combate, as cicatrizes e mutilações eram, com efeito, evidências da coragem e determinação do guerreiro. Todavia, no âmbito da guerra moderna, cada vez mais “impessoal” e pautada mais na estratégia psicológica do que no ímpeto marcial, e com armamentos cada vez mais letais, a própria possibilidade de uma dessas “insígnias de valor” desaparece quase por completo.

Portanto, no tom iconoclasta que perpassa em especial os três primeiros romances do autor português, as cicatrizes e mutilações da guerra se despem de qualquer traço de heroísmo, e compelem não ao reconhecimento honroso, mas, sim, à resignada apreensão da fragilidade da existência humana. O conceito de “*creatural life*” [vida criatural] atualmente proposto por alguns críticos literários, principalmente para designar o *Stimmung* (atmosfera) das obras do escritor sul-africano J.M. Coetzee, ser-nos-á de certo modo útil para a análise desse traço constante nos romances de Lobo Antunes.

Pieter Vermeulen, na obra *Contemporary Literature and the End of Novel: Creature, Affect, Form* (2015), analisa a representação recorrente da vulnerabilidade da vida humana em alguns romances contemporâneos, isto é,

um modo particular de sofrimento que é produzido pela revelação da fragilidade e contingência de formas de vida consagradas pelo tempo, e pela exposição daquilo que chamo, seguindo Eric Santner, os espasmos e oscilações da vida criatural – uma forma de vida que se encontra inextricavelmente associada, embora não reduzível, à vida animal (VERMEULEN, 2015, p. 49).

Esse desamparo existencial, diferente e mais agudo do que o demonismo do Romantismo, tem origem não apenas no deslocamento do sujeito em meio a um mundo cujas demandas e condições de suas realizações dificilmente se harmonizam, mas também: 1) no esboroamento de todas as instituições e autoridades que legitimavam e orientavam, por meio de uma teleologia imanentista ou transcendental, a uma finalidade; 2) na mudez ou impotência dos próprios símbolos e meios de representação, dentre os quais a ficção. Nas palavras de Vermeulen, o senso de sofrimento criatural

é produzido quando as ‘defesas reais e ridículas’ que as ficções literárias e sociais construíram tornaram-se ineficientes; elas (as defesas) reconhecem a incapacidade da ficção em defender contra a esmagadora intensidade do sofrimento como uma preocupação vital do romance contemporâneo (VERMEULEN, 2015, p. 49-50).

Tendo isto em vista esse conceito, as descrições antunianas dos corpos macerados (guardando em alguns pontos semelhanças com Coetzee), concomitantemente a existências e individualidades reduzidas a frangalhos, não são meros exercícios mórbidos; antes, são núcleos irradiadores do ímpeto iconoclasta do autor.

Em outras palavras, o motivo do *amputado* é uma contraposição ao espírito presente na narrativa dos Descobrimientos, mais especificamente em sua cristalização moderna e mitopoética em *Mensagem*, de Fernando de Pessoa. Com efeito, o célebre verso pessoano, “cadáveres adiados que procriam”, o qual se refere ao espírito filistino que despreza todo empreendimento no âmbito espiritual, é repetido literalmente numa passagem de *Os Cus de Judas*, para se referir às consequências da guerra:

pastoreando homens e mulheres magros, quase nus, de cabeça rapada, inchados de pontapés e bofetões, inclinando-se para a terra em gestos moles de *cadáveres adiados* (ANTUNES, 1983, p. 192).

No entanto, em contraposição ao caráter heroico e místico de *Mensagem*, Lobo Antunes entende as amputações não como medalhas de guerra, mas como a evidência palpável da degradação do império português, de sua folia messiânica iniciada nas Grandes Descobertas e culminada nos cadáveres adiados dos retornados. Em Pessoa, o espírito débil obstaculiza os anseios do *Volkseele* (alma do povo) português; em Lobo Antunes, no entanto, o indivíduo é reduzido pelos devaneios desse suposto espírito nacionalista coletivista.

Conforme se sabe, Fernando Pessoa, em seu ímpeto messiânico, aguardava o advento de um *suprapoeta*, um sucessor de Camões, os quais alguns críticos encaram como uma forma velada e falsamente modesta para se referir a si mesmo, Lobo Antunes, por sua vez, em seu universo literário, concebe o escritor como uma dessas vozes amputadas e intermitentes, um indivíduo responsável, ainda que indiretamente, pelas consequências de sua mitologia particular.

Nesse sentido, e antecipando a questão que trabalharemos no capítulo seguinte, a amputação tão recorrente em sua prosa que, por fim, transmuta-se em motivo, é talvez um paradigma formal para a renovação do romance levada a cabo na composição disciplinada de sua obra.

Desse modo, sob essa ótica, a mutilação (ou por vezes a automutilação) perpetrada ao romance contemporâneo, com seus *blancs*, incompletudes e ausências, atua de modo análogo a essas reflexões relação aos mutilados como símbolos. Pois se estes foram privados de certos poderes físicos mas transfigurados em signos históricos e narrativos, também o romance contemporâneo, fruto da transcendência vazia e da apreensão da imprevisibilidade do universo (e conseqüente assimetria da vida), ainda que destituído ou mutilado de várias de suas possibilidades anteriores (por exemplo, a crença realista de seu poder de representação fidedigna do real), no entanto, torna-se, na sua incompletude e incapacidade de realização, na sua própria concretude e estrutura, um signo do trauma histórico. Ademais, outro elemento que embasa a discussão sobre a morte do romance, e que habita hoje o imaginário cultural e estético do Ocidente, é a relação singular do indivíduo com seus objetos circundantes, que se desenvolveu majoritariamente ao longo século XX. Tal perspectiva não raro coloca em xeque as divisões tradicionais entre orgânico e inorgânico, entre os homens e as coisas, e subjaz, de certo modo, à própria ideia do *kitsch* e seu apego sentimental aos objetos.

Referimo-nos aqui àquilo que se convencionou designar de “obsolescência programada”, a limitação deliberada da vida útil e funcionamento de determinados dispositivos. A analogia não é gratuita, conforme demonstra o título da obra de Kathleen Fitzpatrick, *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television* [A Ansiedade de Obsolescência: o romance norte-americano na era da televisão], publicado em 2006. Na época da obsolescência programada, em que os objetos de uso diário, e por isto mesmo personalizados, estão de antemão *condenados* a uma duração deliberadamente estabelecida, a cultura, tendo sido afetada, se tornou, à semelhança do conto de Hawthorne, “um holocausto da terra”. A duração predeterminada dos objetos conduz ao pensamento da

descartabilidade, na qual tudo, incluindo relações concretizadas, são prescindíveis. Portanto, o romance, sendo um artefato cultural, possui de igual modo seu prazo de validade, que se esvai com o tempo ou com o uso.

Mas esse movimento de negação e prescindibilidade remonta ao princípio mesmo do “moderno”, pois, conforme assinala Compagon em *Cinco Paradoxos da Modernidade*:

Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura? A tradição moderna, escrevia Octavio Paz, em *Ponto de Convergência*, é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência (COMPAGNON, 2014, p. 10).

Portanto, tudo isto nos leva a pensar que o próprio discurso e celeuma no tocante à morte do romance é talvez um sinal de sua obstinação, traço de um remanescente de vitalidade, ou, por assim dizer, um cadáver adiado que ainda procria. De fato, se fora um gênero já extinto, como supostamente é o caso da tragédia – segundo o polêmico epitáfio de George Steiner em sua obra *The Death of Tragedy* [A Morte da Tragédia] (1974) –, possivelmente não deparar-nos-íamos com a bibliografia e reflexões tão preñes conforme a consulta mais superficial revela.

Ademais, é perceptível o esforço de vários escritores, por meio do experimentalismo e inovação, em negar ou postergar o fim do romance – seu trabalho é, pois, signo concreto de fertilidade. E, nada obstante, os atestados de óbito e epitáfios derradeiros não impedem eventuais ressurreições, pois, apesar das declarações da morte do gênero épico, o que dizer de *Omeros*, de Derek Walcott, laureado com o prêmio Nobel? As linhas aqui elencadas, que conduzem a reflexões e dilemas que serão endereçados no próximo capítulo, permitem-nos dizer, numa paráfrase ao Evangelho, que o “romance não está morto, somente dorme”.

Desse modo, e em resumo, os romances de Lobo Antunes testemunham que a memória do homem tem sido não apenas soterrada pelo esquecimento (programado ou não), mas, de igual modo, mutilada por eventos traumáticos. Drummond já diagnosticara nossa época como sendo “tempo de homens partidos” e “tempo de gente cortada”, ou ainda “tempo de muletas” (DRUMMOND, 1983, p. 141).

Curiosamente, Peter Conrad, num artigo do jornal *New Yorker* intitulado *Doctor and Patient: a Portuguese novelist dissects his country* [Doutor e Paciente: um romancista português dissecou seu país], assinala que “António Lobo Antunes descobriu sua vocação literária enquanto assistia a partos, realizava amputações e mutilava cadáveres” (CONRAD,

2009). De semelhante modo, durante seu tempo na guerra da Angola, em sua enfermaria improvisada, o escritor, assistindo aos partos e carregando em suas mãos uma “vida pequena e trêmula” (ANTUNES, 2005, p. 38), alcançava “o mais próximo daquilo que é comumente chamado de felicidade” (ANTUNES, 2005, p. 39). Portanto, de acordo com Conrad,

[essa] “experiência deu origem a uma epifania de romancista. Havia outra forma, Lobo Antunes percebeu, de encher o mundo com existências adicionais: personagens poderiam emergir completamente formadas a partir do cérebro de seu criador, em lugar de retirá-las [as existências] do útero, besuntadas de sangue (CONRAD, 2009)⁶².

Outrossim, sua experiência, quando de seu retorno na guerra, num hospital para tratamento de crianças com câncer, foi essencial para o delineamento de um traço característicos de sua escrita – a “fúria metafísica” (CONRAD, 2009). Pois, vendo um menino de apenas cinco anos que sofria de leucemia gritar desesperadamente por morfina, a fim de mitigar sua dor, culminou na invectiva contra as justificações transcendentais. Quando a criança morreu, os enfermeiros recolheram-no num lençol, visto que o corpo era demasiado pequeno para a maca. O pé da criança, no entanto, permaneceu suspenso para fora do lençol, oscilando fragilmente no ar. Novamente, aquela visão serviu de propulsão para a escrita antuniana, visto que numa entrevista recente, o autor português afirmou que, a partir dali, decidira-se a “escrever por aquele pé”.

Tendo isto em vista, a saber, que a escrita de Lobo Antunes nasce com a visão de amputação de membros dos soldados e com a vivência direta com a *contaminação* da morte, a metáfora do “homem doente” da Europa é ainda mais relevante à análise da obra de Lobo Antunes, já que, como médico, o escritor português analisa (no sentido psicanalítico do termo) e dissecar a sociedade a qual pertence.

Arraigando-se no território português ou de suas ex-colônias, Lobo Antunes por fim se transmuta numa verdade consciência nacional, tal como Stephen Dedalus no *Ulysses*, de Joyce; seus romances são não apenas julgamentos, conforme supracitado, mas também mesas de dissecação ou divãs psicanalíticos, nos quais Portugal, com todas suas mazelas e enfermidades, é exposto visceralmente. Nas palavras de Conrad, Lobo Antunes “é [...] como um exorcista, lutando incessantemente para expulsar o mal e curar o *corpo político* [...] [o

⁶² No original: There was another way, Lobo Antunes saw, to fill the world with extra existences: characters could emerge fully formed from their creator’s brain, rather than making their blood-smeared escape from the womb” (CONRAD, 2009).

autor] permanece obsessivamente local, preocupando-se com as enfermidades herdadas da história portuguesa e com as debilidades de sua cultura” (CONRAD, 2009)⁶³.

Nesse sentido, no universo antuniano, “a escrita, tal como ele a pratica, pode estar assustadoramente próxima à vivisseção, e *seus romances conduzem uma autópsia* que é tanto pessoal quanto política” (CONRAD, 2009, grifo nosso)⁶⁴. Portanto, na simbologia antuniana, a sociedade portuguesa, chafurdada em seu passado glorioso e opressa pelo atual hedonismo, tornou-se, a despeito da exortação de Pessoa em *Mensagem*, “cadáveres adiados que procriam”; uma genealogia que simplesmente procrastina a percepção de seu atual estado.

Sua escrita, portanto, torna-se não somente a vivisseção de um homem doente, mas a reverberação de um corpo morto. Se em *As I lay dying (Enquanto Agonizo)*, de William Faulkner, uma das influências matrizes da obra de Antunes, a matriarca da família, já morta em seu caixão, expressa por meio de monólogos uma consciência *remanescente*, em Lobo Antunes, o cadáver de Portugal, mais especificamente o de Salazar, permanece, de certo modo, imperando ainda após a morte, numa espécie de “vida que se prolonga como que por inércia”, nos dizeres de Dostoiévski (1988, p. 224).

Em *Caminho Como Uma Casa em Chamas* (2014), por exemplo, essa ressonância da morte é concretizada na figura de Salazar. No romance, cada capítulo é ocupado por uma voz localizada em um antigo prédio numa periferia em Lisboa, de modo que os títulos dos capítulos indicam, numa sucessão aleatória, os respectivos apartamentos: rés do chão direito, rés do chão esquerdo, primeiro esquerdo, primeiro direito, sucessivamente, até terceiro direito e esquerdo.

No entanto, no decorrer do romance, algumas das vozes se referem, de passagem, a barulhos e um possível residente no sótão. E, de fato, no último capítulo do livro, deparamo-nos com a voz que emana desse local, o fantasma (?) de Salazar: “[...] nada me interessa desde há séculos porque eu não uma pessoa, a presença atenuada de uma autoridade extinta” (ANTUNES, 2014, p. 349). E mais adiante:

⁶³ No original: “Lobo Antunes is more like an exorcist, frantically battling to cast out evil and to heal the body politic [...] Lobo Antunes remains obsessively local, worrying over the inherited ailments of Portuguese history and the debilities of its culture (CONRAD, 2009).

⁶⁴ No original: “Writing, as he practices it, can be creepily close to vivisection, and his novels conduct an autopsy that is both personal and political” (CONRAD, 2009).

[...] remexendo as brasas com um pauzinho avivam-se semelhantes às lagartixas que cuidamos defuntas e todavia se torcem numa energia intacta, se calhar não terão fim do mesmo modo que espero não ter fim, caminharei pelos séculos dos séculos como uma casa em chamas regulando o país (ANTUNES, 2014, p. 350).

Portanto, Salazar continua governando um Portugal que arde como uma casa em chamas, ainda após seu falecimento. Dito de outro modo, o cadáver do salazarismo não foi adequadamente soterrado pela sociedade portuguesa, ou, ainda que o tenha, ele é exumado pela escrita antuniana com o intuito de diagnosticar a enfermidade que assola a mentalidade de Portugal.

Desse modo, a morbidez, a hipocondria, o grotesco que assomam nas páginas dos romances antonianos são não apenas reflexos de sua experiência médica nos hospitais e clínicas, mas também informações de seu “relatório” de vivisseção do homem enfermo da Europa. Nesse aspecto, a obra de Lobo Antunes guarda certa semelhança com o horror e obsessão para com a viscosidade dos entes nos livros de Sartre.

No entanto, embora “Lobo Antunes mapeie Portugal como se estive anatomizando um paciente numa mesa de operação” (CONRAD, 2009), sua escrita é a reminiscência do “pé oscilante”, isto é, um testemunho vivo da miséria e impotência humana frente a forças metafísicas, políticas ou sociais aparentemente inexoráveis.

4 A RENOVAÇÃO DO ROMANCE

O presente capítulo pretende lidar com a questão da renovação do romance em Lobo Antunes, mais especificamente, a condição de seus romances como “obras-mundo”, termo de Franco Moretti (1996) para classificar e descrever obras que não se enquadram nas categorias ou limites dos gêneros acadêmicos, antes, aglomeram todos estes, engendrando uma composição enciclopédica que, agregando saberes vários, bem como acontecimentos e narrativas díspares e complexas, é talvez a representação mais congruente com o período inaugurado pelas transformações sociais e culturais desde o século XIX, ao qual, de maneira geral, denominamos “modernidade”. Para Moretti, essas obras-mundo são uma espécie de épicos modernos que se esforçam por unificar a consciência de uma nação e, ao mesmo tempo, ocupar ou atuar no espaço do imaginário anteriormente atribuído aos textos sacros.

Ao longo de três seções, nas quais demonstrar-se-á a forma como os elementos elencados nos capítulos anteriores, nomeadamente, o grotesco e suas manifestações e a guerra, e também o manuseamento (ou reinvenção) de categorias como o espaço e tempo narrativos, contribuem todos para a formação não somente de obras-mundo, que renovam ou transcendem, pois, o gênero romanescos, mas também de um arco composicional, inaugurado desde *Memória de Elefante* e culminando nos próximos romances com os quais o autor finalizará sua obra, que abarca em sua sombra toda a polivalência da sociedade portuguesa e das vicissitudes e domínios da vida humana.

Esse duplo esforço – de compor livros-totais e de realizar um projeto literário que vincula, organicamente, todos seus livros numa estrutura todo-abrangente – configura-se como testemunho vivo das potencialidades ainda candentes a serem exploradas pelos romancistas.

4.1 AS OBRAS-MUNDO DE LOBO ANTUNES

Na obra *A Estrutura do Romance* (1970), publicada originalmente em 1928, Edwin Muir, seguindo a linha estruturalista (como o próprio título da obra já indica), propõe definições de “romance de ação”, “romance de personagem”, “romance dramático” e “crônica” (não o gênero literário, mas, segundo sua terminologia, um tipo de romance).

Diferentemente da estruturação sólida das demais espécies de romances, a “crônica” tem como núcleo e moldura a ideia do processo, do “mundo-como-processo” que abarca percepções, mas não é abarcável por nenhuma delas. Ora, “a fatalidade é uma concepção organizadora do poder primeiro e a sociedade uma concepção organizadora do poder secundário. A vida ou mudança, porém, quase não é concepção organizadora de modo algum” (MUIR, 1970, p. 56), pois dada sua abrangência, inclui todas as coisas. Segundo o crítico, *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói, é o exemplo máximo de “crônica”.

Nessa espécie de romance, “a ação é quase acidental, mas [...] todos os eventos acontecem dentro de uma armação perfeitamente rígida” (MUIR, 1970, p. 56). Logo, tanto uma armação inflexível quanto uma progressão arbitrária e descuidada são necessárias à “crônica” como forma estética, pois sem a primeira, não teria forma, e sem a outra, seria inanimada e dormente. Portanto, essas duas características lhe são essenciais: “uma lhe dá sua realidade universal, a outra, a realidade particular” (MUIR, 1970, p. 56). Todavia, “de vez que *o Tempo [...] é o terreno principal da crônica*, [...] cada um destes dois planos do enredo é um aspecto separado do Tempo. Podem ser denominados de Tempo como processo absoluto e Tempo como manifestação acidental” (MUIR, 1970, 56-57, grifo nosso).

A velocidade da passagem temporal não é determinada pela intensidade da ação; pelo contrário, apresenta uma ordem sequencial fria e impassível, uma regularidade mortal, que é exterior aos personagens e, por isso, não influenciável por eles.

Desse modo, a progressão, a mudança e o processo são os elementos essenciais da “crônica”. Este *insight* de Muir é de suma importância, pois antecede aquilo que Franco Moretti, pautando-se em reflexões de outros críticos e autores, chama de *opere mondo*, ou um épico moderno.

Para Muir, a crônica é um modo de imitação da própria identidade do cosmos; e, de fato, em romances como *Moby Dick*, *Ulysses*, *Dom Quixote*, *A morte de Virgílio*, *Grande Sertão: Veredas* e outros, há ali subjacente o desejo mallarmaico de transmutação do mundo em livro, de modo que, mediante uma espécie de *analogia entis*, o romancista cria uma obra

que busca refletir (embora de forma miniatural, evidentemente) a complexidade, nuances, pluralidade, tensões e contradições próprias da realidade em toda sua extensão.

Bem antes do impulso enciclopédico dos iluministas, de recolher, armazenar, organizar e estruturar os vários saberes humanos, já alguns livros, especialmente os tido como sagrados pelas diversas religiões, continham em si uma multiplicidade, uma variedade e uma polifonia quase que indescritível, abarcando várias facetas da realidade, e constituindo, pois, a base sólida de uma cosmovisão (*Weltanschauung*).

De certo modo, o ideal enciclopédico iluminista⁶⁵ nada mais é do que a tentativa “secularizada” de se reunir o “conhecimento total” em livros filosóficos, apresentando uma visão de mundo distinta e que poderia subsistir por si própria, em oposição à religião tradicional⁶⁶. De semelhante modo, livros como a *Odisseia*, *Íliada* e *Eneida* foram consideradas, em determinada época, como a súpula de todo saber louvável e digno de se obter, bem como canais de comunicação com o divino, por meio da prática da bibliomancia.

Na Idade Média, as *sumas*, arquetonicamente semelhantes às catedrais góticas, objetivam construir catedrais cósmicas de verdades filosóficas e teológicas. E a *Divina Comédia*, por sua vez, semelhantemente às sumas, configura-se como um verdadeiro compêndio literário, espiritual, antropológico, teológico, filosófico do homem e saber medievais – literalmente terra, céu, inferno e purgatório são explorados e contidos nela.

Posteriormente, a título de exemplo, Robert Louis Stevenson escreve sua obra-prima, segundo a opinião de Henry James e G. K. Chesterton, intitulada *O Morgado de Ballantrae*, que narra as aventuras e desventuras de dois irmãos selados pelo ódio, à semelhança de Caim e Abel. O romance reúne gêneros literários diversos dentro de si (cartas, relatos de viagens,

⁶⁵ Além das enciclopédias, é lícito citar que houve, no Iluminismo, também *obras literárias enciclopédicas*. *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, por exemplo, constitui-se como um hibridismo literário que expressa perfeitamente o ideal enciclopédico: um diálogo filosófico hipotético travado entre *Ele* (Jean-François Rameau, o sobrinho do músico francês Jean-Philippe Rameau) e o *Eu*. Ao longo da obra, vários são os temas tratados, dinheiro, música, a genialidade, a educação e instrução das crianças, a arte e a natureza, inspiração, todavia, de modo provocativo e ziguezagueante, o assunto do diálogo se altera a todo o momento, perpassando vários interesses intelectuais e também circunstâncias sociais daquela época.

⁶⁶ Em algumas correntes da mística judaica, a Torah chega a ser confundida com o próprio Deus, ou é vista como um de seus atributos. No Alcorão, por seu turno, na Surata 13ª, *Ar Ra'd* (o trovão), nos é dito que “Allah contesta ou confirma o que Lhe apraz, porque o Livro-matriz está em Seu poder” (ALCORÃO, 2010, p. 158) – esse Livro-matriz, *um-mul-quitab*, é a fundação original de toda a revelação, a essência da vontade e lei divinas.

biografia), bem como relatos de viagens, costumes, linhagens, lutas políticas, ideologias religiosas e anti-religiosas, conspirações e a representação da batalha cósmica entre bem e mal.

Por sua vez, na literatura do século XX, esse sonho que perpassa as eras é representado literariamente na literatura moderna pela Biblioteca de Babel borgeana, na qual os livros, o conhecimento e a sabedoria se estendem infinitamente, transmutando o universo em livros, e os livros em um universo. De semelhante modo, no seu conto “Aleph”, Borges retoma o ideal da *máquina do mundo*, que, em si, nada mais é do que o resultado inevitável do enciclopédismo iluminista: a compreensão dos *mecanismos* últimos do universo (pressupondo, como faziam, que o universo era uma grande engrenagem interligada mecanicamente em cada uma de suas partes).

A ideia é que um objeto do real (isto é, inserido no real) pode abranger a realidade em sua totalidade, ou que tal ente se configura como uma reprodução miniatural do universo. Em ambos as perspectivas, tem-se presente a ideia de uma visão simultânea e arquetípica de todos os eventos, semelhante ao conhecimento divino.

O livro-mundo, portanto, é um objeto que busca representar de forma miniatural o cosmos, ou uma tentativa (sempre inacabada, evidentemente) de abranger a multiplicidade do real. Como o presente trabalho propõe, os romances de Lobo Antunes constituem-se como verdadeiras “obras-mundo”, objetos literários híbridos que se lançam na tentativa de abranger a pluralidade do real, uma radiografia, ainda que de efêmera duração, de suas contingências e fatos.

Esse gênero literário, antevisto na “crônica” de Muir, é, sob certos aspectos, fruto direto do anseio faustiano do homem moderno de absorver todas as coisas, a todo momento e em todas as suas particularidades, semelhantemente ao frenesi panteístico de Álvares de Campos. Biagio D’Angelo, em seu artigo “Uma perene modernidade: algumas observações a partir de Nuno Ramos e António Lobo Antunes”, dissertando sobre esse tipo de obra, observa:

Esta escolha híbrida tem o efeito de um conjunto total, ou totalizador, já que imita o gosto enciclopédico de englobar todo aspecto real, vivo, prosaico, lírico, da realidade, por meio de uma entonação especial que faz do romance quase uma teoria da existência. Se assim for, o romance, na sua vertente mais tradicional, perderia seu *estatuto primordial*, por falta de coerência entre seu objetivo necessariamente total, enciclopédico, e a insistência no desenvolvimento do enredo, que tornar-se-ia, pelo contrário, um aspecto secundário e banal (D’ANGELO, 2012, p. 295).

Uma das quatro principais características do livro-mundo é justamente o fato de que ele estende seus tentáculos sobre todas as áreas da existência humana, não na ingênua e

pedante tentativa de recolher dados, informações e preciosismos numa obra, mas sim para representar a complexidade holística da natureza do homem e da pluralidade tensional da realidade. O escritor Mário Vargas Llosa, em seu livro de ensaios, *Carta de Batalla por Tirant Lo Blanc*, chamou a obra resultante dessa tentativa de *romance total*, incluindo, dentro de tal categoria, coincidentemente obras como *Guerra e Paz*, os romances de Faulkner, *Ulysses*. Esse romance total seria “histórico, militar, social, erótico, psicológico: todas essas coisas ao mesmo tempo e nenhuma delas exclusivamente, nem mais nem menos que a realidade” (VARGAS LLOSA, 2001, p. 17).

Ora, uma das perguntas iniciais de Moretti é com relação à definição de *Fausto*: é, de fato, uma tragédia? Ou um grande conto filosófico? E *Moby Dick*, por sua vez, é uma enciclopédia, epopeia, romance ou conto cósmico-moral? Evidentemente esses monumentos estéticos não podem ser subsumidos a uma categoria apenas – fato que tem deixado muitos críticos perplexos até os dias de hoje. Desse modo, resume Moretti, “todas [as obras-mundo] são enciclopédicas, polifônicas, alegóricas, didascálicas, e já não se contentam em representar epopeicamente a pátria, a nação – e sim o mundo” (MORETTI, 1996, p. 75).

Recorrentemente em suas entrevistas, Lobo Antunes declara seu objetivo de transformar a arte do romance. A bem da verdade, o próprio autor contesta a ideia de que produz romances, não somente porque o código subjacente destoa de todo, inclusive em sua diagramação, daquilo que habitualmente se conhece como romance, mas pelo fato de que, declaradamente, apesar de munido de uma visão irônica (isto é, pós-moderna) para com a literatura e suas capacidades, Lobo Antunes intenta, conforme expresso no título de uma sua crônica de 2006, “por a vida em cada livro” (ANTUNES, 2006).

Também em entrevista concedida a João Paulo Cotrim, em 2004, o autor português expressa seu projeto do livro total ou, como aqui designamos seguindo Moretti, “a obra-mundo”:

[ALA] Normalmente necessito de uma história como um ponto em torno do qual se cristaliza o livro todo. A história acaba por desaparecer, mas preciso de um detonador qualquer. O que quero é meter a vida toda dentro dos livros e, uma vez começando a escrever, o meu problema é sempre o mesmo: como é que vou escrever? [...]

[JPC] Dizia que a história é um pretexto para pôr a vida toda. A sua?

[ALA] A minha não, a vida da tribo. Meter tudo o que a vida pode ter lá dentro, todos os sentimentos contraditórios, todas as emoções e depois vertebrar isso. Um romance – não sei se se pode chamar romance àquilo que eu faço...

[JPC] Porquê?

[ALA] Porque a ambição é pôr tudo lá dentro. A classificação em géneros é um pouco abusiva. São livros, são quadros, sempre me pareceram abusivas essas distinções (ANTUNES, 2004, p. 473-474).

Em citação anterior, Biagio D’Angelo trata sobre os elementos enciclopédicos das obras-mundo que fazem do romance “quase uma *teoria da existência*” (D’ANGELO, 2014, p. 73, grifos nossos). Todavia, como se percebe por meio da perplexidade de Lobo Antunes, a obra-mundo é sempre um projeto falho ou ao menos inacabado, já que de algum modo conjuga a ideia de totalidade (do saber, de uma cultura ou civilização), porém mediante uma forma, método e instrumental modernos, que, refletindo a vida moderna, preconiza a fragmentação, a *bricolagem* e as incompletudes.

Eis, portanto, a segunda característica das obras-mundo: a consciência de um antagonismo inerente ao projeto que necessariamente culmina no falhanço, seja pela impossibilidade de reunir o todo da realidade, seja imperfeição resultante. Nas palavras de Moretti, o *épico moderno*⁶⁷ ou texto-mundo revela de maneira patente sua condição contingencial:

Eles [os épicos modernos] revelam um tipo de antagonismo entre o substantivo e o adjetivo: uma discrepância entre a vontade totalizadora do épico e a realidade subdividida do mundo moderno. A imperfeição dos textos-mundo é o sinal perfeito de que eles vivem na história (MORETTI, 1996, p. 5)⁶⁸.

Para o crítico italiano, obras como *Fausto*, *Ulysses*, *A Montanha Mágica*, *O Homem Sem Qualidades* e *Guerra e Paz* são, a despeito de sua grande relevância estética, projetos incompletos, permeados de respostas às circunstâncias e tensões de seu momento de composição, mas de igual modo carregados de questões e problemas formais, linguísticos, históricos e filosóficos que se tornam ainda mais complexos quando integrados à trama épica.

Parte da dificuldade subjacente à leitura dos romances de Lobo Antunes está relacionada à incompletude da própria obra, aos fragmentos e linhas narrativas interrompidas,

⁶⁷ É digno de nota que Lobo Antunes, em entrevista a María Luisa Blanco, também dá a entender que retoma, de certo modo, o aspecto épico das antigas narrativas, tal como na ideia de Moretti acerca das grandes obras-mundo: “Não sei se estou certo ou não, mas creio que o que escrevo são ‘epopeias líricas’”

(BLANCO, 2002, p. 118).

⁶⁸ No original: They reveal a kind of antagonism between the noun and the adjective: a discrepancy between the totalizing will of the epic and the subdivided reality of the modern world. The imperfection of world texts is the sure sign that they live in history (MORETTI, 1996, p. 5).

às contradições e desmentidos dos personagens. Entretanto, estes elementos contribuem para a formação de uma representação, ainda que pálida e superficial, de uma realidade integral – no caso, o Portugal do século XX, desde a ditadura salazarista e fim da guerra colonial e atualidade.

É interessante perceber que também em entrevista, António Lobo Antunes confessa a dificuldade na composição de romances, isto é, obras-mundo que, na sua ânsia globalizante, constituem-se como evidências da impossibilidade de uma unidade estética do real:

A única coisa que pensamos quando escrevemos é: como vou fazer o livro? Está-se constantemente a lutar com as dificuldades. Só vale a pena começar um livro quando temos a certeza de que não somos capazes de o escrever. E depois lutar contra a resistência do material todo (ANTUNES, 2003, p. 408).

Moretti afirma ainda que a composição de uma obra-mundo envolve não tanto a criação e experimentação de novas técnicas, mas sim a atribuição de uma *nova funcionalidade* para um artifício antigo. Em resumo, é antes uma atualização ou reaproveitamento do que um ineditismo.

Nesse sentido, portanto, como observou D’Angelo, a paródia em Lobo Antunes, mais do que uma “homenagem irônica” como praticada pelos modernistas, é um instrumento para a enciclopedização pretendida. Nas palavras do crítico:

Há no autor português uma “parodização” narrativa que é a manifestação dos mecanismos do próprio romance, como ferramenta que tem a pretensão de enciclopedizar o real, por meio da memória e do jogo ficcional. A estrutura narrativa do romance e a pretensão enciclopédica tornam-se aliadas. Contudo, não se trata de um enciclopedismo enquanto acumulação de meros dados culturais, mas, ao contrário, como reconhecimento da força do romance em estabelecer-se como recurso ficcional da memória (D’ANGELO, 2014, p. 74).

Uma terceira característica – e talvez um dos pontos mais problemáticos na composição antuniana – das obras-mundo é justamente o desejo de sintetizar um momento histórico ou mesmo uma cultura. De certo modo, todo livro sacro unifica, ao menos potencialmente, as várias facetas de uma sociedade num todo coeso, cristalizando assim o que, por ausência de um termo mais específico, os idealistas chamavam de *Volkgeist*, o espírito do povo. Em termos concretos, uma reunião de seus símbolos, gestos, relações, valores, imaginário, deleites e aversões, cognição e ideais.

Esquemáticamente, pode-se dizer que Joyce, em seu *Ulysses*, captou a cultura irlandesa do início do século passado, com suas diferentes variantes linguísticas – do discurso acadêmico à fala dos operários –, tabus, gostos, cheiros e imagens, etc. Thomas Mann, por sua

vez, resumiu em sua *Montanha Mágica*, a grande massa dos principais sistemas filosóficos e estéticos da Europa nos últimos dois séculos, assim como as reflexões habituais dos círculos de intelectuais e as conversas cotidianas em ambientes de lazer.

Todavia, a obra-mundo se define como tal precisamente porque leva em conta não mais as fronteiras ou instituições de sua nação (como de hábito faziam os românticos na época das unificações nacionais), mas o sistema de relações do mundo. Nas palavras de Moretti: “[...] todos eles são textos-*mundo*, cujo quadro geográfico de referência não é mais o Estado-nação, mas uma entidade mais ampla – um continente, ou o sistema mundial como um todo” (MORETTI, 1996, p. 50).

Porém, como aplicar essa conceituação aos romances de Lobo Antunes, os quais reconhecidamente são obras que exploram a fundo e de maneira obsessiva Portugal, tanto sua metrópole quanto suas periferias? Com raríssimas exceções, todos os cenários de suas obras são Lisboa, ou outra cidade portuguesa; somente alguns trechos e um ou outro romance se passam em África, mais especificamente Angola ou Moçambique.

De certo modo, e de maneira geral, pode-se afirmar que o grande cenário representado nos romances antunianos são as ruínas do grande Império Português, esfacelado tanto pelas guerras coloniais, as tensões internas e pelo discurso sombrio do salazarismo que tornou ainda mais amarga a desilusão sebastianista.

Retomemos, portanto, a ideia de Glissant (2005), para quem o autor contemporâneo, mesmo o monolíngue, escreve necessariamente perante todas as demais línguas. O fato é que a literatura, tendo anteriormente cumprido seu papel, em parte colocado pelos poetas e escritores românticos, de fomentar a unidade nacional na época de formação dos grandes Estados-nações, é confrontada agora pela tendência homogeneizante de um mundo cada vez mais poroso culturalmente, mas restrito, no âmbito político.

É nesse sentido, pois, que a obra antuniana revela não apenas a situação de uma Europa que, perdendo sua posição de ápice e liderança econômica, cultural, política e humanista no mundo, ainda se gloria no projeto civilizatório. Ademais, as relações tensas que imperam na África, mais especificamente na Angola e Moçambique, são inscritas no contexto geopolítico, como um movimento que altera as paisagens sociais e as circunstâncias históricas.

Além disso, Lobo Antunes não somente retoma grandes nomes da literatura, dialogando, portanto, com várias culturas, mas também, a seu próprio modo, trabalha com questões pertinentes e candentes ao debate público hodierno. Por exemplo, ainda que num

contexto local e específico, o autor explora a questão do terrorismo/guerrilha em um de seus livros.

O que se depreende é que temas externos podem ser transmutados ou absorvidos na concretude de certas situações e circunstância da experiência do autor – assim como *Ulysses*, não obstante absolutamente centrado na cidade de Dublin, é universal. Nas palavras de D’Angelo:

A literatura arquiva a realidade, permite-lhe uma perenidade ao mínimo gesto, aos costumes, aos sentimentos, porque, através de letras e palavras, está em jogo a possibilidade de nomear e denominar, seja o mundo que existe ou que foi, seja o mundo possível que a literatura mostra como peculiar – o espaço polivalente e polissêmico (D’ANGELO, 2014, p. 74).

E, por fim, a quarta característica das obras-mundo é o que Moretti denomina de “diletantismo monumental”, que, segundo ele,

É o projeto – e o problema – de todo o épico moderno, com seu desejo de reunir o que a história dividiu: conhecimento, ética, com sua arte; narrativa, drama, poesia lírica; literatura, música, pintura [...] É uma euforia ambivalente, contagiosa, com relação à qual, à medida em que o século XIX dá passagem ao século seguinte, poucos são capazes de resistir – é uma reação, acredito eu, à crescente divisão intelectual do trabalho (MORETTI, 1996, p. 108).

Se no primeiro capítulo deste trabalho sublinhamos a relação da obra antuniana com a história – suas narrativas estão, por assim dizer, engastadas nas contingências e concretudes do processo histórico. Na realidade, a obra de Lobo Antunes busca sumarizar os eventos, memórias, narrativas, biografias, discursos e imagens de um Portugal histórico (em contraposição ao Portugal mítico pessoano), em especial as turbulências da ditadura, da revolução, da guerra colonial e o atual estado, segundo ele, narcotizante de sua sociedade. Em suma, aquilo que a história tratou de fragmentar, Lobo Antunes reúne no seu projeto enciclopedizante de uma cultura.

Nas palavras de Eduardo Lourenço, já citadas, Lobo Antunes realiza uma análise profunda de seu país. Daí talvez sua insistência de que aquilo que escreve não são romances, conforme entrevista sua a Anabela Mota Ribeiro, em 2006, para as Seleções do *Reader’s Digest*:

[SRD]: Os seus romances têm vários “eus” que comunicam?”

[ALA]: Eles não são romances.

[SRD]: Então, são solilóquios? Diários?

[ALA]: Não sei. Tenho que arranjar uma definição para aquilo. Parecem sonhos, não é? O romance para mim implica uma história, uma determinada estrutura. Claro que a *Memória de Elefante*, o *Fado Alexandrino* são romances nesse sentido. Estes não têm nada que ver com isso, não sei o que são. São livros (ANTUNES, 2006c, p. 552).

Retomando os pressupostos lançados no primeiro capítulo, o que temos nas obras-mundo de Lobo Antunes é um projeto genealógico, uma tentativa de traçar a grande “família” de Portugal e, ao mesmo tempo, retraçar a geração da literatura. Em outros termos, o autor português reconstrói a identidade nacional portuguesa por meio da renovação (ou mesmo negação) da arte do romance.

Ao enxertar seus “livros” preferencialmente no substrato histórico, o autor desfaz as ilusões míticas que, segundo ele, habitam e assombam seu país. Aino Rinhaug, em seu artigo “*My Name is Legion: Literature and Genealogy in António Lobo Antunes*” (2010), explorando as relações entre genealogia e a crise do romance na prosa antuniana, afirma:

Ademais, literatura, como o modelo a-histórico de poder, se encontra constantemente no processo de transformação histórica devido ao fato de que os participantes discursivos se alimentam (ou são mantidos pelo) seu próprio material histórico e genealógico do passado. Consequentemente, as linhas narrativas individuais, que constituem o sítio coletivo heterogêneo das relações de poder, é também o sítio da memória, sendo esta trazido novamente ao presente, ou atualizada, pelos participantes, os quais produzem sua própria singularidade como subjetividades (RINHAUG, 2010, p. 54)⁶⁹.

Desse excerto depreendemos duas questões essenciais para o projeto literário antuniano. Primeiramente, a ideia de uma literatura evento, livros-processos em permanente abertura, tal como a vida e a história. Em segundo lugar, a ideia de que os romances, tomados de forma encadeada e contínua, formam, de fato, um todo orgânico, uma genealogia literária, uma cadeia do ser romanesca.

Com relação ao primeiro ponto, novamente D’Angelo observa: “Ora, a literatura é, para Lobo Antunes, uma experiência-evento, porque ela compõe, recompõe, ou, pelo menos, se move, procede a uma reunião de discursos, vozes, acontecimentos, que aspiram a uma unidade dificilmente alcançável” (D’ANGELO, 2014, p. 31).

⁶⁹ No original: “Furthermore, literature, as the a-historical model of power, is constantly in the process of becoming historical by the fact that the discursive participants feed on, or are maintained by, their own genealogical and historical material of the past. Consequently, the individual storyline, which constitute the heterogeneous collective site of power relations, is also a site of memory, and the latter is brought back to the present, or actualised, by the participants, productive of their own singularity as subjectivities (RINHAUG, 2010, p. 54).

Sendo um processo em constante transformação, a obra-mundo é essencialmente aberta, porosa e, portanto, *incompleta*, visto que se nega toda tentativa de finalização. Se Lawrence Sterne tecia digressões e ensaios ao longo de sua narrativa, conduzindo o leitor por uma série de labirintos, sem jamais chegar ao destino que inicialmente propusera, isto se deve ao esforço, visível desde as *Mil e uma noites*, de fugir à morte por meio de uma narração contínua. Numa entrevista a Alexandra Lucas Coelho, Lobo Antunes diz: “Mas tenho a sensação de que ando a negociar com a morte. Só mais um livro, só mais um livro... Vejo morrer tanta gente, de todas as idades. Queria ainda deixar esses livros” (ANTUNES, 2006d, p. 542).

No que diz respeito ao segundo ponto, isto é, as obras de Lobo Antunes são modulações de uma mesma voz ou ímpeto, manifestações distintas de um só projeto, o próprio escritor curiosamente afirma que “cada livro serve para corrigir o anterior. No fundo, o que tenho escrito, livro a livro, é uma *Memória de Elefante* sucessivamente corrigida” (ANTUNES, 1999, p. 306).

Portanto, o que impulsiona a escrita é tanto um *livre à venir*, um romance por vir que será a culminação dos anteriores, como a consecução ou fechamento de um grande ciclo no qual estarão integrados todos os motivos, temas e vozes de suas composições. O autor, na entrevista Cotrim já referida, afirma que todo seu projeto é uma grande cadeira do ser, um contínuo:

Tenho a sensação que formam um contínuo. Não me era consciente, mas algumas pessoas que escrevem sobre livros deram-me a entender isso. Tinha a sensação de que estava a fazer várias obras sem ter consciência de que era um tecido contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até a minha morte, certamente. Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muito diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se fomasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de *per si* (ANTUNES, 2004, p. 475).

De fato, o romance total que o autor começa a ser delineado no grande ciclo de sua obra. Nas palavras de uma de suas recentes crônicas, Lobo Antunes “escreve até que as pedras se tornem mais leves que a água” (ANTUNES, 2016b), até que algumas impressões e relíquias de nossa vida humana sejam salvas do naufrágio. Esse projeto é abrangente em sua inteireza: tanto nos seus espécimes individuais – os romances – quanto na unidade imagética que formam quando agrupados como um grande arco literário.

Em seu último romance até então publicado, *Para Aquela Que Está Sentado no Escuro À Minha Espera*, em fins de 2016, o autor nos apresenta uma atriz idosa que relembra seu passado, quando experimentou um sucesso modesto nos palcos de Lisboa, e depois, tendo

manifestado os primeiros sinais de demência, é despedida e esquecida. A narrativa é a luta sôfrega de uma memória que tenta reluzir em meio ao obscurecimento da doença e da proximidade da morte.

Portanto, o que se percebe até aqui é que, de um livro de estreia (*Memória de Elefante*, 1979), cujo próprio título denuncia o diagnóstico de Nietzsche, segundo o qual o europeu é “um homem doente de história”, o autor nos conduz agora a uma memória cada vez mais tênue e débil, que se esvai ao longo da narrativa. De semelhante modo, em seu primeiro romance, Lobo Antunes nos guiou pela noite de intemperança de um *homem* que se recusa a amadurecer; presentemente nos imerge nas marcas de senilidade de uma *mulher* – isto é, da memória ao esquecimento, da imaturidade à senilidade, o ciclo da vida e de sua obra começa a se fechar.

Ademais, o tema da reescrita ou reaproveitamento dos motivos ou imagens, por assim dizer, se manifesta na medida em que a protagonista do último romance é, em certos aspectos, prefigurada em *Caminho Como uma Casa em Chamas* (2014), pois no apartamento “terceiro direito” reside uma atriz também decadente e afetada pela demência, que concebe, mais do que rememora, dias passados e gloriosos. Neste sentido, Lobo Antunes encara suas personagens como embriões que podem e, de fato, são reaproveitadas em seu universo literário.

Ora, uma das tentativas de inovação levada a cabo no presente trabalho é a identificação das obras de Lobo Antunes não como romances, mas como épicos modernos, ou obras-mundo (Moretti). Com isto, não sem correr riscos, inscrevemos a obra do autor português numa tradição de obras canônicas e paradigmáticas da Modernidade, que se configuram não somente como monumentos de suas respectivas línguas e culturas, mas também como impulsionadores de outros movimentos artísticos e estéticos.

Portanto, a designação dos romances de Lobo Antunes como obras-mundo resolve *em parte* a questão controversa da morte do romance – o mais acertado seria dizer que simplesmente procrastina sua sentença de morte. George Steiner (apud RUSHDIE, 1996) já proclamara anteriormente a morte do Leitor (ou sua transformação radical num leitor super-prodígio) e a morte (ou também a transformação para a forma eletrônica) do Livro. A morte do Autor, por seu turno, já havia sido proclamada há décadas pelos pós-estruturalistas franceses.

De fato, algumas circunstâncias hodiernas impactam o tríptico autor-leitor-livro, se para bem ou mal, não se sabe; contudo, inegavelmente alteram os modelos habituais. Como

Tom McCarthy (2015) declarou num artigo ao *The Guardian*, a era dos dados binários, “o regime dos sinais” e “a questão da saturação de dados” exige, ainda que indiretamente, um leitor enciclopédico, cuja consciência perceba as pequenas variações nos sistemas de informações e também se expanda indefinidamente na “arquitetura aberta” (Pierre Lévy) do mundo virtual.

Contraopondo-se, porém, a Steiner, Salman Rushdie (1996), em seu artigo “The novel is not dead. It’s just buried” [O romance não está morto. Mas apenas enterrado], chamou a atenção para os discursos críticos e a realidade das coisas. A era em que se pronuncia a morte do romance é também o período em que “um novo romance está surgindo, um romance pós-colonial, descentrado, transnacional, interlinguístico e transcultural”⁷⁰ (RUSHDIE, 1996, p. 15). Portanto, uma vez imersos nessa prosa polissêmica, o leitor, assim como o escritor, se aproxima gradualmente do romance total.

⁷⁰ No original: “[...] a new novel is emerging, a post-colonial novel, a decentred, trans-national, inter-lingual, cross-cultural novel” (RUSHDIE, 1996, p. 15)

4.2 TEMPO E ESPAÇO NA CONTEMPORANEIDADE

Richard Gray e Carren Irr afirmam que a literatura do século XXI, embora multifacetada ao ponto da impossibilidade de qualquer generalização, dialoga de certo modo com alguns temas candentes e, se não universais, ao menos globais. Anteriormente sinalizamos a questão da geopolítica e a literatura, mais especificamente com a visão atual de Estados em constante processo e perpassados por vetores internacionais e tensões políticas. Isto é, o Estado-nação, mais do que nunca, toma consciência de sua instabilidade não só causada por motivos internos, mas principalmente pelas questões externas e fora de seu controle.

Portanto, Caren Irr, em seu livro *Toward the Geopolitical Novel* (2014) [Em direção ao romance geopolítico], afirma que o romance atualmente expressa a dualidade e tensão entre os blocos ideológicos que marcaram e formaram o Ocidente e os indivíduos isolados tecnologicamente no seio da comunidade. Nas palavras de Irr:

As perspectivas apresentadas no romance geopolítico não podem ser costumeiramente ligadas a um partido político particular, ou a um programa, ou repetido em slogans de manifestações urbanas; antes são padronizados e pautados em determinado princípio. O romance geopolítico trabalha com os blocos de construção das ideologias do século XXI. [...] Os conflitos ideológicos apresentados no romance geopolítico excedem as limitações impostas pela indústria editorial, os preconceitos arraigados dos leitores, e as influências dos recentes eventos marcantes. A ficção geopolítica cria um mundo vívido que aguarda ser mapeado e explorado. Trata-se de um mundo em formação, aberto ao futuro, e pronto para o total engajamento do leitor. A cultura, tomada como um processo ativo e contínuo, em vez de um museu de objetos seletos, segue progredindo no romance geopolítico do século XXI (IRR, 2014, p. 22).

A obra-mundo de Lobo Antunes parte de uma constante revisão da cultura, atualizando, desmistificando e criando novas mitologias a partir dos dados de sua sociedade. Conforme dito, a obra-mundo percebe o mundo e sua cultura como elementos abertos e porosos, daí sua capacidade inesgotável de expansão e a dilatação contínua de seus limites. Nesse aspecto, portanto, como Moretti afirmou, algumas obras como *Fausto* e *Moby Dick* refletem, de certo modo, a expansão dos horizontes mediante a agregação imperial, isto é, o mundo em expansão colonial. O que dizer, portanto, das relações geopolíticas atuais, potencializadas pela tecnologia, regidas por acordos internacionais e levadas a cabo amiúde por blocos supranacionais?

A percepção mesma do espaço se modifica, não apenas por uma tecnologia que “encurta” ou apaga virtualmente as distâncias, mas também porque o cenário global, como um todo, é afetado pelas transformações e vogas econômicas e políticas.

Surge, pois, aquilo que Irr chama de “ansiedade espaciais características do chamado *planeta das favelas* (*planet of slums*, nome de uma obra de Mike Davis) – isto é, um cenário global caracterizado pela urbanização e proletarização extremamente veloz, numa escala massiva” (IRR, 2014, p. 139). Ainda que Lobo Antunes se atenha a alguns países (Angola, Portugal e Moçambique), é certo que esse cenário global, o *planeta das favelas*, assoma em seu imaginário por meio dos “bairros de lata” (cenário da ação em *O Meu Nome É Legião* e em parte de *Da Natureza dos Deuses*, por exemplo).

Portanto, essa transformação que ocorre simultaneamente em vários pontos do mundo necessariamente exige uma percepção distinta, mais apta a compreender os mecanismos que talham a paisagem cultural, política e social do globo. Acrescente-se a isso a questão da guerra e do trauma (conforme explorados nos capítulos precedentes) em Lobo Antunes, elementos que literalmente alteram o cenário geográfico e, por conseguinte, literário. Com relação a isso, Vermeulen observa:

[Há] duas preocupações que movem os romances: *a busca por uma forma literária adequada* na qual registrar as complexidades da vida globalizada do século XXI, e a busca por um modo de se relacionar aos outros globais no conhecimento deficiente de que essas relações estão irrevogavelmente contaminadas pela cumplicidade desconfortável com a contínua violência da guerra e colonialismo (VERMEULEN, 2015, p. 143)⁷¹.

De fato, a guerra e, hodiernamente o terrorismo, alteram, ainda que indiretamente, as relações e atmosfera social. Talvez não seja exagerado fazer eco à afirmação de Richard Gray de que “os eventos cataclísmicos de 11 de setembro [sejam] um elemento definidor em nossa estrutura contemporânea do sentimento” (GRAY, 2009, p. 129)⁷², visto que é acompanhada

⁷¹ No original: This opening immediately introduces two of the novel’s animating concerns: *finding an adequate literary form* in which to register the complexities of early twenty-first-century globalized life, and finding a way to relate to global others in the disabling knowledge that these relations are irrevocably contaminated by one’s uneasy complicity in the continued violence of *war and colonialism* (VERMEULEN, 2015, p. 143).

⁷² “the cataclysmic events of 9/11 [are] a defining element in our contemporary structure of feeling” (GRAY, 2009, p. 129),

de um “reconhecimento de que uma antiga mentalidade foi destruída”, sendo, pois, necessária “uma medida ficcional da visão deste novo mundo”.

Evidentemente pode-se acusar a declaração de Gray como uma generalização a partir de um dado ou evento específico e singular. No entanto, é válido pela sua força simbólica na medida em que revela a influência e embates globais de ideologias que modificam radicalmente o mapa social e cultural dos indivíduos, bem como seu “centro imaginativo” (VERMEULEN, 2015, p. 145).

Portanto, temas candentes (alguns deles presentes na obra antuniana) atualmente, como a guerra, o terrorismo (propagado por qualquer ideologia ou movimento extremista), a tortura e as correntes geopolíticas que afetam, de um modo ou de outro, a estabilidade provisória dos Estados-nações – todas estas questões, alterando o centro imaginativo e exigindo uma nova qualidade perceptiva e forma de representação.

À vista disso, as novas percepções de tempo e espaço, as quais são via de regra (re)trabalhadas nas obras-mundo (vide *Ulysses* e *Berlim Alexanderplatz* com sua dilatação do tempo paralela à subtração do espaço), refletem, a seu modo, o impacto desses traumas históricos e transformações geopolíticas. Afinal, tanto a escala global que eventos antes tidos como particulares assumem como o sincronismo das informações sejam talvez melhor representados numa obra-mundo que apresenta de modo simultâneo as possibilidades e contingências de um outro universo ainda que ficcional.

4.3 ESPAÇO E TEMPO NA RENOVAÇÃO DO ROMANCE EM LOBO ANTUNES

Em seu artigo “Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes”, Eunice Cabral define “os romances de António Lobo Antunes [como] textos literários sobre o tempo. Presente e passado interligam-se de modo crescentemente complexo à medida que os seus romances vão sendo escritos e publicados” (CABRAL, 2009, p.1).

As obras antunianas em geral se pautam num presente esquelético marcado pelo malogro ou frustração, a partir do qual as vozes constituintes da narrativa se lançam num passado oceânico, banhando sua solidão em fulgurações e imagens pretéritas.

O instrumento que possibilita essa sondagem é, como já dito, a memória – elemento crucial e universal no conjunto de sua obra. A questão, todavia, é que essa *memória* não se configura jamais como mera rememoração; pelo contrário, não se atende aos eixos da verossimilhança, mimesis ou da factualidade, se expressam na alternância entre a construção e subsequente implosão de narrativas ou ensaios de atribuição de sentido ao discurso da própria voz. Em outras palavras, essa memória ora se refaz, ora se desfaz, busca uma verdade cáustica que incute dor, para em seguida tecer para si mesmas ilusões ou devaneios. Com relação a essa questão formal e narratológica da obra antuniana, Maria Alzira Seixo comenta:

Não só todos os romances de Lobo Antunes são, de certo modo, uma reescrita de um passado (ou de vários) transcendendo em muito o que na narrativa do romance é habitualmente a escrita de eventos pretéritos, como ainda o diálogo – nunca apresentado nestes romances de forma textualmente convencional, quer sintacticamente quer do ponto de vista gráfico – é componente inerente à própria reflexão e expressão das personagens (que se manifestam até de um modo que se poderia designar como intradialogal), e inclui alterações, correcções ou até a confissão de invenções (que nunca se sabe se são factuais ou denegadas) feitas pelas personagens a propósito da respectiva fala quando a essas passados (SEIXO, 2002, p. 373).

O passado, portanto, torna-se um campo de contínuas revisões e experimentações. Nas palavras de Seixo, essa “reescrita do passado” implica também num refazimento do presente, numa tentativa de negá-lo ou redimi-lo. Do mesmo modo, há também a suposição de um futuro que, no domínio do real, implicaria numa impossibilidade narrativa, mas que se torna possível no âmbito ficcional. É o caso de certa personagem em *Esplendor de Portugal*, que tece toda uma narrativa (de várias páginas) em que concebe (?) sua morte e os eventos posteriores a ela:

os netos que a minha filha Isilda me deu, de laço negro, casaco negro, meias negras, vermelhos de calor seguindo a minha urna sob este céu de tempestade, esta chuva de março, o meu neto mestiço no fim do cortejo misturado com os da raça dele, o meu neto epilético que persegue os bichos para os cegar com pregos pendurado na mãe [...] (ANTUNES, 1999b, p. 257).

Um dos elementos mais inovadores, formalmente falando, em Lobo Antunes é justamente a transformação das possibilidades mais remotas (ou por vezes aparentemente impossíveis) de narração em micronarrativas que, tecidas ao longo da obra, constituem o único escape de um estado claustrofóbico de coisas.

A reescrita do passado e a invenção do futuro, mais do que as circunstâncias do presente, são as formas de narração que constituem a individualidade das vozes que narram em seus romances. Portanto, a identidade ou personalidade das vozes se manifestam não tanto pelo que afirmam ou nos relatam acerca de sua presente situação, mas sim por aquilo que anseiam por apagar ou reconstruir no passado e pelas suas hipóteses e esperanças no futuro.

No entanto, a situação se complexifica ainda mais na medida em que esses três tempos habituais (passado, presente e futuro) se imiscuem ao ponto da indistinção. Em geral o autor não fornece nenhuma linha concreta à qual seja possível se apegar a fim de destrinchar a sequência ou totalidade dos fatos narrados, de modo que o leitor é levado a vagar numa indistinção temporal em que memória, circunstâncias presentes, imaginação, alucinação e expectativa constituem um modo de percepção próprio do autor. É o caso do narrador de *O Arquipélago da Insónia*, um jovem autista cujas memórias e criações se entrelaçam, conforme se nota no seguinte excerto:

que um vizinho levou e ele a calcular que vizinho, de qualquer maneira todos defuntos já, se espreitasse os postigos pode ser que o achasse, o elefante no qual pessoa alguma reparava e no entanto era o centro do universo tal como a tangerineira com parasitas nas frinchas o centro do jardim amparando-se cada vez mais ao telhado até quebrar o rebordo inclinando-o para o chão num tempo em que a mãe ainda presente e a irmã ainda viva, davam-lhe chás e rezas, frangos desfeitos no caldo e ao recordar-se do pai dobrado para a cama todo incompreensão e pavor o meu avô despediu a cachorra com um pontapé (ANTUNES, 2008, p. 87).

Numa primeira análise, temos em Lobo Antunes uma espécie de “eterno-presente”, o tempo que os escolásticos atribuíam à percepção divina, no qual todas as modalidades temporais são percebidas em simultaneidade. Com efeito, as vozes são como teias agregando todos os resíduos temporais numa única modulação, isto é, são como um único fio atravessando os vários substratos temporais. Essa pluristratificação é o resultado de um profundo enraizamento na história, conforme já analisado no primeiro capítulo:

E no caso de Lobo Antunes, essa linguagem é a de um discurso pluristratificado e em frequente reconstrução, discurso em que constantemente emerge uma aguda consciência da História e das suas movências, bem como a dimensão das vivências plurais de um tempo social em rápida mutação (REIS, 2002, p. 22-23).

Essa iniciativa formal de Lobo Antunes é um elemento componente de seu projeto do romance total; afinal, esse manuseio da história não somente revela seu arraigamento nela, mas é também, paradoxalmente, uma fórmula para a superação de seus limites. Isto é, a forma literária da obra-mundo de Antunes se vale da história como substrato e forma narrativa: passado, presente e futuro não são apenas aspectos da percepção temporal, mas acabam se transformando em substantivos de seu processo narrativo. Em resumo, se a história é, a seu ver, uma narrativa, então sua ficção é uma narrativa na qual a história entra como mais um componente.

Em uma época de composições romanescas que revisitam a história, em especial a história portuguesa (pensamos aqui em Lydia Jorge, José Saramago e Inês Pedrosa), Lobo Antunes oferece composições meta-históricas. Com isto não afirmamos que o autor português não realize também um revisionismo histórico em seus romances – é evidente que o faz. No entanto, suas obras, questionando e apresentando a complexidade da própria memória, e implodindo as sequências cronológicas até mesmo dentro de um parágrafo, amplia o papel e as relações da ficção e história.

Em *Ulysses*, outra grande obra-mundo, o personagem Stephen Dedalus expressou sinteticamente a visão histórica subjacente ao texto: “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake” [A História, disse Stephen, é um pesadelo do qual estou tentando acordar” (JOYCE, 1992, p. 48).

A composição de *Ulysses*, pois, é dominar a história por meio da apreensão de sua totalidade num quadro de referência mítico (a saga contada na *Odisseia*). Já em Lobo Antunes, conforme sua própria definição (ver subseção precedente), a superação da história, ou ao menos o ato de dela despertar, se dá com sua integração num grande delírio.

Em resumo, uma obra-mundo por necessidade deve superar os limites ou eixos interpretativos da história. Em Lobo Antunes impera uma recusa da noção iluminista de que a história é guiada pelo progresso ininterrupto; porém, de igual modo, o autor não se rende ao pessimismo spengleriano que concebe a história como pura decadência. Assim, o projeto do romance total é também uma tentativa de superação das dicotomias historiográficas e dos imperativos ficcionais tradicionais:

O discurso estilhaçado dos romances decorre de um modo de contar que procede a sucessivos avanços e recuos, a deslizes de sentido, a evocações constantes que atiram para o segundo plano aquilo que deveria ocupar centralmente a narrativa. O romance, formando e deformando as imagens, pede ao leitor capacidade máxima de decifração, confrontando-o com uma narrativa elástica, densa, que repudia a linearidade, porque quem tem a contar tem consciência de quão difícil é exprimir a complexidade do mundo. Na sua ânsia de criar um livro perfeito e total, o escritor deseja fazer com que o leitor adira totalmente ao contado, pois um bom livro é "um livro que eu tenho a sensação de que foi escritor só para mim, de que os outros exemplares dizem outras coisas". Desejar escrever um livro no qual o leitor se veja "a [si] próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o presente" [...] (BARRADAS, 2002, p. 135-136).

Esse manuseio simultâneo dos tempos não raro resulta num descompasso ou cisão interna dos personagens, cisão esta que reproduz, a seu modo, o estranhamento temporal do indivíduo na modernidade. Em *Caminho Como Uma Casa em Chamas*, certo personagem percebe as interseções temporais quando “assume um tempo” anterior: “deu-me o relógio do pai dela, coloquei-o no pulso e fez-me impressão existir num tempo diferente daquele a que estava habituado, como se conseguem viver horas alheias [...]” (ANTUNES, 2014, p. 133).

Essa meta-história, todavia, não impede, antes fertiliza, a presença de tensões e contradições. Os tempos por vezes se contradizem no universo ficcional de António Lobo Antunes, os quais permanecem como pares opositivos até o fim da narrativa, jamais sintetizados ou resolvidos em sua dialética.

Se em Hegel a história é constituída do movimento dialético no qual uma tese é confrontada por uma antítese, sendo ambas resolvidas numa síntese, na ficção de Lobo Antunes, a “história” é um movimento que carrega incessantemente em seu bojo as contradições, especialmente as contradições temporais: “a gente sozinhos (*sic*) Gabriela, não eu e tu, desculpa confessar-te mas não me rala eu e tu, eu e a minha mãe sozinhos e agora apenas o mar a subir ou a descer” (ANTUNES, 2008c, p. 390). E mesmo os objetos inanimados “habitam” tempos distintos que assomam quando da percepção das vozes: “o Tejo ia e vinha descobrindo o pontão, quer-se dizer simulava que ia e vinha permanecendo ali, os cavalos dos ciganos pastavam ervas na duna, deu-me a ideia que um grilo ou um pássaro da noite para as bandas da estrada” (ANTUNES, 2008c, p. 16).

Nesse ponto, percebemos o espelhamento da sintaxe e do plano narrativo, pois Lobo Antunes perceptivelmente tem abandonado o uso de suas metáforas tão frequentes nos livros iniciais, assim como os advérbios e adjetivos. O que resta são fluxos repletos de substantivos

e sentenças concretas, “formulações substantivas que constituem muito da espessura do texto, de sua efectiva substancialidade” (SEIXO, 2002, p. 443)⁷³. Dessa maneira, há a prevalência de frases paratáticas (de *parataxe*) e substantivos justapostos, os quais, embora privados de conjunções e de elos narrativos, constituem, ainda assim, num panorama geral, uma totalidade orgânica. Assim, tem-se frases paratáticas e temporalidades paratáticas.

Portanto, os blocos narrativos por vezes se constituem como um amálgama de modos temporais, no qual coexistem eventos passados (memória), possibilidades futuras (condicionais), devaneios e fantasias acerca das contingências do passado (isto é, a voz imagina um passado no qual aquilo que deseja havia efetivamente se concretizado). É o caso de um personagem de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*:

quatro filho, não para mim, uma lua tão bonita como nunca tivemos no quintal em Alhandra, a horta prateada, a tangerineira linda, a minha mãe e eu apoiados ao parreiral nos banquitos da cozinha e eternos, senhor, eternos por causa de uma lua assim e uma felicidade assim, nós também eternos aqui no Algarve o senhor e eu não concorda senhor, a minha mãe com oitenta anos e se não fossem as dores, uns cabelitos brancos que mal se notam e a coluna curvada dava-lhe setenta no máximo, cozinheira numa casa de pasto, desgostos sobre desgostos, uma mocidade de escrava, para quê afligi-la, para quê uma vizinha a entrar porta dentro (ANTUNES, 2008b, p. 404).

Conforme se nota, há um passado irreal (uma lua jamais vista imaginada no passado), um devaneio (a mãe já morta que retorna), o presente (“nós também eternos aqui no Algarve”) e um dos futuros possíveis (“a minha mãe com oitenta anos se não fossem as dores”). Cabral, em seu artigo supracitado, chama atenção para a questão do tempo no primeiro romance do autor, *Memória de Elefante*, e que será desenvolvida obsessivamente nas demais obras:

No primeiro romance do autor, ME, o leitor pode reconhecer uma alternância constante entre dois planos temporais. Um plano temporal diz respeito à configuração diegética, formado pelas coordenadas espaço-temporais do “mundo possível” que o texto efabula. Este “mundo possível” é o referente aos acontecimentos durante um dia da existência do protagonista e o outro plano

⁷³ Seixo afirma que “a própria indicição poética de determinados estados ou sensações evita de maneira óbvia a adjetivação, tornando-a substantiva, como, por exemplo: ‘o lago em que descansava a água sem matéria dos sonhos’. Este procedimento discursivo (que não exclui uma retórica, que é precisamente a do apagamento das adjacências descritivas ou apreciativas, e ainda a da nudez de uma exibição do corpo textual, despido dos seus acessórios mais comuns, mas ao mesmo tempo desdobrado em duplicidades e multiplicado em reiterações) [...] é sensível desde *O Manual dos Inquisidores* e *O Esplendor de Portugal* [...] (SEIXO, 2002, p. 443-444).

temporal implica a representação da memória. Os acontecimentos do passado são representados pelo processo do “pensamento” (Seixo, 2002: 283). Esta alternância surge integrada e homogeneizada, quer no plano do discurso, quer no plano da enunciação. Esta alternância empareceira, também, com a duplicação estabelecida entre a terceira e a primeira pessoa narrativas (CABRAL, 2009, p. 2).

Uma das técnicas temporais mais usuais do romance moderno é precisamente a marcação do *descompasso* entre o tempo exterior e o tempo interior, isto é, o tempo cronológico e o tempo psicológico⁷⁴. Citemos, por exemplo, *Mas Não se Matam Cavalos?*, do norte-americano Horace McCoy, no qual o tempo cronológico (ou tempo exterior) é o pronunciamento de uma sentença de condenação num tribunal, e o tempo psicológico são as memórias do protagonista de sua vida em meio à Grande Depressão, sua amizade com Gloria, um concurso de dança no qual, ironicamente, os vencedores são aqueles que conseguem dançar por mais tempo.

O que se nota, todavia, é que o romance moderno e contemporâneo, talvez devido ao chamado “fim das grandes narrativas”, concedem cada vez mais ênfase ao tempo psicológico – o fluxo temporal que perpassa o interior do homem, afetando e sendo afetado pelas circunstâncias externas, memórias e sensações. Segundo Massaud Moisés:

Dir-se-ia que a evolução operada foi no sentido de alcançar o tempo psicológico, certamente por corresponder mais de perto à essência da obra de ficção. Embora com avanços e recuos, é o que se nota desde o romance romântico, na forma balzaquiana e stendhaliana, até o proustiano, passando pelo flaubertiano, zolaiano e dostoiévskiano: uma escalada progressiva no sentido do romance de tempo psicológico (MOISÉS, 1987, p. 109-110).

Evidentemente pode-se relativizar ou atenuar a declaração de Moisés; todavia, é inegável o desenvolvimento dos artifícios que os autores utilizam para representar gráfica e

⁷⁴ “Assim, a vida cotidiana, qualquer que seja, é praticamente composta de duas vidas – a vida no tempo e a vida dos valores; e nossa conduta revela uma dupla fidelidade: “Eu a vi só por cinco minutos, mas valeu a pena”. Aí temos ambas fidelidades numa única frase. E o que a estória faz é narrar a vida no tempo. E o que o romance inteiro faz – se é um bom romance – é incluir, ao mesmo tempo, a vida dos valores [...]. Presta também uma dupla fidelidade. Mas nele, no romance, a fidelidade ao tempo é imperativa: nenhum romance poderia ser escrito sem ela. Entretanto, na vida cotidiana a fidelidade talvez não seja necessária: não o sabemos, mas, em verdade, a experiência de certos místicos sugere que não o é, e que estamos muito enganados em supor segunda-feira seguida por terça, ou a morte pela decomposição. Para vocês ou para mim, na vida diária, é sempre possível negar que o tempo existe e agir de acordo com isso, mesmo que nos tornemos incompreensíveis e sejamos enviados por nossos concidadãos ao que eles convencionaram chamar de manicômio. Mas para um romancista nunca é possível negar o tempo dentro da textura de seu romance: embora superficialmente, deve ater-se ao fio de sua estória, deve tocar na interminável tênia, do contrário tornar-se-á incompreensível o que, em seu caso é um erro crasso” (FORSTER, 1969, p. 22).

literariamente o tempo psicológico dos personagens. Com relação a isso, o crítico A. A. Mendilow, em sua obra *O tempo e o romance*, declara:

Hoje, o movimento para uma maior interioridade em ficção atingiu limites extremos; mas sempre houve uma progressão neste sentido desde os primeiros tempos do romance. Esta é talvez a única linha de progressão que possa ser demarcada. Os artifícios técnicos da ficção moderna, as mudanças de convenções, a aproximação mais íntima entre os símbolos de comunicação e os processos que simbolizam, a redução em importância do enredo – são derivativos secundários da qualidade primária da interioridade (MENDILOW, 1972, p. 227).

Retomando a prosa de Lobo Antunes, podemos ver que mesmo *Memória de Elefante*, um livro de estreia, já supera essa dicotomia entre duas espécies de tempo, pois, nos dizeres de Cabral acima, há por vezes uma integração e homogeneização da alternância de tempos. E, na verdade, esse romance é deliberadamente um anti-*Bildungsroman*, ou a narrativa de um processo fracassado de amadurecimento – “Amanhã [...] serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda” (ANTUNES, 2006b, p. 198). Todavia, com os demais romances, a afirmação de Cabral não mais aplica, pois, todos eles se valem das técnicas anteriormente referidas; elas contemplam o ser humano em sua integralidade, como se fosse ele composto dos vários substratos temporais pelos quais atravessou e se desenvolveu. E isto é algo que o próprio Lobo Antunes especifica em sua crônica “Receita para me lerem”:

Porque os meus romances são muito mais simples do que parecem: a experiência da antropofagia através da fome continuada, e a luta contra as aventuras sem cálculo mas com sentido prático que os romances em geral são. O problema é faltar-lhes o essencial: *a intensa dignidade de uma criatura inteira* (ANTUNES, 2002b, grifos nossos).

Essa integração ainda que tensa de temporalidades distintas atingiu seu ponto máximo, até agora, no discurso da protagonista de *Para Aquela Que Está Sentada no Escuro À Minha Espera* (2016). E o interessante nesta obra é que a memória, a qual progressivamente se esvai ao longo da narrativa, reluz como substância candente enquanto as trevas do esquecimento e da morte (o “escuro” do título) a sitiam. Num dos trechos mais significativos no tocante ao “manuseio” do tempo, há uma fusão de imagens que, na consciência da personagem, cristalizam o tempo em eternidade:

- Pisca-te para as traseiras e não entras antes de eu te chamar
Num tom menos autoritário do que ela supunha, a quebrar-se no fim das palavras acompanhado por uma tremura dos lábios, não me levaram ao enterro, fiquei sozinho no quintal a olhar o colchão vaio dos meus pais sem travesseiro nem

lençóis, o soalho lavado com creolina, o crucifixo em paz, a certa altura o relógio de cuco, dilatado por horas sem fim, principiou a estalar, os encaixes das tábuas separaram-se e um enxame de cucos carregando consigo todos os minutos do mundo atravessou o compartimento, desordenado, confuso, agitando asas de pau, cruzou a nespereira e foi diminuindo na direção das ondas num chiar de dobradiças empenadas deixando o tempo fixo desde então, dá ideia que se altera mas é o mesmo sempre e é no interior desse tempo que continuo a esmorecer devagar com o motor do gato até ao fim da causa, calando-se consoante me calo a olhar-vos (ANTUNES, 2016, p. 13).

No tocante ao espaço, temos também uma justaposição de ambientes ao longo da narração. A bem da verdade, assim como os tempos retratados na prosa antuniana, os espaços são sempre emprenhados de significações e afetividades. Dificilmente uma localidade é emocionalmente neutra nos romances de Lobo Antunes; e, de igual modo, mesmo quando apresentados como cenários da ação, ele logo se converte numa instância povoada de fantasmas ao ponto da irrealidade. É neste aspecto também que o motivo do espelho se faz notório: o reflexo apresenta um espaço outro que substancialmente não existe.

Acrescente-se a isso a problemática levantada por Irr com relação ao planeta *das favelas (planet of slums)* – crise geográfica, arquitetônica e humana ocasionada por uma urbanização disforme e assimétrica que, ao mesmo tempo, desfigura e segrega as populações citadinas. Uma obra-mundo como *Fausto*, tocada pelo imperialismo colonial, estendeu seu cenário à totalidade do mundo conhecido na época; em contrapartida, Joyce retratou sob inúmeras facetas – belas ou grotescas, puras e impuras – sua cidade, Dublin, como se fosse um universo em si mesma.

Em Lobo Antunes, todavia, temos duas situações a serem consideradas: em primeiro lugar, o autor reúne referências tanto a quintas abandonadas e decadentes (em *Auto dos Danados*, *Manual dos Inquisidores*, *Tratado das Paixões das Almas*, *Arquipélago da Insónia*, dentre outros), num estilo que faz eco a Faulkner, quanto ao ambiente citadino, seja a metrópole Lisboa ou os cortiços e “bairros de lata” de imigrantes (*O Meu Nome É Legião*, *Caminho Como Uma Casa em Chamas*, etc.). Há, portanto, um mapeamento de todas as faces de Portugal. Em algumas obras, especialmente *Da Natureza dos Deuses*, vemos o contraste interno das cidades: mansões e casebres⁷⁵.

⁷⁵ Bruno Vieira Amaral, em ensaio sobre *Para Aquela Que Está Sentada no Escuro À Minha Espera*, comenta algo relevante com relação a essa questão na obra antuniana que abordamos: “A certa altura, generalizou-se a ideia de que o escritor se repete e, no fundo, está a escrever o mesmo livro há muito tempo. É uma ideia popular, sobretudo junto daqueles leitores que se apegaram aos primeiros livros e, depois, desistiram ou não conseguiram acompanhar o ritmo de publicação de Lobo Antunes. Havendo um fundo de verdade nessa ideia – e lá chegaremos – o certo é que nenhum outro escritor

Portanto, a unidade territorial somente existe no âmbito político e judicial, pois o que se tem em Lobo Antunes (e em outros autores, evidentemente) é uma cidade constituída de rupturas e descompassos⁷⁶. Já em seu primeiro romance, é possível perceber essa impossibilidade de integração:

Por sua vez, o espaço, em ME [*Memória de Elefante*], surge fortemente desconjuntado e desmembrado, ao representar vários lugares da cidade de Lisboa (o hospital psiquiátrico, um bar, um restaurante) ou dos seus arredores (a Marginal, o Casino do Estoril, o apartamento no Estoril), que são cruzados por memórias de outros espaços, nomeadamente os de África, os de Benfica da infância, etc., que *estilhaçam a possível unidade da cidade* cruzada pelo protagonista no dia relatado (CABRAL, 2009, p. 276).

Mesmo o indivíduo que transita por essa cidade estilhaçada não é capaz de reconstituí-la em sua projeção mental ou imaginação, pois ele se vê também atravessado por espacialidades distintas. Do mesmo modo, o espaço jamais é homogêneo, mas sempre imbricado e heterogêneo. Em *O Meu Nome É Legião*, o Bairro (um “bairro de lata” português) é um simulacro de inferno, um ambiente povoado de demônios (como o título deixa claro) e do qual dificilmente se escapa:

contemporâneo trouxe tanto Portugal e tantos Portugais para os seus romances. Obedecendo à máxima de Balzac, que o próprio Lobo Antunes por várias vezes citou, segundo a qual o verdadeiro romancista tem de ter vasculhado toda a vida social porque o romance é a história privada das nações, o escritor português vasculhou e escreveu sobre o Portugal suburbano, a burguesia lisboeta das Avenidas Novas, a classe média urbana, a velha fidalguia rural, os esquecidos dos bairros periféricos, os pornograficamente ricos das moradias de luxo, os banqueiros e os delinquentes menores, os deslocados do campo para a cidade, os deslocados das colónias para a metrópole, as cabeleireiras e os empregados de balcão, os políticos, os enfermos, os traficantes de diamantes e de influências. Portanto, quer se fale dos temas ou do meio social retratado, a acusação de repetição não tem fundamento” (AMARAL, 2016).

⁷⁶ As frases surgem, no discurso dos romances, incompletas, cortadas abruptamente. O texto fixa-se, então, nos arredores dos acontecimentos, das situações e das falas das personagens. O acontecido, que é narrado, tanto pode ter tido lugar na realidade referencial para que o romance aponte, como pode ser o “acontecimento” do imaginário, surgindo em traços cujo registo é indiferenciado. A osmose entre o real e o irreal, o visível e o invisível torna o discurso romanesco tecido pelos esboços, pelos fragmentos, pelos troços de falas, pelas sobras. A hesitação nas frases diz esse cruzamento de um espaço presentificado que outro espaço ou outro tempo interrompem para não raro chegar ao branco da ausência pura, da impossibilidade de dizer e de ser, do vazio imponderável. A fragmentação narrativa, as reiteraões, as mudanças de tipo gráfico indicam uma espécie de recomeço constante e insistente, uma retoma e sinalização da pulsação obscurecida da vida. De facto, a elipse lexical e gráfica, sendo frequente nestes romances, comunica uma ideia de recalçamento ou de obsessão.

umas explosões, uns fedores, borrachas que se dobravam não amarelas nem vermelhas, cinzentas, pegou-me no pulso para me escoltar ao Bairro entre calhaus e papoilas, uma barraca, cinco barracas, dúzias de barracas [...]

nós a desequilibramo-nos no meio de poeira de tijolos e esqueletos de andaime, ele de novo a trocar os braços e a desculpar-se em silêncio ou não bem silencia, de vez em quando uma reza

Senhora (ANTUNES, 2007b, p. 76).

E mais adiante, quando os policiais sitiam o Bairro para emboscar os adolescentes assassinos que tornaram a noite de Lisboa em um inferno (assassinatos, estupros, mutilações, etc.), o autor descreve como um espaço que amalgama a condição infernal e irreal comum em seus romances:

De maneira que não havia muito mais a fazer: deixar o Bairro aos polícias, aos corvos e aos pombos para que o dividissem entre si conforme as velhas dividiam intestinos só que não existiam velhas nem cabritos, existiam becos desertos e a tralha ao acaso das pessoas que fogem, uma cafeteira sem tampa que não cabe no saco, uma moldura a pingar do seu prego e os agentes a vasculharem sombras nas casas, um deles encontrou o avião de lata, certificou-se que os colegas ocupados a derramarem petróleo nas sombras e em vez de zumbir com o brinquedo guardou-o no bolso, para além das sombras criaturas doentes e frangos, apertem-nos entre os joelhos nos lugares onde moram puxando-lhes as penas, metam-nos numa caçarola, experimentem com o garfo e comam-nos enquanto os corvos

– Somos de quem agora?

em busca de donos que não tinham nos quintais, os polícias apontavam-lhes a mira

– Os corvos

e eles a balirem órfãos entre as figueiras bravas e as faias

– Tomem conta da gente

à medida que as barracas ardiam, comam as barracas consoante comeram os frangos, bom proveito, as enxergas, os trates, uma toalhinha por exemplo (ANTUNES, 2007b, p. 129).

A descrição revela traços dantescos na medida em que descreve a conflagração do Bairro. Todas as coisas, inclusive os corvos, expressam seu desespero, e a desolação se revela com as criaturas doentias que habitam esse espaço. É como se Lisboa, semelhante ao inferno de Dante, fosse composta de círculos concêntricos, cada um superando o outro em matéria de sofrimento e dor, sendo, pois, o Bairro o último círculo, no qual a redenção é inviável.

Ademais, a cidade de Lisboa é, em geral, é vista por meio de um olhar ressentido e desiludido. Negando, a despeito das evidências, o fim de seu império e seu papel proeminente na história (os Grandes Descobrimentos e as conquistas), a sociedade portuguesa vagueia em meio a uma cidade de ilusões. O narrador de *Os Cus de Judas*, estando em Angola, percebe esse aspecto ilusório de sua cidade natal:

O certo é que, à medida que Lisboa se afastava de mim, o meu país, percebe?, se me tornava irreal, o meu país, a minha casa, a minha filha de olhos claros no seu berço, irreais como estas árvores, estas fachadas, estas ruas mortas que a ausência de luz assemelha a uma feira acabada, porque Lisboa, entende, é uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invenção de azulejos que se repetem, aproximam e repelem, desbotando as suas cores indecisas, em rectângulos geométricos, nos passeios, não, a sério, moramos numa terra que não existe, é absolutamente escusado procurá-la nos mapas porque não existe (ANTUNES, 1983, p. 103).

Sendo a cidade um simulacro, apresenta-se a possibilidade de reconstruí-la ou imaginá-la como uma camada pluriestratificada de memórias, sentimentos, emoções e referências históricas, isto é, no espaço antuniano subsiste vários *espaços*, como se fosse um corpo material que paradoxalmente existe em todos os estados da matéria. Assim como as temporalidades paratáticas, existem também espaços paratáticos na prosa antuniana. Acerca disso, Seixo observa: “Estes arredores não são meros ambientes físicos de radicação dos personagens, antes se preenchem de uma espessura psicológica, social, cultural e ideológica que faz a personagem movimentar-se no discurso da narrativa como pessoa eventualmente identificável” (SEIXO, 2002, p. 477).

É o caso de *Caminho Como Uma Casa em Chamas*, obra na qual um prédio comporta metonímias sociais que compõem o edifício social de Portugal (o ex-Pide, o dipsomaníaco, burocratas, *retornados*, angolanos, judeus perseguidos e mesmo Salazar) e representa espaços e épocas distintas da história portuguesa: a perseguição aos judeus coexistindo ao lado de burocratas amargurados, os quais, por sua vez, coexistem com mulheres raptadas de Angola.

Em algumas representações atuais, portanto, e especialmente em Lobo Antunes, a cidade é um cosmos brutal, uma esfinge que devora todo aquele que não consegue decifrar o emaranhado de suas ruas, avenidas e becos e que lança os indivíduos num jogo confuso, movendo a seu talante o destino de cada um. Gyan Prakash, em seu artigo “Imaging the Modern City, Darkly”, que disserta acerca da representação da cidade na ficção, observa:

À medida que o mundo se torna cada vez mais urbano, predições calamitosas de uma crise iminente chegaram a um grau febril. Estatísticas alarmantes de um abismo imenso e insustentável entre as taxas de urbanização e crescimento no hemisfério Sul são vistas como que anunciando desastres. A aglomeração sem precedentes de indivíduos pobres produz o espectro de um “planeta de favelas” incessantemente desolador. Megacidades monstruosas não promete os prazeres da urbanidade, mas a miséria e luta da selva hobbesiana. A máxima medieval segundo a qual o ar da cidade te torna livre soa pitoresca, uma vez considerada as visões de uma anarquia urbana próxima. Urbanistas escreveram acerca de “privatopias” fortificadas, erigidas pelos privilegiados para se segregarem de um ressentimento imaginado e da violência da multidão. Em vez de liberdade, a urbanização inédita da pobreza aparentemente promete apenas divisão e conflito. A imagem da cidade moderna como uma entidade distinta e delimitada jaz alquebrada na medida em que a

globalização levada a cabo pelo mercado e a saturação midiática dissolvem as fronteiras entre cidade e zona rural, centro e periferia. Das ruínas do antigo ideal da cidade como um espaço de cidadãos urbanizados, eis que emerge, semelhante à esfinge, uma “Cidade Genérica” de consumidores urbanizados⁷⁷ (PRAKASH, 2010, p.1).

Retomando a questão, a atmosfera de *Caminho Como Uma Casa em Chamas*, com seus apartamentos e inquilinos decadentes, é sempre irreal, espectral ou especular, conforme alguns pontos elencados nos capítulos precedentes quando do tratamento dos motivos do grotesco em Lobo Antunes. A começar, a obra se foca precisamente em *apartamentos* – tipo de moradia que se popularizou a partir do século XIX e que alterou radicalmente o cenário citadino. Portanto, certa personagem, ecoando as frases iniciais de *Conhecimento do Inferno* (já citadas do presente trabalho), nas quais o mar do Algarve é comparado a um cenário de cartolina), o trecho seguinte apresenta a cidade de Lisboa como um grande devaneio:

À noite quando tinha a certeza que a minha tia a dormir depois de agradecer os aplausos à entrada do quarto sorrindo para a direita e para a esquerda enviando beijos na direção do corredor às escuras, comigo a abrir a cama consciente que os seus triunfos me não diziam respeito e satisfeita que o público continuasse a adorá-la ao mesmo tempo que quase nenhum automóvel na rua, apenas as fachadas de cenário dos prédios, algumas árvores de cartão e candeeiros que os vizinhos imaginavam autênticos (ANTUNES, 2014, p. 335).

A cidade, portanto, assume a feição de um organismo teratológico, colossal, indistinto e amorfo, no qual limitações são feitas e desfeitas a todo momento, num misto de racionalização extrema e improvisação contínua. De fato, o espaço urbano possui marcos que transmitem a ideia de inalterabilidade, estabilidade e segurança, marcos mediante os quais o transeunte, o cidadão ou mesmo um turista pode se orientar; todavia, de semelhante modo, a

⁷⁷ No original: “As the world becomes increasingly urban, dire predictions of an impending crisis have reached a feverish pitch. Alarming statistics on the huge and unsustainable gap between the rates of urbanization and economic growth in the global South is seen to spell disaster. The unprecedented agglomeration of the poor produces the specter of an unremittingly bleak “planet of slums.” Monstrous megacities do not promise the pleasures of urbanity but the misery and strife of the Hobbesian jungle. The medieval maxim that the city air makes you free appears quaint in view of the visions of an approaching urban anarchy. Urbanists write about fortified ‘privatopias’ erected by the privileged to wall themselves off from the imagined resentment and violence of the multitude. Instead of freedom, the unprecedented urbanization of poverty seems to promise only division and conflict. The image of the modern city as a distinct and bounded entity lies shattered as market-led globalization and media saturation dissolve boundaries between town and countryside, center and periphery. From the ruins of the old ideal of the city as a space of urban citizens there emerges, sphinx-like, a ‘Generic City’ of urban consumers” (PRAKASH, 2010, p.1).

cidade se encontra em constante reforma, modernização, adaptação e reconstrução, de maneira que o indivíduo deve, necessária e constantemente, refazer seu mapa mental, a fim de se guiar pelos labirintos citadinos.

Essa ambiguidade da cidade é uma das consequências mais visíveis da modernização e urbanização. Com relação a essa problemática, o professor Renato Cordeiro Gomes, em sua obra *Todas as cidades, a cidade*, observa o seguinte:

A cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas – revela Italo Calvino em seu testamento literário, as *Seis propostas para o próximo milênio*. Parece ser esta tensão o vetor que comanda a dramatização dos textos que constituem “o livro de registro da cidade”. Aí ela é inscrita enquanto texto, lugar sógnico do mundo dos objetos, do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com sua capacidade de fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometrizante, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar (GOMES, 1994, p. 23).

Dada a tensão permanente que constitui a espacialidade urbana, não é de se estranhar que alguns autores elevam-na à categoria metafísica, cósmica ou mítica. Na verdade, como qualquer mito, a planta de uma cidade nada mais é do que um embrião semântico, uma matriz de significados compactos, ainda não diferenciados ou exauridos plenamente.

A imagem citadina, com seus traços, linhas e figuras geométricas, não é capaz de revelar completamente a multiplicidade de sentidos e dramas particulares – isto é, “o emaranhado das existências humanas”. Como o sertão de Rosa ou o condado de *Yoknapatawpha*, a cidade, quando transmutada pela literatura, deixa de ser apenas uma área urbanizada para se configurar num microuniverso ou, pelo menos, num análogo da plenitude cósmica.

Nas palavras do crítico português Eduardo Prado Coelho, “é precisamente na medida em que aparece como um dispositivo que integra o infinito no finito que a cidade nos surge como a impossibilidade de totalização” (COELHO, 2004, p. 191). Perante tal paradoxo, “o uso da palavra poética passa a ser um incessante perseguir da realidade-cidade, ou seja, uma aproximação de sua infinita variedade, um roçar de sua superfície multiforme e inexaurível” (GOMES, 1994, p. 31).

As obras-mundo antunianas são, nesse sentido, similares às cidades modernas (segundo a definição de Gomes) na sua tentativa de síntese do infinito no finito e a consequente percepção de que tal totalização é impossível. Tal como numa cidade

contemporânea, a prosa antuniana se ramifica em direção às glórias e às misérias e, não raro, a becos sem saída, interrupções súbitas.

Todavia, essa coexistência espectral de espaços no universo ficcional de Lobo Antunes é uma tentativa de composição de uma unidade espacial. Talvez somente uma obra-mundo que tente superar a antiga dicotomia de literatura de cor local (regionalista, típica, etc.) e a literatura urbana esteja capacitada para uma representação da atual compreensão e percepção do homem no espaço. A saída dessa dicotomia certamente não é o “romance cosmopolita”, produto do esplendor do pensamento iluminista que, pautando-se euforicamente no princípio da universalidade da razão, não foi capaz de perceber as diferenças cruciais que por vezes conduzem à incomunicabilidade ou mesmo à destruição simbólica do outro.

A composição antuniana talvez remeta à ideia anteriormente mencionada do “romance geopolítico”, aquele que, embora por vezes centrado numa localidade, é capaz de perceber a fragilidade das membranas especiais ou a coexistência de “espacialidades” e temporalidades distintas num mesmo ponto. A título de ilustração, podemos citar *Cidade Aberta*, do escritor nigeriano-americano Teju Cole, na qual o personagem Julius, vagando pelas ruas e transportes públicos de Nova York e Bruxelas, se depara com intensas experiências estéticas, dialoga com mais variados indivíduos, abordando múltiplas realidades, narrativas e memórias de uma maneira a propiciar infindáveis ressonâncias e interconexões.

Numa passagem em especial e que serve aos nossos propósitos, Julius, andando pelas ruas de Bruxelas, medita como a grandeza da cidade foi edificada pela exploração belga do Congo, e como as ruas foram construídas sobre riachos que, após a reconstrução da cidade, alagaram todas as casas; e nas suas sondagens em Manhattan, em especial no sítio onde se deu o ataque de 11 de setembro, Julius faz desfilar fluxos narrativos que rememoram a barbárie terrorista, mas também o antigo (e já esquecido) cemitério africano também localizado ali, evocando assim os séculos de escravidão em Nova York.

Nesses romances (de Cole e Antunes), o espaço deixa de ser um elemento fixo e referencial para o indivíduo, a fim de se tornar uma espécie de núcleo de memórias, vivências, experiências e informação que são ativadas tão logo o indivíduo entra em contato com ele. No romance paródico – ou anti-epopeia – *As Naus* (1988), essa concepção do espaço como ponto nodal de informações é marcante, já que há uma fusão absoluta entre presenças e vivências passadas e presentes (inclusive o autor utiliza a grafia arcaica do nome da cidade, isto é, *Lixboa*, confundindo ainda mais os tempos):

E agora que o avião se fazia à pista em Lisboa espantou-se com o edifício da Encarnação, os vadios que ossificavam pianos despedaçados e calçadas rupestres de automóvel, e os cemitérios e quartéis cujo nome ignorava como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes [...] Em vez do labiríntico mercado da manhã da partida, a seguir aos palácios das condessas maníacas e aos bares de sombras lúgubres dos estrangeiros anêmicos, em vez da praia do Tejo onde erguiam o mosteiro e dos pedreiros talhando o calcário a grandes golpes de maço, em vez dos bois e das mulas das carroças de carga e dos arquitectos a gritarem para os ajudantes endechas parecidas com a fala dos criados dos restaurantes galegos, em vez das vendedeiras de ovos e frangos e pargos doirados e miniaturas de chaminés do Algarbe e quinquilharias de latão, em vez da claridade de lágrima das cebolas nos tabuleiros de madeira, dos ardentes poderes ocultos das ciganas que exaltavam virgens outonais com promessas de amores de vice-reis, em vez das furgonetas de brisas azuis dos turistas e das caravelas e dos cargueiros turcos sob a ponte, enxotaram-me para um miserável edifício de cimento com painéis de vôos nacionais e internacionais a pulsarem ampolas coloridas ao lado do free-shop dos uísques (ANTUNES, 1988, p. 8-9).

Talvez, valendo-se de uma metáfora de Irr, a cidade (e o espaço em geral) tenha se tornado um dispositivo eletrônico, uma espécie de *hardware* contendo as informações e dados que não se permitem apagar. Em *Toward the Geopolitical Novel*, Irr analisa, inclusive, a transformação operada nas narrativas de imigração ou de imigrantes. Num jogo pautado na homofonia de termos da língua inglesa, Irr afirma que, na ficção do século XXI,

“*roots*” [raízes] se transformaram em “*routes*” [rotas, trajetos], e então “*routes*” [rotas, trajetos] se transformaram em “*routers*” [roteadores]. Essa escrita [do século XXI] está bem familiarizada com redes de multimídia organizadas ao redor dos nódulos que permitem transmissões multidirecionais de sinais codificados [...] Em todos esses sentidos, esse nova ficção de imigração coloca o narrador como um roteador, filtrando e processando um sistema global e multissensorial esmagador⁷⁸ (IRR, 2014, p. 28).

Aqui temos a relação entre o espaço, o tempo, a renovação do romance e os motivos antunianos: o romance tradicional não é mais capaz de abarcar os pacotes de informação – para usar um termo atual –, que hoje bombardeia simultaneamente o grosso da população urbana. Se no passado o romance era a construção simbólica que integrava os elementos, tradições, costumes, ritos, gestos e memórias de uma comunidade, dando-lhes uma forma e unidade que transcendia a simples contingência, hodiernamente, contudo, há outros meios e

⁷⁸ No original: “‘roots’ become ‘routes’, and then ‘routes’ become ‘routers’. This writing is well acquainted with multimedia networks organized around nodes that allow multidirectional transmissions of coded signals [...] In all these senses, the new migration fiction positions the narrator as a router, filtering and processing an overwhelming multisensory global system” (IRR, 2014, p. 28).

suportes para isso. Em tese, o mais simples dispositivo eletrônico contém, de maneira ordenada, esses dados.

Evidentemente o romance ainda supera esses meios na medida em que oferece uma integração estética e narrativa desses elementos. Todavia, dificilmente se pode negar que o processo de composição do romance, assim como sua forma final, é influenciado diretamente pelos novos meios, temporalidades e espacialidades distintas promovidas por esses “roteadores”. Portanto, Irr, dando continuidade à argumentação exposta acima, afirma:

O narrador como roteador é incorporado numa lógica social particular. O sistema digital fornece um enorme arquivo do passado recente ao lado de uma ordem mais tênue de materiais protegidos por direitos autorais das duas gerações precedentes. Esse padrão indiscutivelmente reforça um senso acelerado de temporalidade, bem como uma geografia organizada pela compressão, velocidade, densidade urbana e desigualdades desiguais de acesso. A temporalidade e a espacialidade digitais estendem a organização do tempo histórico e do espaço territorial ao mesmo tempo em que introduz esses novos componentes como as experiências de uma ausência desincorporado de lugar que o geógrafo Aharon Kellerman chamou de “fantasmagórico” (IRR, 2014, p. 28).

Com isso levanta-se a questão: as obras-mundo de Lobo Antunes assimilaram para si as temporalidades e espacialidades distintas de uma era de simulacro e virtualidade? A primeira objeção diz respeito à quase ausência, em seus livros, das complexas relações entre o indivíduo moderno e as tecnologias digitais. E a segunda possível objeção diz respeito aos próprios ambientes retratados por Lobo Antunes: quintas, casebres, subúrbios, etc., “mundos” por vezes isolados das tecnologias virtuais.

Quanto à primeira objeção, uma possível resposta é que Lobo Antunes não é um crítico apocalíptico da tecnologia, nem seus livros têm esta pretensão. O que afirmamos, contudo, não é que as novas tecnologias são integradas à sua prosa; antes, entendemos que seu projeto de *romance total* se vale das modalidades atuais de tempo e espaço – promovidas pelos dispositivos virtuais, segundo a argumentação de Irr acima – a fim de representar nosso mundo, embora o conteúdo de suas narrativas por vezes não guarde relação alguma a isso. Já no que diz respeito à segunda objeção, os ambientes de Lobo Antunes, em sua decadência e precariedade infraestrutural, revelam, de maneira reflexa, os danos e mazelas ocasionadas pela urbanização desenfreada. É, em suma, o outro lado do processo, ou caso se prefira: suas consequências.

Se segundo o raciocínio de Moretti exposto anteriormente, uma obra-mundo surge num momento de maturação de determinada cultura, reproduzindo suas categorias de pensamento, idioletos, concepções sobre o mundo e o homem, etc., o uso, por parte de Lobo

Antunes, de temporalidades e espacialidades fantasmagóricas constitui-se elemento primordial para a composição de seu romance total. Isto é, a despeito dos temas abordados, temos uma obra que se estrutura nos modos de percepção de uma cultura virtual (uma cultura assolada por fantasmas), na qual as categorias de tempo e espaço são suprimidas, coaguladas ou estendidas⁷⁹. Olga Fonseca, por exemplo, em ensaio sobre *Para Aquela Que Está Sentada no Escuro À Minha Espera*, afirma sobre esses tempos que se sobrepõem ao ponto da indistinção:

Subitamente, a memória da personagem feminina voa para Faro, viaja até à sua infância, e vê-se, criança, na casa parental. A partir deste momento, o leitor apercebe-se que o autor, ou esta voz narrativa que alguns atribuem sempre à idosa, vai abolir e sobrepor todas as fronteiras espaciais e temporais, como se espaço e tempo pudessem dessa forma condensar-se como quem maneja uma concertina de foles (FONSECA, 2016).

Por fim, qualquer análise dessas obras-mundo deve se silenciar quando o próprio autor afirma que há ainda questões a serem trabalhadas ou refinadas. Até porque, como já dizia Moretti, toda obra-mundo é essencialmente incompleta, visto que incapaz de abarcar a totalidade.

Todavia, o que esse projeto fadado à incompletude nos revela é que o substrato do qual extrai sua força – nomeadamente, a realidade – permanece invadindo e permitindo-se ser invadido pela ficção. Os esforços de Lobo Antunes analisados até aqui talvez nos permitam afirmar, como já fizemos anteriormente, que o romance não está morto, mas apenas dorme.

⁷⁹ Em entrevista a Ana Margarida de Carvalho, em 2015, quando do lançamento de *Da Natureza dos Deuses*, num breve comentário introdutório, vemos essa relação entre a forma, diagramação e disposição gráfica dos romances antunianos e as telas sobrepostas do mundo virtual, e ao mesmo tempo a recusa de Lobo Antunes às tecnologias: A força torrencial da linguagem alaga tudo, *num emaranhado de vozes, obsessivas mas nunca históricas, quase sempre perplexas, que se sobrepõem, atropelam, sem querer saber do espaço e do tempo, num "delírio caótico". Como uma partitura musical, onde a melodia se perde e regressa ao refrão. Ou como um ecrã com várias janelas abertas, em que um leitor, ultraconcentrado, e com olhos de camaleão, assiste a tudo, em simultâneo.* Logo ele que nem sabe abrir um computador (continua a escrever em caligrafia de formigueiro miniatural) e recusa o telemóvel. Porque, como dizia o (Umberto) Eco: "O telemóvel só serve a três classes de pessoas: os médicos ou os bombeiros; as pessoas portadoras de doenças, como diabetes; e os adúlteros (CARVALHO, 2015, grifos nossos)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A densidade da obra de Lobo Antunes, assim como sua produtividade singular, embora evidentemente forneçam abundante material e várias linhas de pesquisa, dificultam, entretanto, as tentativas de análises profundas e detidas que cada um de seus livros merecem. Todavia, conforme visto, buscamos dar proeminência à obra do que as teorias críticas que sem dúvida auxiliam e facilitam o trabalho dos críticos. Essa iniciativa obviamente possui seus percalços e oferece inúmeros perigos a um trabalho acadêmico, seja o risco de se cair num impressionismo datado e particularista, seja o risco de um desvio hermenêutico solipisista que não leva em conta as relações fecundas existentes entre a teoria e a obra literária.

Desde o primeiro momento, elencamos uma concepção histórica que não somente compreendesse que a história é um processo efetivamente apreensível, mas, mais do que isso, um modo de percepção da existência humana perante a força do real. Isto é essencial na medida em que nos auxiliou na análise da forma como os eventos históricos moldam o presente e ao mesmo tempo fornecem os quadros de referência e interpretação da própria sociedade e individualidade. A genealogia e a subjetividade são de certo modo análogas à tradição e ruptura no âmbito literário, em especial na prosa antuniana regida simultaneamente por um impulso iconoclasta e um desejo de abranger a totalidade do real.

Essa dualidade, constituindo-se uma dialética que perpassa toda sua produção, não raro conduz o autor (e o leitor) a impasses ou aporias. Nesse sentido, talvez haja, nessa problemática, inúmeras possibilidades de aprofundamento e pesquisa. Afinal, num momento em que a literatura não somente questiona os dados históricos, mas, conforme demonstram inúmeros exemplos concretos, *reescrevem* a história valendo-se dela como pano de fundo para os dramas particulares, e curiosamente os dramas particulares de autores do passado, é válida a compreensão das relações – por vezes tumultuosas, por vezes pacíficas – entre a literatura e a história.

Somente a título de exemplo, podemos citar as escritas ou “reescritas” das vidas de autores e o entrelaçamento de seus dramas individuais com seu momento histórico. Para citar apenas alguns entre dezenas de romances desse tipo: Leonid Tsípkín ficcionalizou a vida do escritor russo Dostoiévski em *Verão em Baden-Baden* (1981), e também J. M. Coetzee em *O Mestre de Petersburgo*, 1994); Fernando Pessoa, por sua vez, tornou-se personagem de José Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e também de Antonio Tabucchi

(*Réquiem*, 1992, e *Os Últimos Três Dias de Fernando Pessoa*, 1994). Também nessa linha temos a ficcionalização da vida de Rimbaud, Henry James, Tolstói e a lista assim prossegue.

Nessa perspectiva, embora alguns críticos, incluindo Maria Alzira Seixo, já trataram da questão da autoficção em António Lobo Antunes, mais especificamente na sua Trilogia da Aprendizagem, talvez haja aqui a possibilidade de uma leitura comparada entre essa ficcionalização dos produtores de ficção e as dificuldades (bem como as possibilidades) que as múltiplas correntes históricas apresentam na análise e criação literária.

Atualmente os centros de Humanidades tratam da questão do antropoceno e as criações técnicas e estéticas humanas. O antropoceno é um conceito oriundo da antropologia e da geologia, embora controverso no meio científico, e que entende que a humanidade, tomada como massa sensciente, é e age como verdadeira força geológica e capaz de modelar a paisagem e forma do mundo.

Pieter Vermeulen (2015), citado no presente trabalho para embasar a questão da literatura contemporânea e a morte do romance, vale-se desse conceito para analisar obras de autores contemporâneos com Tom McCarthy, James Meek, J.G. Ballard e Teju Cole. A destruição em massa perpetrada pelas últimas guerras (potencializadas pelo seu aparato tecnológico), no entendimento de Vermeulen, contamina a história humana de rastros e detritos, de modo que a história e guerra, memória e destruição tornam-se elementos indissociáveis.

Esse impacto que se desdobra sobre o espaço e história humanos tem sua contrapartida na linguagem do trauma, num testemunho desfigurado e alquebrado. Numa de suas análises sobre certo excerto de Meek, no qual o protagonista se depara com um capacete de guerra perdido numa praia em que há restos de um artrópode, Vermeulen relaciona a ideia da guerra e do antropoceno: “Esse encontro com uma escala radicalmente não-humana inspira uma visão de homens beligerantes sendo devorados pelas tecnologias que inventaram para se protegerem, e a vida humana sendo reivindicada pela história natural que tentara dominar” (VERMEULEUN, 2015, p. 149)⁸⁰.

Nessa perspectiva, há talvez uma relação entre a ideia do fim da literatura, a guerra e o pós-humano. Nosso presente trabalho apenas sinalizou para esta direção, demonstrando a possibilidade de um diálogo entre as pesquisas nos centros de Humanidades europeus e norte-

⁸⁰ No original: “This encounter with a radically nonhuman scale inspires a vision of warring men being eaten by the technologies they have invented to protect them, and human life being reclaimed by the natural history it has tried to master” (VERMEULEUN, 2015, p. 149).

americanos e a prosa singular de António Lobo Antunes. À vista disto, talvez seja frutífero analisar a questão da guerra na prosa antuniana não somente na perspectiva dos conflitos pós-coloniais (como já tem sido feito), mas também na moldura conceitual do antropoceno. De semelhante modo, também é válido relacionar a questão do trauma, do grotesco e do antropoceno – elementos férteis e, nos dias de hoje, amplamente discutidas.

A bem da verdade, a análise do grotesco, que em Lobo Antunes é materializado em motivos, abre espaço para questionamentos acerca da atual prevalência do visual nas atividades humanas. É certo que Lobo Antunes, por meio da lateralização, jamais se rende à descrição banal da violência ou dos aspectos mórbidos da existência humana; entretanto, podemos nos indagar em que medida o grotesco e o teratológico antunianos, que são retratados por meio da anamorfose, se conformam ou se contrapõem à supracitada prevalência do real.

Por fim, talvez o presente trabalho tenha contribuído mais para um esclarecimento das relações entre a crítica e a teoria literária e a literatura propriamente dita. Ora, não se pretende, de modo algum, afirmar que há, entre ambas, uma rivalidade ou um mútuo anátema. Uma declaração dessas simplesmente demonstraria a ignorância da história da literatura e alguns de seus mais prolíficos autores que conjugaram a tarefa crítica ao seu projeto literário (pensamos aqui em Jorge Luis Borges, Oscar Wilde e Henry James, só para mencionar alguns).

Entretanto, é fato que, por vezes, a crítica é desmentida pelo vigor criativo ou inovador da literatura, e, por outras, a literatura, que talvez tenha se desgarrado momentaneamente, é novamente encaminhada e redirecionada pela crítica.

Certamente alguns críticos amiúde projetaram autores que, de outro modo, permaneceriam na obscuridade. Contudo, numa época cada vez mais marcada por aquilo que Steiner chamou de “fascismo da vulgaridade” (STEINER, 2016, p. 9) e pelo ressurgimento, no mundo moderno, das leituras e hermenêuticas extremistas (como no caso do radicalismo islâmico), a literatura torna-se inegavelmente necessária para o alívio das tensões e compreensão de um mundo que se esquiva à apreensão.

Num mundo em que as distâncias são paradoxalmente suprimidas (geográfica e comercialmente) e aumentadas (cultural e humanitariamente) – um mundo cada vez mais integrado, mas ao mesmo tempo eivado de segregações –, o ato literário torna-se crucial. Afinal, a literatura é também experiência vicária, um exercício de uma hermenêutica da empatia. Daí que a literatura, que se mantém vigorosa a despeito das condenações, torna-se prioritária.

O falecido Tzvetan Todoróv, em sua obra *Literatura em Perigo* (2014) já apontava para os atuais inimigos da literatura: o niilismo, o solipismo e o formalismo. Desse modo, a presente tese somente cumpre seu propósito se, de início ao fim, assinalou a proeminência da literatura sobre o discurso crítico (até porque a literatura contemporânea, muitas vezes, já é discurso crítico) acerca dela.

Lobo Antunes talvez tenha resumido toda essa questão numa simples frase de uma entrevista no ano de 2015: “[Pergunta]: E o prestígio do prêmio não lhe importa? [Resposta]: O prestígio do prêmio é dado pelos escritores, não o inverso” (ANTUNES, 2015b).

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia ativa

ANTUNES, António Lobo. António Lobo Antunes sobre a “Memória de Elefante”. Uma história de amor entre o desespero e a resignação. Lisboa: *Diário Popular*, 18 out. 1979. Entrevista concedida a Rodrigues da Silva. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Confissões do Trapeiro 1979-2007*. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. *Os Cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

_____. *Conhecimento do Inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

_____. *Auto dos Danados*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

_____. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____. *Tratado das Paixões da Alma*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. *Livro de Crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____. *O Esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

_____. Receita para me lerem. *Visão*, 3 jan. 2002b.

_____. *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo*. Rio de Janeiro, 2003.

_____. Ainda não é isto que eu quero. Lisboa: *Expresso/Actual*, 4 dez. 2004, p. 28-34. Entrevista concedida a João Paulo Cotrim. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Confissões do Trapeiro 1979-2007*. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. *Ontem Não Te Vi Em Babilônia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

_____. *Memória de Elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006b.

_____. Isto parece um namoro, é impublicável. *Seleções do Reader's Digest*. 6 nov. 2006c, p. 70-79. Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Confissões do Trapeiro 1979-2007*. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. Tenho a sensação de que ando a negociar com a morte. *Público*, 29 out. 2006d, p. 44-54. Entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Confissões do Trapeiro 1979-2007*. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. *Exortação aos Crocodilos*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

_____. *Meu Nome É Legião*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007b.

_____. *Arquipélago da Insónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

_____. *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2008b.

_____. *Que Farei Quando Tudo Arde?*. Lisboa: Dom Quixote, 2008c.

_____. *Explicação dos Pássaros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

_____. *Caminho Como uma Casa em Chamas*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

_____. *Da Natureza dos Deuses*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

_____. *Para Aquela Que Está Sentada no Escuro À Minha Espera*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

_____. Até que as pedras se tornem mais leves que a água. *Visão*, Lisboa, 18 ago. 2016.

_____. Todos nós somos muito pirosos. Entrevista concedida a Ana Margarida de Carvalho. *Visão*, Lisboa, 16 dez. 2016.

2. Bibliografia passiva

AMARAL, Bruno Vieira. Que voz é esta, Lobo Antunes?. *Observador*, Lisboa, 17 out. 2016.

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

BARRADAS, Filomena. Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura do *Livro de Crónicas*. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 133-141.

BILANGE, Elizabeth. Lobo Antunes e Goya: o grotesco e a ironia em perspectiva. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 93-101.

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

CABRAL, Eunice. *A Concepção do romance em “Dicionário da Obra de António Lobo Antunes”*. In: CAMMAERT, Felipe. *António Lobo Antunes, a arte do romance*. Alfragide: Texto Editores, 2011. p. 137-156. (Coleção António Lobo Antunes).

_____. Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes. *Études Romanes De Brno*, v. 30, n. 1, 2009.

CARDOSO, Noberto Vale. *A mão-de-Judas: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes*. Alfragide: Textos Editores, 2011. (Coleção António Lobo Antunes).

CARVALHO, Suzana João. *António Lobo Antunes: a desordem natural do olhar*. Alfragide/Portugal: Texto, 2014. (Coleção António Lobo Antunes).

CAZALAS, Inès. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In: CAMMAERT, Felipe. *António Lobo Antunes, a arte do romance*. Alfragide: Texto Editores, 2011. p. 49-70. (Coleção António Lobo Antunes).

CONRAD, Peter. Doctor And Patient: a Portuguese novelist dissects his country. *The New Yorker*, Nova York, 4 maio 2009.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Procura-se leitor!. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 123-131.

D'ANGELO, Biagio. Uma perene modernidade: algumas observações a partir de Nuno Ramos e António Lobo Antunes. In: FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio; PEREIRA, Terezinha Maria Scher (org.). *Literatura e Política*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2012.

_____. *Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

FONSECA, Olga. *Para Aquela Que Está Sentada no Escuro À Minha Espera: impressões de uma leitora*. Disponível em: <<http://antonioloboantunesnaweb.blogspot.com.br/2016/12/olga-fonseca-impressoes-de-uma-leitora.html>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

FRANCISCO, Denis Leandro. *Textualidades em negativo: a ficção de António Lobo Antunes*. 2011. 205 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, a Cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. Divagações em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 347-355.

MORÃO, Paula. Eu, às vezes – labirínticas complexidades da alma. In: CAMMAERT, Felipe. *António Lobo Antunes, a arte do romance*. Alfragide: Texto Editores, 2011. p. 25-48. (Coleção António Lobo Antunes).

RAMON, Maria Micaela. A vida, a morte, a ausência de amor e a incomunicabilidade – tópicos da visão do mundo de Lobo Antunes na construção de sensibilidade contemporâneas. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 187-193.

REIS, Carlos. António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 18-31.

RINHAUG, Aino. My Name is Legion: literature and genealogy in António Lobo Antunes. *452°F Eletronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, Barcelona, 2010, v. 2, p. 48-61.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
_____. *As flores do inferno e os jardins suspensos: volume II de Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

SOUSA, Sérgio Guimarães. *Em Quem Sou Eu? – Ensaios Sobre António Lobo Antunes*. Alfragide/Portugal: Texto, 2014. (Coleção António Lobo Antunes).

REFERÊNCIAS GERAIS

ABRAHAM, Nicolas. *The Shell and the Kernel: reviews of psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ALCORÃO. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

ALTER, Robert. *Partial Magic: the novel as self-conscious genre*. Oakland: University of California Press, 1992.

BAZIN, Germain. *Baroque and Rococo*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1998.

BARTH, John. *Letters*. Nova York: Book Sales, 1981.

_____. The Literature of Exhaustion. In: _____. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984. p. 62-76.

_____. The Literature of Replenishment. In: _____. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984. p. 193–206.

BELLOW, Saul. *Essays. There Is Simply Too Much to Think about: Collected Nonfiction*. Dunedin, Nova Zelândia: Penguin, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Nova Alexandria; Humanitas, 2007.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, v. I*. São Paulo: Globo, 1998.

BRUCE, Neil F. *Portugal, the last empire*. Nova York: John Wiley & Sons Inc., 1975.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

CARUTH, Cathy (ed.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1995.

_____. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1996.

CLAUSEWITZ, Carl von. *Da Guerra*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura Para Quê?* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. São Paulo: Abril, 2011.

CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (Org.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Edipro, 2011.

DALRYMPLE, Theodore. *Admirable Evasions*. London: Encounter Books, 2015.

DANIÉLOU, Jean. *No princípio*. Tradução C. Ferrario. Petrópolis: Vozes, 1970.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução Antônio Alves Cury. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

DeLILLO, Don. *Cosmópolis*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Melhores Contos de Dostoiévski*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERENCZI, Sándor. *Thalassa*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FITZPATRICK, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2006.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2005.

COELHO, Eduardo Prado. *O fio da modernidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.

GRAY, Richard. Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis. *American Literary History* v. 21, n.1, 2009, p. 128–148.

_____. *After the Fall: American Literature Since 9/11*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: toward a Postmodern literature*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1982.

_____. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?. *The Georgia Review*, v. 31, n. 4, 1977, p. 830-850.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

HERMAN, Arthur. *A Ideia de Decadência na História Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A mulher sem sombra*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2002.

IRR, Caren. *Toward the Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the Twenty-First Century*. Nova York: Columbia University Press, 2014.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução Daniel Piza. Osasco/SP: 2001.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

JOYCE, James. *Ulysses*. Londres: Penguin, 1992.

KAFKA, Franz. *A colônia penal*. Tradução Syomara Cajado. São Paulo: Nova Época Editorial, 1971.

KIMBALL, Roger. *Experimentos contra a realidade: o destino da cultura na pós-modernidade*. São Paulo: É Realizações, 2016.

LAWRENCE, D.H. The Future of the Novel (Surgery for the Novel – Or a Bomb). In: _____. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 149-156.

_____. Why the Novel Matters. In: _____. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 191-198.

LEM, Stanislaw. *Solaris*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOVECRAFT, H.P. *A sombra vinda do tempo*. Tradução Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2012.

MORETTI, Franco. *Modern Epic: the world system from Goethe to Gabriel García Márquez*. Londres/Nova York: Verso, 1996.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

McCarthy, Tom. The death of writing – if James Joyce were alive today he'd be working for Google. *The Guardian*, Londres, 7 mar. 2015.

McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Methuen, Inc., 1987.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOLES, Abraham A. *Kitsch e objeto*. São Paulo: Fau, 1970.

MOLTKE, Helmuth von. *Moltke on the Art of War: Selected Writings*. Nova York: Presidio Press, 1993.

MENDILOW, Adam A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *O Fantasma Romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1970.

NOICA, Constantin. *As seis doenças do espírito contemporâneo*. Rio de Janeiro, Best Bolso, 2011.

ORWELL, George. In defense of the novel. In: _____. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Londres: Penguin, 1968. p. 137-140.

PRAKASH, Gyan. Imaging the Modern City, Darkly. In: _____. (ed.) *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2010. p. 1-14.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O longo adeus à literatura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 2011.

PESSOA, Fernando. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

REED, Walter. “Don Quixote: The Birth, Rise, and Death of the Novel.” *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 5, 1994, p. 263-278.

RENAUT, Alain. *O indivíduo: reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Tradução Elena Gaidano. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2006

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RUSHDIE, Salman. “The novel is not dead. It’s just buried”. *The Observer*, Londres, 18 de Agosto de 1996.

RUSKIN, John. *The Crown of Wild Olive: three essays on work, traffic and war*. Nova York: Bay View Publishing Co., 1902.

SARTRE, Jean Paul. *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SEARLE, John. *Liberdade e neurobiologia*. São Paulo: UNESP, 2004.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p.65-82, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Nova Jersey: Random House Value Publishing, 1975.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. *Modernismo guia geral: 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaio sobre a crise da poesia como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SNELL, Bruno. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. Londres: Faber and Faber, 1974.

_____. *The Idea of Europe: an essay*. Londres: The Overlook Press, 2016.

SZONDI, Lipot. *Introdução à Psicologia do Destino seguido de Análise de Casamentos*. São Paulo: É Realizações, 2013.

TISMĂNEANU, Vladimir. *Do Comunismo*. Campinas: Vide, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Algés: Difel, 2009.

TORRES, Adelino. *O império português entre o real e o imaginário*. Lisboa: Escher, 1991.

ROSA, Fernando. *Portugal entre a paz e a guerra: estudo do impacto da II Guerra Mundial na economia e na sociedade portuguesas: 1939-1945*. Lisboa: Estampa, 1990.

SOARES, Bernardo. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura em perigo*. São Paulo: Difel, 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

VERMEULEN, Pieter. *Contemporary Literature and the Death of the Novel*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.

VOEGELIN, Eric. *Ordem e História: Israel e a revelação*, v. 1. São Paulo: Loyla, 2003.

_____. *Ordem e História: o mundo da pólis*, v. 2. São Paulo: Loyla, 2003.

_____. *Ordem e História: Platão e Aristóteles*, v. 3. São Paulo: Loyla, 2004.

YEATS, William Butler. *Uma antologia*. Porto: Assírio & Alvim, 2010.

WALCOTT, Derek. *Omeros*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WATTS, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WHITROW, G. J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

WIESEL, Elie. *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press, 1977
apud FELMAN, Shoshana. *Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching*. In:
CARUTH, Cathy (ed.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins
University Press, 1995.